

Lord. Evelyn

CESTY  
K MALÍŘSKÉMU  
UMĚNÍ

FERDINAND ENGELMÜLLER:

C E S T Y  
K M A L Í Ř S K É M U  
U M Ě N Í

FERDINAND ENGELMÜLLER

C E S T Y  
K M A L Í Ř S K É M U  
U M Ě N Í

---

*DRUHÉ VYDÁNÍ*

P R A H A  
B O R S K Ý A Š U L C

1 9 2 3

# O B S A H.

## A) ČÁST TEKSTOVÁ.

I. UMĚLECKÁ VÝCHOVA . . . . .	str. 1
II. KRESLENÍ DOMA A V PŘÍRODĚ . . . . .	" 23
III. KRESLENÍ HLAVY A TĚLA LIDSKÉHO DLE MODELU . . . . .	" 35
IV. MALOVÁNÍ. O BARVÁCH A POJIDLECH . . . . .	" 45
<i>O zřáze moderních obrazů. Úvodem.</i> . . . . .	" 47
<i>O barvách s fyzické stránky</i> . . . . .	" 51
Světlo a barva. Lom a odraz světla. . . . .	" 53
Optické míchání barev . . . . .	" 59
<i>O barvách s chemické stránky</i> . . . . .	" 67
Materialie anorganické. A) Barvy zemité . . . . .	" 69
B) Kovy . . . . .	" 70
Organická barviva (laky a barviva umělá, t. zv. anilinová a ostatní organická barviva) . . . . .	" 76
O barvách jedovatých . . . . .	" 80
<i>Jednotlivé barvy</i> . . . . .	" 83
A) Bílé (kremžská, stálá, zinková) . . . . .	" 85
B) Žluté (kadmiová, neapolská, chromová, zinková, žlutý ultramarin, strontnatá, antimonová, niklová, indická, Merkurova, uranová, žluté olovené barvy, jodové olovo, arsenové žluté barvy) . . . . .	" 87
C) Červené (železité, rudka a bolus, anglická, andělská, umělá železitá, cinobr, antimonový cinobr, minium, kobaltová, chromová) . . . . .	" 91
D) Modré (železo-cyanové, indigo, horská, kobaltové, ultra- mariny, měděné) . . . . .	" 93
E) Zelené (zelená zem, zelené obsahující měď, horská zeleň, vápenná a t. zv. patentní, Kasselmannova, Elsnerova, Kuhlmannova, bórová měděná, měděnky, chromové, zelený cinobr, krycí zeleň . . . . .	" 96
F) Hnědé (umbra, pálená umbra, van Dyckova, kaselská, kolinská, bister, florentinská, sepia, asfalt) . . . . .	" 100

<i>Pojidla</i> . . . . .	str. 105
Lněný olej . . . . .	„ 110
Makový, ořechový a konopný olej . . . . .	„ 111
Ředidla — aetherické oleje (terpentýn, levandulový olej, petrolej) . . . . .	„ 111
Měkké a tvrdé, zkamenělé pryskyřice (mastix, měkké kopály, jantar, zanzibarský kopál, šelak a sandarak) . . . . .	„ 115
V. <i>MALÍŘSKÉ TECHNIKY</i> . . . . .	„ 119
<i>Olejomalba</i>	
Vynález bratří van Eycků . . . . .	„ 121
Technika . . . . .	„ 126
Mytí štětců . . . . .	„ 135
Konečné firnisování . . . . .	„ 136
Malířovy pomůcky a krajinářská výzbroj . . . . .	„ 137
<i>Tempera</i> . . . . .	„ 145
Vodová tempera . . . . .	„ 149
Malba caseinem . . . . .	„ 151
Vaječná tempera (olejová tempera) . . . . .	„ 152
<i>Akvarel</i> . . . . .	„ 157
Materiál (papír, barvy, štětce) . . . . .	„ 162
Technika akvarelová . . . . .	„ 170
<i>Gouache</i> . . . . .	„ 179
<i>Pastel</i> . . . . .	„ 183
<i>Mosaika</i> . . . . .	„ 193
VI. <i>POMOCNÉ VĚDY</i> . . . . .	„ 215
<i>Perspektiva</i> . . . . .	„ 217
Z historie perspektivy . . . . .	„ 223
Katechismus . . . . .	„ 227
<i>Plastická anatomie</i> . . . . .	„ 243
Kostra (lebka, páteř, žebra, kosti končetin). Svalstvo. Kůže . . . . .	„ 247
Nauka o proporcích lidského těla . . . . .	„ 257
<i>O slozích a umění</i> . . . . .	„ 261
Přehled slohů. Egypt, Babylon, Troja, Židé, Asyrská říše, Řecko, Itálie, katakomby, starokřesťanské basiliky, byzantské umění, sloh románský, gotický, renaissance, barok, klasicismus, biedermeier. . . . .	„ 265
Dějinný vývoj slohů . . . . .	„ 277

<i>Historie nejstarších malířských technik</i> . . . . .	str.	341
<i>Komposice. Jak povstává obraz.</i> . . . . .	"	351
Komposice, linie, forma . . . . .	"	353
Jak povstává obraz . . . . .	"	357
VII. <i>RESTAUROVÁNÍ STARÝCH OBRAZŮ</i> . . . . .	"	365
Před restaurací. Odprýskávající povrch obrazový. Obrazy na plátně. Poškozené prkénko a jiné podklady. Čištění obrazů. Ošetření nečistého a kalného firnisu. Regenerování. Odstranění firnisu . . . . .	"	370
VIII. <i>TECHNICKÉ A MECHANICKÉ POMŮCKY</i> . . . . .	"	385
Fotografie. Zvětšovací přístroj. Perspektograf . . . . .	"	387
IX. <i>GRAFIKA</i> . . . . .	"	391
<i>Dřevoryt</i> . . . . .	"	394
Materiál a provádění (dřevo, nástroje, dřevoryt, rytí, papír, tisk) . . . . .	"	398
<i>Řezba do linolea</i> . . . . .	"	407
<i>Litografie</i> . . . . .	"	409
Litografický kámen . . . . .	"	416
Příprava kamene (Broušení. Zrnění. Leštění. Pomůcky k přípravě a leptání kamene) . . . . .	"	417
Tuš, křída, inkoust, barva přetisková . . . . .	"	424
O provádění kamenokresby (Tuš, štětce a železo ke skoblení na zrněném papíře. Lavírování tuší na kámen. Akvatinta na kameni. Skoblení na asfaltu. Leptání a tisk. Leptání jehlou na kameni. Přetisky originálních kreseb z papíru na kámen. Leptání přetiskového papíru, jež lze koupiti. Kresby na nepřipraveném papíře. Tisk z kovových desek. O leptání na kameni) . . . . .	"	426
<i>Lept</i> . . . . .	"	433
Suchá jehla. Úprava desky. Leptání. Vernis mou. Akvatinta. Mezzotinto . . . . .	"	435
X. <i>SLOVNÍČEK UKAZATEL</i> . . . . .	"	441
Rejstřík jmen a uměleckých skupin . . . . .	"	443
Rejstřík věcný . . . . .	"	495

## SEZNAM VYOBRAZENÍ V TEKSTU.

<p>Č. 1. Měření visovátkem . . . str. 24            „ 2. Grafický obrazec visování „ 24            „ 3. Držení uhlé „ 24            „ 4. Persp. pohled do místnosti „ 25            „ 5. Typické chyby začáteč-            níků „ 25            „ 6. Několik knížek „ 25            „ 7. Úhly dopadajících papr-            sků při práci „ 37            „ 8. Lom slunečního světla hra-            nolem „ 54            „ 9. Spojení rozloženého svět-            la čočkou „ 54            „ 10. Jednotlivý barevný papr-            sek dále se neláme „ 54            „ 11. Lom světla ve vodě „ 55            „ 12. Lom a odraz světla „ 55            „ 13. Úkaz lomu světla „ 55            „ 14. Jiný úkaz lomu světla „ 55            „ 15. Odraz světla „ 56            „ 16. Barevný kotouč dle Brü-            cka „ 61            B. č. Studie borovice (kresba            tužkou) „ 66            B. č. Studie tužkou k pastelu            „Večer“ (tab. XXIX.) „ 75            Č. 17. Olše. (Kresba tužkou) „ 104            „ 18. Štětce štětinové ploché „ 139            „ 19. Štětce ploché špičaté „ 139            „ 20. Malířský stojan „ 140            „ 21. Polní malířský stojan „ 141            „ 22. Polní stolička „ 141            „ 23. Krajinářský slunečník „ 141            „ 24. Malířská skříňka otevřená „ 142            „ 25. Malířská skříňka zavřená „ 142            „ 26. Rámeček k hledání motivů „ 142            B. č. Koukol. (Pastel) „ 143            C. 27. Studie. (Kresba tužkou) „ 155            „ 28. Plochý štětec hrotitý            k akvarelu „ 168            „ 29. Dachau. (Pastel) „ 169</p>	<p>Č. 30. Na Labi (tužka) . . . str. 177            „ 31. Polabí. (Pastel) „ 192            „ 32. V dachauských lukách.            (Pastel) „ 214            „ 33. Průmět předmětu na ploše            obrazové „ 217            „ 34. Vidění „ 219            „ 35. Profil (starý Egypt) „ 225            „ 36. Zorný úhel „ 227            „ 37. Zorný úhel při změně hle-            diska „ 228            „ 38. Největší rozměr předmětu            udává odstup „ 228            „ 39. Vzdálenost při zřetelném            norm. vidění „ 230            „ 40. Odhadování úhlů kolmicí „ 231            „ 41. Odhadování úhlů vodo-            rovnou „ 231            „ 42. Perspektivní dělení „ 237            „ 43. Chudý kraj. (Pastel) „ 242            „ 44. Motiv z Dachau. (Pastel) „ 256            „ 45. Vila d'Este. (Lept) „ 260            „ 46. Skizza tužkou „ 264            „ 47. Starý park. (Olej) „ 350            „ 48. Dlátka k zvedání hřebíčků „ 372            „ 49. Kolmé zářezy do starého            plátna „ 372            „ 50. Napínací kleště „ 372            „ 51. Průřez regenerovací            skříňkou „ 381            „ 52. Náhrada regenerovací            skříňky „ 381            „ 53. Nástroje xylografické „ 399            „ 54. Z okolí Brandýsa n. Lab.            (Tužka) „ 407            „ 55. Starý park. (Olej) „ 415            „ 56. Ze starého parku. (Olej) „ 432            „ 57. Mlýn na Nežárce. Foto-            grafie k obrazu téhož mo-            tivu jako na tab. LVII. „ 439            „ 58. Polabí. (Lept) „ 440</p>
---	---

## B) ČÁST OBRAZOVÁ.

- |  |   |
|--|---|
| <p>I. Atelierová zátíší.<br/>         IIab. Atelierová zátíší.<br/>         III. Atelierové zátíší.<br/>         IV. Postup kresby stromu.<br/>         V. Charakteristické tvary stromů.<br/>         VI. Kostry stromů.<br/>         VII. Borovice. (Studie tužkou).<br/>         VIII. Modřín (Studie tužkou).<br/>         IX. Smrk. (Studie tužkou).<br/>         X. Studie perem.<br/>         XI. Studie lesní (perem).<br/>         XII. Studie lesní (perem).<br/>         XIII. Buk. (Studie tužkou).<br/>         XIV. Studie větvíky březové.<br/>         XVab. Kostry stromů. Břízy. Doubek.<br/>         XVIa. Kostry stromů. Duby.<br/>         XVIIb. Větvoví borovice.<br/>         XVII. Všeobecná příbuznost tvaru listu, útvaru větví neb jednotlivých detailů k celkovému tvaru stromu. Č. 1. Dub. Č. 2. Lípa. Č. 3. Jasan. Č. 4. Bříza. Č. 5. Smrček.<br/>         XVIII. Č. 1. Borovice. - Č. 2. Modřín. - Č. 3. Smrček.<br/>         XIX. Princip vybudování masstromových a jich příbuznost s mraky.<br/>         XX. Princip vzrůstu a rozvětvení stromů.<br/>         XXI. Princip vybudování listnatých partií.<br/>         XXII. Paprskovitě, opakující se linie a formy.<br/>         XXIII. Dub.<br/>         XXIV. Smrkový les vyvrácený. Motiv z Rudohoří. (Kresba tužkou).<br/>         XXV. Chaloupka v lese. Motiv z Podkarpatské Rusi. (Kres. tužkou).<br/>         XXVI. Krkonošské boudy. (Tužka).<br/>         XXVII. Z Naga. (Skizy tužkou).<br/>         XXVIII. Vrby na podzim. (Pastel).</p> | <p>XXIX. Večer. (Pastel).<br/>         XXX. Topoly. (Pastel).<br/>         XXXI. Borovice. (Skizza tužkou).<br/>         XXXII. Rašící dub. (Kresba tužkou).<br/>         XXXIII. Vrba. (Kresba tužkou).<br/>         XXXIV. Rašící lípa. (Kresba tužkou).<br/>         XXXV. Skála. Motiv z jižních Tyrol. (Ze skizzáku).<br/>         XXXVI. Statek v jižních Tyrolích. (Ze skizzáku).<br/>         XXXVII. Venkovský dvorek. (Kresba tužkou).<br/>         XXXVIII. Zákoutí v rybářské vsi Torbole na Gardském jezeře. (Tužka).<br/>         XXXIX. —XL. Ořech. (Stud. tužkou).<br/>         XLI. Javor. (Studie tužkou).<br/>         XLII. Dvorek tyrol. statku. (Tužka)<br/>         XLIII. Mlýn v jižních Tyrolích. (Ze skizzáku. Tužka).<br/>         XLIV. Sv. Peterský hřbitov v Solnohradě. (Ze skizzáku. Tužka).<br/>         XLV. Olše. (Studie tužkou).<br/>         XLVI. Dub. (Studie tužkou).<br/>         XLVII. Dub. (Studie tužkou).<br/>         XLVIII. Krkonošské chaty (Tužka).<br/>         XLIX. Krkonošská chata. (Tužka).<br/>             L. Meditace Bílá Hora. (Olej).<br/>             LI. a Skizza uhlem k obr. č. XXX.<br/>             b Skizza uhlem k obr. č. L.<br/>             LII. Duby. (Olej).<br/>             LIII. Skizza uhlem k obr. č. LII.<br/>             LIV. 1.—9. Komposice.<br/>             LV. 1.—4.     "<br/>             LVI. 1.—3.     "<br/>             LVII. Mlýn na Nežárce. (Olej).<br/>             LVIII. Různé zpracovaný týž motiv: Z Polabí. Podzim. (Lept).<br/>             LIX. Z Polabí. Týž motiv v zimě. (Lept).<br/>             LX. Jaro. (Pastel).</p> |
|--|---|



## BAREVNÉ PŘÍLOHY.

- Č. I.—II. Akvarel. — Znárodnění postupu práce při akvarelování.  
 „ III. Akvarel. — Dub.  
 „ IV. Akvarel. — Slováček.  
 „ Vabc. I Komposice. — Různé upo-  
 „ VIabc. J třežení téhož motivu.  
 „ VII. Komposice. — Klid.  
 „ VIII. „ — Za bouře.  
 „ IX. „ — Černé jezero na Šumavě.  
 „ X. Komposice. — Labská rovina.  
 „ XIabc. Komposice. — Motivy z polabských luk.

- Č. XIIabc. Jarní motiv. — Klid v lese. Léto na Labi.  
 „ XIII. Komposice. — Motiv z Českomoravské vysočiny.  
 „ XIV. Komposice. — Cesta lukami.  
 „ XV. „ — Bez cíle.  
 „ XVIabc. „ — Týž motiv v různém zabarvení.  
 „ XVII. Údolí Železné Rudy na Šumavě. (Olej).  
 „ XVIII. Pomocná tabulka k míchání barev.

## PŘÍLOHY TIŠTĚNÉ Z HLOUBKY.

Jaro v Polabí. (Olej)

Portret autorův. (Fotografie)

## PERSPEKTIVNÍ TABULKY.

- I. Jak vidíme.  
 II. Výše horizontu při různé výši oka.  
 III. Přímký v prostoru.  
 IV. Body v prostoru.  
 V. Perspektivní pojmy: přímká, úhel, rovina.  
 VI.—IX. K nauce o stínu.  
 X.—XI. Klamy optické.  
 XII. Stanovení horizontu.  
 XIII. Zkracování kružnice.  
 XIV. Konstrukce klenutého stropu.  
 XV. Pohled průčelný do síně.

- XVI. Pohled do klenutého sloupořadí. Zátíží z oblých předmětů.  
 XVII. Perspektivní sbíhání.  
 XVIII. Perspektivní zkracování.  
 XIX. Typická tělesa — základem předmětů.  
 XX. Polohy vodorovné a kolmé. Zátíží z rovných ploch. Průčelný pohled do síně.  
 XXI. Příklady geometr. těles na skuteč. předmětech a jich konstrukce.  
 XXII. — XXIV. Nauka o odrazu a zrcadlení.

## ANATOMICKÉ TABULKY.

- I. I Různé tvary lebek.  
 II. I  
 III. Kostra hlavy zředu.  
 IV. Svalstvo hlavy zředu.

- V. Kostra hlavy se strany.  
 VI. Svalstvo hlavy se strany.  
 VII. I  
 VIII. I Kostra a svaly krční.

- IX. Krk a svaly krční.  
 X. }  
 XI. } Kostra paže.  
 XII. }  
 XIII. } Svalstvo paže.  
 XIV. } Svalstvo paže (se strany) a  
 XV. } kostra paže (se strany).  
 XVI. } Kostra ruky a  
 XVII. } svalstvo ruky.  
 XVIII. } Svalstvo paže zezadu a  
 XIX. } svalstvo paže zředu.  
 XX. } Kostra nohy zředu a  
 XXI. } kostra nohy se strany vnější.  
 XXII. } Svalstvo nohy zředu a  
 XXIII. } svalstvo nohy se strany vnější.  
 XXIV. } Kostra nohy zezadu a  
 XXV. } kostra nohy se strany vnitřní.  
 XXVI. } Svalstvo nohy zezadu a  
 XXVII. } svalstvo nohy se strany vnitřní.

- XXVIII. Kostra muže zředu.  
 XXIX. Kostra muže zezadu.  
 XXX. Kostra ženy zředu.  
 XXXI. Svaly trupu zředu.  
 XXXII. Svaly trupu zezadu.  
 XXXIII. }  
 XXXIV. } Kostra a tělo ženské zředu.  
 XXXV. }  
 XXXVI. } Kostra a tělo ženské zezadu.  
 XXXVII. Č. 1. Znázornění v přímých  
 liniích. Čís. 2., 3. Úplně  
 vzrostlý muž, 8 hlav výšky,  
 pohled se strany (tělo lid-  
 ské a jeho kostra).  
 XXXVIII. Č. 1. Oko. Č. 2. Svaly očni-  
 cové. Č. 3. Svaly a kostra  
 nosu.  
 XXXIX. Různé tvary ucha.

POTŘEBA KRÁSY A TOUHA PO NÍ  
JE V PŘÍRODĚ DALEKO HLUBŠÍ,  
NEŽ JAK SI MYSLÍME,  
HÝŘÍ NA POSLEDNÍ MEZI  
JAKO V LINÍCH NEBETYČNÝCH HOR,  
JE TŘEBA JEN VIDĚTI  
A CHÁPATI JI.

*Jos. Engelmann*

POTRÉBA KRÁSY A TONHA PO NI  
JE V PŘÍRODĚ DÁLEKO HLUBŠÍ.  
NEŽ JAK SI MYSLÍME,  
HÝŘÍ NA POSLEDNÍ MEZI  
JAKO V LINÍCH NEBETÝŇNÝCH HOR.  
JE TŘÉBA JEN VIDĚTI  
A CHÁPATI JI

Fr. Engelmann



I.

UMĚLECKÁ VÝCHOVA

# UMĚLECKÁ VÝCHOVA.

*„Umění je vzkypující akord krásna, jak jej sní  
touhou zpítá srdce. Kánonu pro jeho harmonisaci  
ještě nikdo nenašel. Proto spojujeme se indivi-  
dualitou.“*

MANUEL WIELANDT.

Jaké to bohatství, jímž obdařila příroda člověka! Vnímavou duší, vývinu schopnými smysly a z nich nejcenějsími: sluchem a zrakem! Kolik světů nových a tím i nejkrásnějších požitků může se lidskému jedinci jako čarovným proutkem otevřít! Hudba a malíství! Kdo se naučil čísti noty a ovládati svůj nástroj, tomu otvírá se kouzelná říše tónů, celá obrovitá literatura hudební je mu přístupna. Celý velký, nový svět, jímž může nadšen procházeti a dáti se unášeti tím, co mu velcí geniové tónů připravili. Ostatním, laikům, uniká sice veliké pole duševního, národního majetku — hudební literatura, ale přece jen mohou zbožně poslouchati a snažiti se dle své individuality dohadnouti se, tušiti na prahu jiného, neznámého světa, kolik uchvacujícího krásna je tam pro ně skryto. Marná je však všecka touha překročiti práh, neznají-li sami na svůj nástroj hráti. Každý vnímá, že několik nesouvislých tónů, nápodobení přirozeného hlasu a zvuku, není ještě hudbou. Teprve seřadění zvuků ve větu hudební vzbuzuje v nás duševní dojem, který se propracováním díla zvyšuje v plný, unášející požitek.

Jak jinak je tomu s lidským zrakem! Je schopen při pohledu na zcela zběžný náčrtek, na několik hrubých, neumělých čar doplniti si scházející a vyvolati představu předmětu, který měl býti znázorněn. Ihned poznáváme, co to mělo býti, nemáte-li nás ovšem označení samotného umělce, jak tomu bývá v mnohých dnešních obrazech. Těžko poznati „Mladou, koupající se ženu“, je-li s úmyslem namalována tříšť rozbítených beden, anebo „Panorama Hradčan“, je-li to zápas ledových ker o trosky zhroutené lávky.

Zdravý člověk, inteligentní a vnímavý, s okem normálním, prožívá přímo rozkoš při pohledu na dobrou skizzu, bezděčně doplní si oněch několik barevných skvrn aneb místně vedených čar, kterými umělec v okamžiku inspirace znázornil svůj objekt. Čím inteligentnější pozorovatel, tím bude moci také více a dále jíti za umělcem v jeho citění, jež ho ovládalo, když svůj náčrtek před modelem ve žhavém, horečném spěchu pracoval a bude se obdivovati, s jak málo prostředky dovedl vzbuditi tolik představ. Jak jsou krásné tyto skizy, jež povstaly téměř v opojení, at před přírodou neb před vidinou vlastní. Kolik vzpomínek umělcových

se k nim vže, když tvoří je ve chvíli inspirace zapomněl na celý svět. Co snad i hořkosti a bolu, jež život přinášívá. Provedení obrazu vyžaduje delšího času a vlny života mnohý dobrý vzlet zeslabí.

Možno se divit uměleckým labužníkům, že často vycítí ze skizy více, nežli z hotového obrazu? —

Hudba a malířství!

Sluch a zrak mají každý své různé veliké světy, ale v mnohém se doplňují (dobří malíři bývají i dobrými muzikanty) i podobají. Uchvacují harmonií tónů sluch, harmonií barev oko. Ale předběžná výchova je a musí být různá.

Každý, kdo se učí hudbě, musí začít s napodobováním učitele a pokračuje pak napodobováním mistrů. Není v hudbě hanbou, dovede-li kdo mistrně pouze reprodukovat, znovu oduševnit a podat, co skladatel napsal a stvořil. I takový hudebník je velikým umělcem. Dobrý hudebník dovede zajisté i komponovat, ale tvořit nesmrtelná díla dovedou jen geniové, které rodí doba. Svou dobu vystihli Mozart, Beethoven, Wagner; Smetana stvořil a dal nám hudbu českou — národní.

Začítí v umění výtvarném napodobováním učitele, obkreslováním předloh, aneb kopírováním mistrů, a snad zejména antických, je konec konců a vede jen k diletantismu ze všech nejodpornějšímu. Oko lidské je vnímavější nežli sluch, dá se vychovat, aby vidělo vše radostně, aby vidělo dle své osobitosti krásy přírody denně na setkání kol něho se jevící.

Máme začítí už ve škole obecné nebo střední s předběžnou uměleckou výchovou? O níž tolik se mluví, přednáší? O níž pokouší se kde kdo, nemaje o tom ani poněť?

Prosím Vás, vyvedte děti ven, za humna do přírody, ukažte jim, že ten prostý, chudý palouček, kol něhož denně chodí, je krásný v létě, kdy kvete na něm kvítí, na podzim, když trávu sežnou a kvete na něm ocún, i v zimě, kdy je zasněžen a kladou se naň dlouhé, modré stíny nízko stojícího slunce. Ukažte jim, jak krásný, modravě temný je v dáli ten les pod stínem přeletavého mraku, jak bujně svítí v popředí louka svou svěží zelení a jak za chvíli, až bude večer, bude též lesík ozáien posledními rudými paprsky zapadajícího slunce a jak na tu louku vpředu, jež dopoledne svítila zelení a květy, budou se klásti večerní modravé stíny, a až se setmí, jak vše se zahalí v modravé šero, háj vzadu splyne se zamlženým nebem a někde za lesem vyhoupne se měsíc. A až napadne snh, vzpomeňte, jak to bylo v létě, ale řekněte jim, proč je též kousek přírody i v zimě krásný a proč bude krásný i na jaře, až na zažloutlé ještě trávě vyrazí první sedmikrásy, na mezi se tráva zazelená a nade vše připlují z daleka první vysoké bílé



obláčky a rozhostí se na vytoužené světlemodré obloze. Děti to sice vidí, ale nevěšmou si o toho, chodíce denně okolo. Ale upozorníte-li je, budou si o tom navzájem vypravovati, upozorní se navzájem na zjev, jehož včera neviděly, jak pojednou strom, splývající jindy v dále s lesem, sluncem ozářen od něho se oddělí a vzbudí překvapení, bude je to bavit, budou čekat na něco nového, budou čekat, co se stane druhý den. Povedete tak děti přímo k první a nejlepší učitelce všeho výtvarného umění — k přírodě. A první školy neměly by míti jiných cílů, než učiti mládež velké lásce k ní.

Chcete-li, řekněte pak dětem, at vám nakreslí ten les vzadu, když je tmavý se světlou loukou vpředu, a pak zase, když je osvětlený a louka tmavá. Když je jejich baráček osvětlen zapadajícím sluncem a zahrádka za ním je v stínu neb naopak. Učitel nesebral by v takovém případě řadu výkresů úhledných, stejně nadiktovaných, byly by to práce neumělé! Ale kolik žáků, tolik osobitosti by v nich bylo, neboť dětem dána byla možnost zobraziti věc, jež je zajímavá, volně, naivně, tak jak si ji každé z nich představuje.

Potom jim řekněte, aby třeba z hlavy nakreslily, co samy mimo to pozorovaly krásného a zvláštního. Viděli byste, jak by se jim na tento pokus téměř prsty třásly. Tak vyvinují se talenty ve svých počátcích, tak nutno je vésti, aby vypluly na povrch.

Jaký se však dnes skrývá chaos za moderním heslem „za školskou uměleckou výchovou“. Jak často jsou žáci přímo hnáni v náruč diletantismu. Postaví se jablko, pěkně kulaté, dubový list, který se pěkně napne, roháč, kterému se nožičky pěkně odstředivě srovnají jako do sbírky, pak dá se návod — recept — jak z té přírody tak krásné ve svých detailech i celku, tak mnohotvaré ve svém životě, udělati „styl“, jak vše zjednodušit, udělat tedy z toho zase vyobcovaný školní ornament, vlys, linku, tapetu, — jak těch několik krásných lučních neb zahradních květů využít k „dekorativní“ výplni, ozdobě věcí, stěn, — žákům se to na tabuli ukáže, žáci to obkreslí: — „podle přírody stylisováno . . .“ Jakou cenu může míti tato práce pro mladého člověka? Proč se neponechá malířům pokojů z povolání, kteří se tomu naučí podle své potřeby a vkusu na svých odborných školách, vedených ostatně dnes namnoze již dobrými odbornými umělci?

Probouzeti pochopení pro umění výtvarné pod hrdým titulem „umělecké výchovy“, není totožné s názorem nyní většinou běžným, že každý žák již na škole obecné musí kresliti a „malovati“ vším možným materiálem.

Kdyby místo této metody, kdy šmahem celá třída musí na povel kresliti tužkou, křídou, uhlem, perem, štětcem, malovati barvou nebarvou a vše, „stylisovat“,

kdyby mládež učila se místo tohoto pouhého cvičení ruky *správně viděti, porovnávat* s počátku různou vzájemnou velikost, trochu perspektivy, kdyby učila se *myslíti, přemýšleti, uvažovati*, bylo by lépe. —

Ze středních škol odstraňte úplně antiku (do nedávna ji ještě „dělali“ i na nejvyšších učilištích, na akademiích, na technice ještě je). Žák býval nucen podle *bílé sádry* výkres pracně a co možno čistě vystínovati, třeba i térkou sladce přechody vypracovati do únavy. Ale příroda není bílá ani hladká jako sádra, předměty i všechna stvoření mají barvu a strukturu. Ocenit její světlo a stín, jež jsou barevné a různého povrchu, žák nedovede a aby se pak začal znova učit.

Do školy měla by se opatřit *dobře* vycpaná zvířata: kohout, vrána v letu, plízcí se liška — a ta by měla být kreslena, *skizzována* hlavně, s různých stran, takže žák by takové zvíře musil považovati za živé a musil by se snažiti je v jeho pohybu rychle načrtnouti. Udělal by řadu náčrtků, mohl by je dobře srovnávaní a sám posouditi, který se mu lépe povedl. Učil by se rychlému postřehu, ale také zručnosti v kresbě, ke které by docházel svou vlastní cestou. Mimo to zůstal by při práci vždy svěží a jak by jej zajímala! Za čas dostavila by se sama sebou i pravá míra vypracovanosti, stínování, a muselo-li by to býti, mohl by se žák později i pokusit svůj model malovati. Kolik svěžesti, zdravého nazírání při takovém stvoření v pravém smyslu slova, jež by mu bylo i nejvyšší zábavou — požitkem — by si mladý člověk zachoval!

Dnešní školská výchova umělecká, na receptech založená, vede, jak jsem již řekl, k čirému diletantismu. A kdo chce si hodně brzy smysl pro umění pokaziti, necht začne hodně záhy diletantisovat. Ten tam je pak přirozený, vrozený a naivní smysl pro přírodu. Později, až takový diletant doroste, bude posuzovati každé umělecké dílo jen povrchně, s technických stránek, které se mu jeví tak důležitými, protože ho stály vždy tolik práce. Všecky odborné výrazy vyplývá před uměleckým dílem, to hlavní však zapomene uvážiti: oč umělec v prvé řadě usiloval. Může se pak takový člověk opravdově těšit z uměleckého díla, at jakéhokoliv směru, přiblížila ho ta umělecká výchova opravdovému umění, zápasu tvořivšího umělce, umělci samému, jak si snad později bude domýšleti? Kdyby mu bylo bývalo dopřáno zachovati si svůj naivní smysl a cit pro přírodu, byl by aspoň vytušil neporušeným zdravým svým instinktem, co je na uměleckém díle dobré či špatné; nevádí, že by nevěděl *proč*. Nebot toto „*proč*“ má a musí věděti především umělec sám . . .

Zaprvé si pamatujte, že akademie je vlastně věc zbytečná, neboť umění se nedá naučit. Budeme se tedy navzájem snažit, abychom tu byli alespoň něco platni; já vás budu hledět ve vaší práci podporovat — ale at se činíte, také bych se rád něčemu přiučil od vás.“ Takto cituje VI. Rada slova svého učitele prof. Jana Preislera. Jindy zase dokonce prý řekl, stoje se svými žáky před budovou akademie: „Tuhleto budu vyhodit do povětří.“\*) Známý a pochopitelnější jsou opovrhlivé výroky francouzských mistrů o akademiích a ještě pochopitelnější je odsuzování oněch z Němec, kde se udržovalo dlouho a úporně studium dle antiky. Nedivíme se Ludvíku Richterovi, jenž ostře odsoudil svého učitele Adriana Zinggse, ani Filipu Ottu Rungovi, který poukázal na to, že je tam dosti mladých lidí, kteří mají mnoho talentu, mnoho hotovosti a znalostí, ale přece nic jim to platno není — poněvadž jim nikdo neřekne, k čemu jim tyto vlohy sloužití mají. Pecht prohlašuje akademie za škodlivou, záhubnou bludičku i pro genia. Akademie zaplašila Cornelia, Overbecka, Feuerbacha, Makarta, Achenbacha, Schleicha i Böcklina.†

Feuerbach shledal, že studium na akademii má jedinou výhodu — že je nejlacinější a Moric Schwind se vyjádřil: „Když člověk konečně sezná, že má vůbec nějaký svůj vlastní zobák, — je už tolikerymi nárazy zcela zkriven a zohýbán.“ Hans von Marées byl urputný nepřítel akademického vychování a Hans von Uhde opustil své akademické učiliště po jediném roce. Lenbach označil takové vyučování: „Žák jest po léta vyučován theoreticky umění plování, zákonům specifické váhy a když po dlouholetém studiu hozen jest do vody — utone, ubohý.“

Otrávení a znechucení po akademických studiích, vyslovovali se tito umělci proto především tak pohrdlivě, že tehdy vše se obětovalo studiu antiky. Stavše se sami profesory na těchže ústavech, prohlašují zcela správně, jako na př. Trübner, že „celé vyučování umění může jediné záležeti ve snaze, aby žáku vstřípeno bylo umělecké a zdatné vědění.“ Francouz Bastien Lepage, rodák země, kde dávno již antika, formule a šablona z akademií byla vyloučena, řekl: „Řemeslu svému naučil jsem se na akademii, ne však svému umění.“ Stejného smýšlení je Lenbach soudě, že akademie by měla poskytnouti žákům všechny výsledky badání v oboru racionálního malířství. Ale mělo by se tak státi — jako ve vyučování vůbec — „ne

\*) Volné Sméry r. XX. č. 1.—3.

pouze theoreticky, nýbrž vždy s ohledem na tvořící se umělecké dílo, takže jedině začátečník byl by přidržován k tomu, aby uměl malovat obrazy ve smyslu pravého umění . . .“ — Makart, Gabriel Max, Munkaczy i Hans Thoma byli jako netalentovaní z akademií propuštěni. Rovněž je známo, že když r. 1896 francouzský malíř Caillebotte museu Luxembourgskému v Paříži odkázal svoji sbírku Degasů, Monetů, Manetů a Renoirů, sbor akademických profesorů proti tomu protestoval tvrdě, „že to znamená vpád umění, které samo o sobě je negací každé učební metody!“

Akademie často potlačovaly svobodu a osobitou zvláštnost, které jsou přece jen první podmínkou pravého umělce. Přijaly často, a to je rovněž pravda, mnoho teorií, jichž zkušení učitelé zanechali, zapřeli vyučovati tomu řemeslnému, co se ve starých dílnách uměleckých pěstovalo a přece jen toto řemeslné je to jediné, co v umění naučiti a sděliti se může. A zná toto řemeslné každý učitel? Je, třebaže byl jinak výborným umělcem, i dobrým pedagogem?

Že jsou mnozí učitelé i u nás jmenováni bez ohledu na kvalifikaci, pouze jako kandidáti toho či onoho robustnějšího a výbojnějšího uměleckého sdružení, je dostatečně známo. Je rovněž známo, že i učitelský sbor z osobních příčin vzpírá se obsazení některé uprázdňené stoličky kandidátem, jenž jinde ve světě dobyl si ostruh a mohl by se státi ještě nebezpečným tomu či onomu zpodobnělému pánu tím, že by ho zastínil. Raději necht padne stolička, třeba i tak tradicionálně národní, jakou byla krajinářská. Ubohý Knüpfer!

Že byl kdysi z akademie naš vyhoštěn Luděk Márold je známo. Že v Mnichově v letech osmdesátých utvořila se celá kolonie mladých českých umělců-exulantů, je rovněž příznačno. Že však ani M. Aleš nenalezl svého času místa jako učitel na vysokém učilišti umění, budíž bohu žalováno. —

A tak tedy škola — jaká? Akademie, škola privátní, či autodidakce dokonce?

Rekl bych, že vše záleží na obou činitelích, žáků i učitelích. A hlavně na jejich vzájemném poměru.

Bývaly doby, kdy tento poměr byl ideální se stránky výchovné. Již ve staré Helladě lákala nejen sláva a bohatství, ale i učitelský věhlas a zdatnost mnohých mistrů celé řady žáků k nim do měst. Pamphilos ze Sikyonu byl zvláště proslaven, neboť byl prvním malířem vědomostí nejen odborných a vědeckých, zejména k arithmetice a geometrii, bez nichž — dle jeho přesvědčení — „umění nikdy v plném rozkvětu a dokonalosti povznést se nemůže“. Rovněž i perspektiva a zejména anatomie byly as předměty, kterým dobře vyučovati dovedl a tak mimo praktické studium přírody žákům napomáhaly i bohaté vědomosti mistrový. Žádal

od svých žáků desetiletý honorář jednoho talentu (asi 6000 K) a tento honorář platil mu i Apelles. — Takových škol bylo v Řecku hojně.

Renaissance, se svojí touhou pomalovati kdekjaký velký strop a prázdnou plochu, žádala velkých, zdatných a všestranných umělců a našla je. Doba je zrodila. Leonardo, Tizian, Michelangelo, Rafael. Nebyli by sami zmohli titánských těch prací, pracovali se svými žáky. Tvrdí se, že pověstné „stanzy“, pokoje vatikánské, jež nesou jméno Rafaelovo, pracovány jsou povětšinou jeho žáky. Žák vstoupí k mistru do školy, počne se učití títí barvy, pak pokládá a konečně pracovatí spolu s mistrem. Že tím nabývá rozhledu a zkušeností znamenitých, je samozřejmo. To byla ovšem škola pro mladé lidi v nejlepší smyslu slova, mohli-li býti ve stálém styku s mistrem, na kterém tehdejší velká doba žádala, aby něco věděl, mnoho znal a ještě více uměl. A skutečně tehdejší mistři byli velkými malíři, velkými básníky, byli i velkými architekty, konstruktéry, badateli a vynálezci současně. Jaký tu div, že florentan Taddeo Gaddi (†1366) pobyl 24 let ve škole u svého mistra Giotta (1267-1337) a že jeho syn Agnolo Gaddi, který prý lépe maloval než otec, upoutal na 12 let Cennina? Cennino Cennini da Colle di Valdelsa popisuje ve svém traktátu o malířství podrobně všechny techniky už od Giotta školou tradované a praví, odvolává se na vlastní zkušenosti:

„Vy tedy, kteří ze šlechtěny myslíte milovníky tohoto krásného snažení, pojdte především k umění a ozdobte se napřed tímto šatem: totiž láskou, úctou, poslušností a vytrvalostí. A bude lépe, čím dříve se rozhodneš, abys svévil se mistrovu vedení a učil se; a čím později můžeš, rozluč se s mistrem.“<sup>\*)</sup>

Že nabyl žák, jsa účasten všech prací mistrových, zkušeností neocenitelných, je jisto. Nebot tehdy byly to práce většinou monumentální, vyžadující značných znalostí technických a odborných, o kterých se nám dnes ani nesní.

Je ovšem také pravda, že pohodlí býti prostě vedenu žákům se líbilo a že je na léta prodlužovali, necítíce zodpovědnosti a tísnivosti, jež přináší vlastní tvoření a jež vlastně nesl mistr sám. Mistra nápodobiti a jemu se alespoň vyrovnati svádělo je mnohdy k blahé spokojenosti, namíste aby je vzpružilo k jedině správné snaze, mistra předčítí. Cenilo a chválilo se, co zas právě takového Leonarda ze školy vypudilo . . . Mařák dobře říkával: „Učím vás proto, abyste malovali lépe nežli já.“ A Mařák byl dobrý učitel.

Doby grandiosních, titánských a monumentálních maleb minuly a na jejich místo nastoupily malby dekorativní a obrazy malované pro galerie a soukromý byt. Tedy obrazy intimní.

\*) Quellenschriften der Kunstgeschichte: Cennini, Traktat der Malerei, Viedeň, Braumüller 1888 kap. 3.

Tím směrem jest vedena i nynější výchova.

Netřeba uváděti, že pouhé mechanické kopírování jakýchkoli předložek jest ztrátou času a trochu toho technického užítku, ježž možno získati, nevyvází značné nepříznivé újmy, již nutně má za následek.

Studium, a sice úporné studium podle přírody, je dnes jedině možným základem všeho dalšího tvoření. Nemůže býti jediným cílem naučiti se dokonale kresliti a malovati dle přírody, ale vede to především k ovládnutí nutné dovednosti. Neúnavné studium přírody jest jediná cesta k základu všeho a správně i jistě jdou ti, kdož učíce se hledí přírodu co nejlépe vystihnouti. Teprve pak možno se osvoboditi od všelikého nahodilého modelu, osvojiti si volnost tvoření podle své představy, což je vlastně teprve konečným cílem všeho výtvarného umění. Nebot po důkladném poznání přírody samé může umělec volně a z vlastního popudu tvořiti, protože mu postačí paměť, aby mohl nejcharakterističtějšími tahy naznačiti, co stvořiti chce. Malíři, kteří nemají mnoho myšlenek vlastních, rádi sepletou portrétistům do řemesla, jistě k malé jich radosti, anebo sestaví kol modelu v příslušném kostymu plno předmětů a rekvizit — historické zátiší — ale z maleb jejich vyzírá přec jen mrtvé zátiší, které klidně drželo a dalo se pouze okopírovati. Malíři, kteří tvoří bez součinnosti paměti, bez svých představ, celého svého srdce a myslí, jsou jako ptáci, jichž křídla zůstávají navždy ochromena. Podaří se jim nalézati potravu při zemi, ale rozkoše vznéstí a vznášeti se nad věcmi země nikdy nepoznají.

Böcklin v pozdějších letech nesměl používatí modelů. Jeho žena, přísná Římanka, mu to nedovolila. Maloval téměř vše z paměti. Žil z toho, co ho příroda naučila a ze svých představ. Našli se, kteří mu to vytýkali. Rozhodili i okřídlené slovo — Böcklinovy obrazy volají po modelech. Jiní zašli tak daleko, že nelitovali práce, a figury, jež Böcklin odvázně z paměti namaloval, kreslili pracně podle přírody, podle modelů, aby ho usvědčili. Ale malebný dojem byl ten tam a musili uznati, že zkratky a formy, byt i přespříliš směle Böcklinem užity, byly přec jen možné zkonstruovány a působily malebněji a životněji, než jejich pedantické výkresy. Böcklin znal však tak dobře přírodu, že maloval a tvořil i neexistující, fantastická zvířata, kterým nakonec ani přírodopisci nemohli upřítí možnost a museli připustiti, že by byla zcela schopna života.

Rodin měl posvátnou lásku k přírodě, ale pracoval podle ní zvláštním způsobem. V jeho atelieru pohybovalo se mnohdy několik nahých modelů, aby mohl pozorovati tón a pohyb živých forem bez jakéhokoliv nátlaku a zakřiknutí. Jeho oko sleduje je stále, hru, napjetí, škubnutí každého svalu. Užtvá mlčky pohledu na krásu života, který v nich hraje. Stopuje dráždivou ohebnost mladé ženy,

kteřá se po něčem shýbá, jemnou grácií jiné, když rukama povznáší zlaté vlasy nad hlavu, nervovou sílu kráčejícího muže. A když některý z modelů učiní pohyb, který se mu líbí, požádá, aby v dotyčné póse vydržel. Pak sáhne po tužce, uhlu, aby úžasně rychle kreslil, modeloval. Takové, na první hod povstalé skizzy uvádějí jeho genia v největší vášeň, protože mu umožňují jako v letu zachytiti krásný pohyb nebo gesto, jichž zběžná pravdivost by přišla na zmar u důkladné a mnoho času zabírající studie. Na Rodinově výstavě v pavilonu Mánesa visela celá řada oněch zběžných skvělých kreseb-skizz a mnohý návštěvník snad si ještě vzpomene, jakou úžasnou životností působilo často oněch několik geniálních čar. A jen Rodin, tento velký básník a vyznavač pravdy, mohl právem hrdě říci: „Nikdy jsem nelhal, nikdy jsem svým současníkům nepochleboval. Moje poprsí často vyvolala pohoršení, protože byla příliš upřímná. Jistě však mají jednu přednost: lásku k pravdě. Necht jim tato ku kráse dopomůže!“<sup>\*)</sup>

U mladých adeptů mohou se různé *vlohy* také nejrůznějším způsobem projevovati a je na učiteli, aby to poznal.

Mnozí žáci dovedou obdivuhodně čistě a správně to, čemu říkáme mechanicky, dle přírody kreslit. Bývají chloubou školy, jsou obdivováni spolužáky a někdy i učiteli, ale jakmile mají do něčeho vložití samostatné pojetí — ochabují. — Jiní dovedou krásně, osobitě nahlížeti a pracovati podle modelu. Jsou ceněni jako příští mistři, ale dále to začasťe pak nepřivedou, než ke kopírování přírody, a samostatného obrazu nesvedou. — Mnozí namalují své první a opravdu dobré obrazy pod vedením učitele, ale zároveň jsou jejich posledními, neboť samostatně nic nedokáž. Jiní uchvacují svými plány, které však navzdý plány zůstanou. Někteří vzmouž se k intensivní práci, jakmile nabudou vlastního atelieru, vydávají dílo za dílem, obletování kupci a nakladateli. Stali se známými, ale i banálními. Jiní dovedou z hlavy tvořiti celé skupiny a kupy figur. Dovedou vše, co si kdo přeje a zdají se býti stvořenými ilustrátory. Ale vlohy jejich svádějí je v nebezpečí příliš lehké tvorby, nestudují dost přírody a neumějí mnohdy správně a řádně nakresliti ani lidské ruky. Také se vyskytují takoví, kteří nemajíce zvláštních vloh ke kreslení, jeví neobyčejný smysl pro barvu. A naopak, dobří kreslíři, jichž barva však je vždy tvrdá, křehká, neohebná a bázlivá.

Konečně jsou tu i ti, kteří v kresbě i malbě těžce zápasí, ale jejich práce prozrazuje cit, ducha, myšlenku, duševní proces. Těm měla by se věnovati největší pozornost, neboť tomu, co jim schází, mohou se naučiti, ale to vzácné, co naučiti se nedá, to duševní je v nich. Jsou to ti, již zpravidla nezklamou, budoucí praví, velcí umělci.

\*) Paul Gsell, A. Rodin.

Jen jenně cítící učitel-umělec může snad hned na počátku rozeznati, kolik na přinesených pracech žákových je té či oné formální vloh, aniž se dá mýliti urovnaností; nebývá každý nejlepším prorokem a prozrazuje jen talent napodobovací. Učitel nezalekne se též prací, jež jsou nemotorně a těžkopádně udělány, je-li v nich jen něco osobitého. Neboť ví, že scházejícímu naučí a osobité bude se zájmem sledovat, je-li schopno pěstění.

Jen ten mladý muž, který jako člověk schopen je duševního vývinu, může se státi opravdovým umělcem a neposlední zárukou toho, mimo talent, je jeho charakter. *V každém opravdovém uměleckém dile nařonec obdivujeme velkého člověka.*

A po této stránce měla by se věnovati výchově na vyšších školách uměleckých největší péče a pozornost. Učiti žáky dle jich individuality, nebrati jim, co je v nich osobitého, samorostlého a nenutiti jich viděti cizíma očima. Ač je to samo o sobě úloha veliká, ještě nestačí. Nejvlastnější, ale také nejtěžší úkol učitelův je studovati žákův charakter. A to dovede málokterý. I dle slibných prací je nesnadno určit, zda mladý hoch doroste v opravdového umělce. Rozhodují tu mnohé momenty, jež jsou nepředvídatelná a těsně souvisejí s jeho charakterem. Vyrvalost, vlastní duševní svět, vše to je u mladého člověka teprve v vývinu. Mnohé lze jen tušiti.

Kéž byste působili, Vy učitelé, kteří milujete svěřenou mládež, aby vyznělo vše harmonicky! Vždyt v tom spočívá kouzlo mladických prací, přidruží-li se k úpornosti v učení i neústupnost v autokritice, nejen smělá vůle, ale i radost z tvoření a hlavně jakási tvrdohlavá svévůle odmítati vše své povaze cizí a nevypůjčovati si, čeho již jiný svým způsobem si dobyl. Seznání těchto vlastností u mladého umělce může nejen učitele vždy těšiti, ale učitel má je i podporovati a probouzeti, neboť ony začasť v životě vítězí nad skvělými vlohami, na něž majitel se příliš spoléhá, rozhodně však vítězství velkého talentu bez nich je nemyslitelné. Vyžadují na mladém umělci i mnohého odříkání. Mnohé rozčarování, zklamání a strádání bývá mu zpravidla údělem. A tu je povinností učitele, aby i po této stránce svého žáka studoval, zda je dosti silným bezohledně jíti svou cestou a zda dovede odmítnouti ústupky, jež by na něm byly žádány a jimiž by si snad mohl okamžitou svou situaci polepšiti. Zda má dost síly zůstatí věren nejvyšším metám umění i tehdy, kdyby nebylo mu pro nepřízeň poměrů dopřáno dojíti až k cíli, jež si stanovil. Hlavně však, nalezne-li dosti síly a štěstí ve své práci, ve svém umění, jež by mu stačilo, kdyby ho jinak život zklamal.

Z toho plyne, že učitel má státi ke svému žaku vždy v poměru přátelského rádece. Celým svým uměním a věděním musí svým žákům přispěti, aby mohl ka-



ždého z nich při učení zvlášt věsti a jeho individuality šetřiti. Jen tak vede učitel žáky k pravé a samostatné osobitosti, zná-li každého skrz na skrz a je-li to i na žácích viděti, že je každý svůj — každý jiný. Škola nestojí prostě za nic, je-li už z dálky viděti její razítko. Ano, věsti žáky svědomitě není úlohou snadnou, neboť kolik žáků, tolikrát musí učitel vmysliti se v ně a každého věsti jinak.

Žák musí si dále uvědomiti, že nestačí, aby naučil se zběžně jedině tomu, co domnívá se pro svůj okamžitě volený směr potřebovati. Musí mu býti poskytnuta příležitost, aby basi svého vědění ve všech možných směrech rozšířil na nejvyšší stupeň. Učitel musí žáky povzbuditi, aby mimo nutná vědění ze svého oboru i jinak zjednali si vzdělání všeobecného, hlavně četbou literatury domácích i cizích. Nelze od mladých lidí žádati, aby měli ponětí o tom, jak potřeбно je právě pro umělce opatřiti a nastřádati si bohatý poklad vědomostí a tím vytříbiti si schopnost pozorovací tak, aby tyto elementy při vyjadřování svých myšlenek a citů měli zcela nasnadě. Kultivovaná jejich citlivost má tolik viděného si zapamatovati, aby mohli přírodu tak do obrazu vtěliti, že by tvořila část vlastního duševního procesu. Učitel musí všemi způsoby vzbouzení duši mládeže, klepávat jí na srdce, jak říkával Mařák, až probudí v ní lásku třeba k té chudé, jarním slunkem zalité mezi, až obdivovati se bude květy poseté louce a nad ní plujícímu obláčku, až plně procití ticho tajemného přítími lesa.

Především má však učitel státi při žákovi v dobách jeho pochyb a zmateků a zachrániti mu pro příští časy tolik opravdového smyslu pro pravdu a krásu, kolik jen možno.

Nebude pak pro mladého umělce obtíž najíti si vlastní dráhu a byt se pak i přiklonil ke směru kterémukoli, vždy díla jeho budou ozvěnou jeho duše a jeho srdce.

Starý Poussin řekl: „Mé ruce třesou se stářím, ale chci, aby byly ještě poslušny mé hlavy.“

Po skončených studii, na přechodu k samostatnosti jsou mnozí zmiřanými haluzemi. Pustit se do prvých samostatných obrazů, či jít do světa, či voliti cestu, již šel ten či onen velký umělec? Odpověď na tyto otázky musí si dáti každý jednotlivec sám. Intenzivně nadaný člověk vycítí správně, co v sobě chová a nalezne svou cestu. Ale nechť si zapamatují všichni, že umělec není nikdy hotov, že celý jeho život je stále a neúnavně, nikdy neskončené studium. Tři tisíce hlav namaloval Velasquez, nežli s uspokojením řekl: „Teď teprve dovedu hlavu namalovati!“ Kdyby namaloval jednu hlavu denně — chápete význam těchto slov? —

Mnozí z touhy, neb vděčce náhodě nebo příznivým poměrům, kteréž jim umožňují další studium, vydávají se na cesty do světa a vrací se po letech stejně nehotovi a bezradni. Po sedmiletém pobytu v Paříži vrátila se nedávno kterási malířka a neostýchala se hlásiti se ke mně do školy.

Millet smával se nápadu a potřebě mnohých cestovati za poznáním umění. Do Říma ho to nijak netáhlo, neboť v Louvru prý možno viděti dosti pěkných obrazů. Vše, co potřeboval, nacházel doma. Nosíval oděv pracujících a nazýval se dělníkem. Říkávalo se, že nemaluje elegantně. Ale dnes je známo, že noha ženy třeba na obraze „Postřihavač ovcí“ je daleko elegantnější, nežli by jí byl namaloval Watteau. A přece říkával o svých modelech: „Jejich ruce jsou tu, aby pracovaly a jejich nohy, aby chodily“.

Náš Slaviček vydržel na cizí půdě Paříže jen několik dní a vrátil se do svých pohorských vesnic. Myslím, že zejména my krajináři jsme všichni stejní a že máme tu svou rodnou půdu nejraději. Výstižně radil Lionardo malířům přimknouti se k přírodě, „aby vzhledem ke svému umění mohli slouti jejími pravými syny a ne jen vnoučaty. Neboť v přírodě je nashromážděno tolik věcí v nekonečném množství, že je lépe k této učitelce se utéci, nežli k jiným mistrům, kteří přec také k ní do školy chodili“. A je opravdu nejlépe uchýliti se po skončených studii k této nevyrovnatelné učitelce. Je věčným zdrojem, který je nevyčerpateľný a vyvěrá z něho všecka dokonalost.

V různých dobách i v různých zemích byli jednotlivci i celé skupiny umělců, kteří nespokojili se ve škole naučeným způsobem přírodu omalovávat, zatožili po zdokonalení a před tvář přírody stali se novými objeviteli a vyznavači. Stvořili nové zákony. A právě tito to byli, tito sdružení ve skupiny, kteří nejvíce přispěli k vývinu národního umění a dovedli vésti i jiné národy. Je to přirozeno i vysvětlitelno. Společný cíl vzbudí vzájemnou sympatii, která dodá skupenství jakési formy. Silná individualita vystoupí a druzí se přičlení. Skupina stává se organickou vedena svou vůdčí autoritou a nalézá nepsané zákony diktované společnou

vůli, která sílena energií jednotlivců, mohutní. Nádherné je pak sblížení, jež původně bylo náhodné a mělo za účel jen společné malířské studium po té či oné stránce, ale které vyvolalo současně vzájemné lidštější vztahy a umělecké nadšení. A tito druhové pojednou sami s úžasem shledávají, že ač každý jiný a svůj, podléhají všichni jednomu společnému, rozhodujícímu, ale nevyčtenému zákonu, který vycítili v náručí velké své učitelky — Přírody. Kolik znamenitých výtvorů tu povstalo, když malířům v pravém smyslu bušila srdce v tomto ovzduší mezi svými, v horečném zápolení, úporném zápase a nejkrásnější družné soutěži. Jisté takové skupiny jsou s to, aby pozvedly uměleckou úroveň k značné výši a vchovaly kromobyčejné umělce. A také skutečně právě ze skupin vyšlo leckteré památné světlo, jež ozářilo a oslnilo současnost jako blesk.

Moderní umění v Anglii počíná skupinami, jichž mistři byli Reynolds, Gainsborough, Hogarth, Bouwington, Constable, Turner a Watts. Po nich následují slavní z Barbizonu: Millet, Daubigny, Diaz, Corot, Dupré, Troyon a po nich opět Delacroix. I Eduard Manet byl vůdcem svého kruhu, s nímž zakládá moderní francouzské malířství.

Do moderního krajinářství německého zasáhly revolučně a zdravě především skupiny Worpswedská se svým Fritzem Mackensenem, Ottou Modersohnem, Fritzem Overbeckem, Hansem am Ende a Jindřichem Vogelerem, jakož i Dachauští s Ludvíkem Dillesem, Adolfem Hölzlem a Arturem Langhammerem.

Chápeme, že Millet vycházel vždy z vesnice na opačné straně, než jeho přítel Rousseau. Nenáviděl Paříž. Lesy a vysoké stromy, které zas Rousseau miloval, připomínaly mu tísnivý dojem ulic. Měl rád širý kraj. Ale oba a všichni jejich barbizonští druhové měli stejnou vášnivou lásku k domácí půdě, milovali vůni zorané země a lnuli k rodné hroudě. Kdo viděl Worpswedské neb Dachauské ve vesnických jejich koloniích pracovat, přesvědčil se, jak i oni ten kus svého kraje milovali. A jen z rodné půdy může vyrůst silné, zdravé domácí umění.

„Přál bych si, aby bytosti, které znázorňuji, vyrůstaly a splyývaly úplně se svým prostředím, a aby nebylo možno se domnívati, že by si přály býti něčím jiným, nežli jsou“, tak pravil Millet. A Constable: „Svět je širý, ani dva dny nejsou stejny, ba ani dvě hodiny si nejsou podobny. Od stvoření světa nenašel bys dva listy stromové, které by byly stejné.“

Kdo dospěl k poznání této pravdy, ten začíná nový život. Může volně a hrdě kráčet dál, neboť nic neleží za ním, co by ho tížilo — vše před ním.

Našel sám sebe.

A bychom mohli uměleckého díla užítí a je oceniti, jest třeba pozorovati je dobe a v klidu. To není však tak jednoduché, jak se zdá. Především vyžaduje každé dílo umělecké jiného odstupu. Mnohý návštěvník pozoruje na výstavě obrazy tak, jak je zvyklý z domova na stěně je vidati — totiž zblízka, aniž uváží, že obraz ve velké místnosti vyžaduje většího odstupu. Připamatuje-li si, že na dnešních výstavách zastoupeny jsou obrazy všech směrů, pracované nejrůznějšími technikami, nejrůznějším nánosem barev a nejrůznějším materiálem, vidíme, že vyžadují také nejrůznějšího odstupu. Velké plátno, malované robustní technikou, není možno prohlížeti zblízka, jako do všech detailů malované malé obrázky W. Veldena, A. von Pettenkofena, neb J. L. E. Meissoniera. Velké plátno nutí diváka k tak velikému odstupu, aby zmizely a nebyly patry jednotlivé tahy štětce, a aby dostavil se ucelený dojem, který umělci tanul na mysli. Při pozorování zblízka je technika příliš patrna a provedení příliš se vnucuje na úkor dojmu. Laik i laický umělec posuzují méně malířské pojetí, náladu i komposici a pastosní, silnější nános barev v popředí obrazu je zaráží a leká. Neoprávněně, neboť zásluhou umělce je, s co možná malými prostředky docíliti dojmu největšího — ovšem na určitou vzdálenost, neboť obrazy nejsou určeny k čichání.

Hebbel praví: „Pozorovati umělecké dílo a hledati jednotlivosti — zůstat na nich lpěti, je znamením prostředního rozumu. Ale také známkou prostřednosti uměleckého výtvoru je, připoutává-li k jednotlivostem, které nám stojí v cestě posouditi celek.“

Přehlédnouti možno obraz, postavíme-li se do odstupu, který rovná se aspoň jeho největší dimensí — totiž úhlopříčně, diagonále. Hartmann ve své „Filosofii krásna“ navrhuje dokonce dvojnásobnou tuto vzdálenost a Böcklin stanoví dvojnásobnou délku obrazu. Ale na velké výstavě rozhoduje o odstupu mimo techniku, kterou je obraz proveden, ještě místo a osvětlení, kterého se mu dostalo, a v neposlední řadě i okolí, v kterém byl umístěn. Každý pozorovatel musí si tu sám individuálně stanovisko vyhledati, které odpovídá nakonec i stavu jeho zraku. Dovede to každý?

A jak bývají, vlastně musí býti, obrazy na velkých výstavách věšeny s ohledem na množství čísel i s ohledem na rozsah místnosti? Je možno dodržeti vždy jednořadový systém?

Začasté shledáváme, že místo obrazům vykázané nesouhlasí se stanoviskem a tudíž s horizontem, pod kterým malíř svůj obraz maloval. Obrazy a pohledy do kraje s výše pracované, ocitají se na výstavách pověšeny vysoko nahore a opačně, třeba veduty měst s tyčícími se věžemi, bývají nizounko. Jak může vypadati obraz

jihočeského rybníka, do širé dálky se rozprostírajícího, kde dopadalo oko malířovo a dopadati má i oko divákovo do zdánlivě nízké, ale širé hladiny vodní — nebo pohled s vyvýšeného nějakého místa na město, dole pod námi se rozkládající, ocitnou-li se tyto obrazy u stropu; jak mohou vypadati naopak věže, či vysoké stromy, zachycené malířem zdola, jsou-li zavěšeny až někde u podlahy? A je skoro nezbytno, aby rozhodovala na velké výstavě pouze velikost obrazu, bez ohledu na motiv a na místo, jakého by obraz vyžadoval — nemožno přec velký obraz pověsiti dolů a malý a nejmenší někam nahoru! Jedna z jinak omluvitelných slabín četně obesaných — velkých výstav! O jiných zmíníme se dále. Prozatím jen o otázce, možno-li, či lépe: je-li tak snadno posouditi obrazy na výstavách velkých, a je-li tam dost vhodné příležitosti, času a klidu k tomu.

„Umění má vyvolati podobný dojem, má zjev přírody prohloubeně zrcadlití. Zvyšuje krásu přírody, sprostředkuje ji oku, které sděluje jí srdci a rozumu. Proto působí krása umění silněji, nežli krása přírody.“ (Lenbach.) Obraz musí zklamati, nedostane-li se mu všech podmínek, aby mohl cele a vším sám o sobě upoutati. A pro diváka by mělo platit: „Před obrazem má každý, at umělec či cituplný laik, stanouti jako před knížetem a čekati, až bude osloven; a jako knížete nemá ani obrazu sám první oslovovati — jinak uslyšel by jenom sám sebe.“

Je na tohle vše čas a klid na velké výstavě?

Umělecké salony svojí intimitou mají tu odpomoci a velké výstavy nahraditi. Umělecké salony! Kolik jich zašlo! Býval pěkný — Wiesnerův — „Galerie Ruch“, v letech osmdesátých. Bývalo tam krásně jako v atelieru. Mařák, Pirner, Schwaiger, Siemiradski a jiní — ovšem, bohužel nebylo tehdy pro umění ještě tolik pochopení a smyslu. I spolky měly svoje výstavní útulné místnosti. Dnes je uměleckých salonů řada. Na nynější výstavní místnosti pražské slyšeti je stesky pro jich nevhodnost. A konečně je málo návštěvníků, kteří z výstav vrací se dojati, povzbuzeni a nadšeni.

Umělci rádi svalují vinu za nepochopení na široké obecenstvo, zapomínají však, že mezi ním nalézá se mnoho jemnocitných lidí. Má-li umělec příležitost podivati se takovým lidem do očí, slyší-li, jak mňnčí svá odůvodňují, zakolísal a přemýšlel by, zda není menší jeho síla, nežli jejich rozum . . .

Má přímý styk s obecenstvem nějakou cenu? Získalo by umění, kdyby obecenstvo mělo přímý styk s umělcem a jeho uměním?

Ano! Pravím tak ze zkušenosti.

Otevřítí svou pracovnu, aby obecenstvo uvidělo hotové i nedokončené práce, není sice ještě u nás zvyklostí, ale stane se jí jistě. Obecenstvo instinktivně touží se-

znati umělecké práce na místě jich vzniku i po bližším osobním styku s umělcem, v čemž je velice mnoho výchovného pro obě strany.

Tedy atelierová výstava!

Paříž ji má už dávno. V Mnichově byla známa Lenbachova, později Stukova. Na to své pracovní učinili přístupnými v určité dny: Max Liebermann, Walter Leistikow, Karel Langhammer, prof. Paul Meyerheim, Max Schlichting, prof. Eugen Bracht, prof. Frant. Skarbina, Paul Höniger, Maurice Berg, prof. Karel Köpping, Gustav Meng-Trimmis, Curt Stoeving, F. G. Volfrom, Harro Magnussen, Martin Schauss a mnozí jiní. Kolonie ve Worpswede i Dachau mají své známé atelierové výstavy hojně navštěvované.

Víme to všichni, že opravdu potěšiti se s uměleckým dílem je možno jen za klidu — spíše o samotě. A snad každý má pravou a stupňovanou radost ze získaného díla uměleckého — obrazu, sochy — teprve, když ocitá se s ním sám o samotě — doma. Tu teprve, sprostěno vřavy a ruchu výstavního, počíná mluvit umělecké dílo svojí intimní řečí a bývají to právě opravdová díla, která na výstavě působila klidně a nevyžadovala okamžitého údivu a překvapení, která pak mluví přímo k srdci člověka. Kdežto jiná, právě ta oslnivá, se zdí výstavních na stěnu intimního domova přenesena, dovedou tu náležitě zklamat. Neboť vpravdě velké a krásné je zřídka kdy oslnivým. Nepovstalo a nebylo stvořeno za okamžik a dá se správně oceniti teprve zas pozvolna a v klidu.

Umělec může mnohému se naučiti od svých hostů a naopak. Pouhá povinnost slušnosti nutí návštěvníka prohlédnouti si těch několik obrazů podrobněji a pozorněji. A navyká si dívat se na umělecké dílo a podléhati mu. Jisto je, že mezi těmi nejprostšími bývají lidé, kteří milují přírodu, znají nejčasnější zamlžená rána, soumraky a uhasínající večery, nedovedou sice říci, co jako modlitbu chovají v mysli i v srdci ukryto, ale rozpoznají, pokud umělci se podařilo tu či onu chvíli dne zachytiti. A věru není větší radosti, nežli viděti takového člověka vpjjeti se celou duší do nálady obrazu. Snad je to pro umělce tou největší odměnou. Ale takový návštěvník dovede se stejně zamysli i nad nevystiženým, veden přírodním svým citem. Opět nedovede říci, proč se mu to nezamlouvá — ale toto „proč“ rozluštiti je pak již vlastně věcí umělcovou. Ze zákopů vrátilo se nám tisíce lidí, kteří dleli dlouho a dlouho pod širým nebem, kteří vychováni a strávilí dosud celý svůj život ve městech, teprve nyní byli nuceni poznati přírodu ve všech jejích zázračných proměnách. Poznali a uvěřili těm časným jarům, čarovným osvětlením slunce, tajemným fantastickým mlhám a skvoucím dohořívajícím západům. Jsou to přísní kritikové našich uměleckých děl.

Přímý styk s obecníkem přináší tedy umělci tu výhodu, že neslyší pouze mínění umělců neb kritiků; a kritik, rozumí-li věci, je konečně také polovičním umělcem.

Umělec však nedovede sám svého díla posouditi, neboť ačkoliv dobře ví, co chtěl, ani on nemůže vždy věděti, jak dalece svého cíle dosáhl. A umělec jen pro sebe tvořící, byl by kazatelem, mluvícím monology. Umění je propagační. Nese se za touhou přesvědčit a uplatnit se.

V bližším styku s obecníkem může umělec působiti výchovně. Ale i nepředpojatý, přírodou odchovaný pozorovatel může býti dobrým, prospěšným, bezprostředním rádcem, třeba jen svým přirozeným citem, jehož si není ani vědom.

Naše hromadné výstavy po jisté stránce kazí umělce i návštěvníky. Chce-li umělec v tomto mnohohlasém sboru vyniknouti, musí křičeti. Lépe je ještě zlovučně řvati, než krásně zpívati. Toť heslo dneška. Musí se vystaviti něco pokud možno neslychaného, zarážejícího, upoutávajícího pozornost divákovu svou zvláštností od ostatního se lišící. Pozorovatelé množstvím obrazů stržení procházejí sály, aby aspoň povrchně v tom shonu něco viděli. Přirozeně zastavují se před oslnujícími podivnostmi, které křičí a které pracovány jsou proto, aby upoutaly, anebo pozlobily. Zkoumati, které dílo by zkoušku vydrželo, málo koho napadne, vyjma lidi, kterým umění je svato. — Neníť k tomu času ani klidu. —

Práce na obraze neměla by nikdy býti kalena myšlenkou neb ohledem na konečný účel — zužitkování, a dílo mělo by býti pracováno tak, aby především uspokojilo svého autora. Dáti do obrazu vše, co srdce cítí, bez ohledu na to, bude-li se to líbiti čili nic, to je první povinností pravého umělce. Při tvoření není správně tázati se na radu druhých. Těžká je cesta k pravému umění, poctivá vede trnami a mnohdy až na konci života znamená úspěch; anebo umělec si odpouští, hledí vyhověti, nebo jít s módou, pak páše zradu sám na sobě a na svých ideálech. Snad si tím situaci někdy polepší, někdy to znamená také starost a bídu.

Rozhodně každý se má snažiti nejlepšími svými pracemi soutěžiti s druhými. Je dobře viděti svou práci vedle jiných, změřit své síly, viděti svůj obraz viseti vedle mistrovského výtvoru. A čím větší, světovější forum, čím užší vrátka ku projití, tím lepší a významnější soutěž. A na to se dnes, zdá se, zapomíná. Pracovati obraz s úmyslem jej vystaviti, znamená laditi jej o několik tónů výš, ba snad jej i přeladiti a obětovati náladu a souzvuk tomu, aby ve známém sousedství se neztratil. To znamená dnes pracovati pro výstavu. V atelieru však je nemožno vyvolati lacinou sensací. Zde je nutno těch několik obrazů pracovati s vědomím a s úmyslem pozvati před ně malý počet lidí, kteří přijdou s dobrou

vůli a dychtiví zahloubati se do uměleckého díla, kteří budou mít klid k tomu dílo si dobře prohlédnouti. Neblahý rozdíl práce pro výstavu a pro sebe sama tu sám sebou přestává.

A ještě jeden moment zde padá na váhu. Termín! Vědomí umělcovo, že obraz, který s láskou a chutí započal, musí býti do určité doby hotov, nemůže býti proň povzbuzujícím a nakonec nutí umělce k práci ukvapené a překotné. Je to zvykem, musí na pravidelné výroční expozici vystavovat, scházel by mezi svými. Mohl by jinak vystavovat práce zralé, až by je v klidu dokončil — ale termín je zde a on musí býti zastoupen. Výstavy pak často dosvědčují, jak unaveni jsou umělci.

Začasté není to ani umělcovým přáním viděti své práce na výstavě, ale hořká nutnost, neboť se tu jedná o otázku finanční. Neposlali několik let nic na veřejnou výstavu znamená u nás býti zapomenut. Nejtýpistiěji vyskytuje se tento fakt u malby portrétů, kteréžto výtvoř, někdy nezaviněně průměrné, prostřední a mnohé nadiktované, ani na veřejnost nepatří. Zákazník si mnoho přál, nakonec si ještě přeje, aby jeho portrét byl vystaven. Portrétista, který by nevyhověl, aneb kterému bylo dílo vráceno, může klidně resignovati na další objednávky.

Velká výstava nutí také někdy umělce stanoviti si za dílo — výstavní cenu. Nemůže přece udati směšně nízkou cenu vedle souseda, který žádá desetitisíce. „Vždyt to beztoho nikdo nekoupí“, říkává se a jde se dál, nežli se původně chtělo. V osobním styku, v atelieru to přestává. Vůči člověku, který má radost z jeho díla, umělec řekne si jistě vždy cenu svědomitou. —

Atelierovými výstavami bylo by ulehčeno výstavám velkým, které z uvedených důvodů jsou přeplněny. Všecko volání po větší přísnosti jury není nic platno. Jsou tu různé příčiny, pro které nejvyšší snahy takového komitétu se rozbíjejí a konec konců jsou komitétu různé a někdy také není z čeho vybírat a na co klást takové přísné měřítko. Ale jsou na světě jury, jimž podrobiti se je opravdu ctí. U nás však se všichni dobře známe a pak máme mnoho spolků. Jsou-li všeobecné výstavy, pak ukázalo se nutným složití jury z delegátů všech korporací, aby se nic nestalo. Jen u nás byl možný případ Knüpferův. „Co budu dělat? Nepřežiji to!“ řekl mi tehdy a stačil ještě jeden ústrk, aby ho vše v zoufalství zavedlo k moři.

Kdyby u nás — jako jinde je zvykem — i slavní otevřeli své pracovny obecenstvu, pak také kritika všímala by si těchto neoficiálních výstav více, asi tak, jako si všímá zlekeré aukce uměleckých předmětů, a pořádat atelierové výstavy nebylo by jevem tak mimořádným.



Není pochyby, že atelierové výstavy se vžijí. Máme dnes obecnstvo vnímavé a umělecky citlivé. Rádo poopraví si leckterou představu o pochybném ovzduší atelierů a o umělcích samých, která vznikla četbou a nesprávným líčením v nemožných, tak zvaných uměleckých románech. Má rádo styk a to direktní styk s umělcem. Rádo sleduje jeho práci a je vděčno. Dávno už ví, že umělec dneška není geniální lenoch, ale že patří k oněm pracovníkům, kteří snad nejupornější a nejtížší boj o\*bytí, že je k tomu zapotřebí největšího idealismu býtí umělcem a že vyžaduje práce jeho největších obětí.

Styku s umělci, hlavně umělci mladými, vážných snah, porozumělo by obecnstvo naše velmi brzy. Jdet sice za módou, ale jen povrchně, nakonec má každý jednotlivec svůj vkus a je ku podivu, jak vkus ten je dosud nezkalený a nezkažený. Mnohý mladý umělec, který odkázán je dnes na obchodování a za obrazy své dostane sotva to, co stály rámy a za nové rámy musí zas dáti nové obrazy, našel by svého obdivovatele, který by mu pomohl dokončiti řádný obraz.

Ale i mnohý starší by našel porozumění a své obecnstvo. A není to vinou našeho obecnstva, že největší český krajinář, jakého jsme kdy měli, Franta Kaván, čeká skromně, ale v hrdé pýše v chudičké, pohorské vesničce, až bude znovu objeven. Velké výstavy mu to dosud nedopřály a nenašel se dosud odvažný znatel, který by na zapadlého toho horala a malíře ukázal.

II.

KRESLENÍ DOMA A V PŘÍRODĚ

## KRESLENÍ DOMA A V PŘÍRODĚ.

Nyní, kdy bude pojednáno o volném kreslení doma, nechtžák ozbrojí se dobrou vůlí a pozorností. Bude obého třeba. A nechtž si hned předem uvědomí, že půjde tu v první řadě a stále o cvičení oka, tedy o snahu, naučiti se viděti a ne — což je důležité — o cvik ruky. Proto prosím mladého svého přítele, aby odložil zatím ještě touhu pracovati co možná nejrůznějšími materiálem; nebude se nyní jednatí ještě o krásné výkresy, vůbec o žádnou krásu, nýbrž jen a jen o správnost.

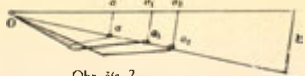
Stačí nám kousek měkkého kreslicího ugle, obyčejný balicí papír, kreslicího bylo by škoda. Nebude naší úlohou, provésti něco krásně, spokojíme se udáním správného tvaru a vzájemného poměru velikosti. Také měkké tužky možno upotřebiti, neboť spokojíme se dobrou čarou. Za to vzpomeneme si na *viso-ování*, znovu si o něm přečteme ve stati o perspektivě, nebo ještě lépe, vzhledem k jeho důležitosti, celý postup si hned na začátku zopakujeme. Výslovně upozorňuji na to, že měřením dohledáváme se pouze *oměru* velikosti, nikoli skutečné velikosti předmětu.

Měříce ve směru vodorovném dbejme především toho, aby tyčinka či tužka držena byla s *oběma očima souběžně*. Měří-li se ve směru kolmém (obr. čís. 1.), nesmí býti tyčinka nakláněna vpřed ani vzad, napravo ani nalevo, otáčeti se jí smí jen tak, aby se vždy pohybovala jako ve svislé skleněné desce, stojící zrovna před očima. Je naprosto nutno, aby vzdálenost tyčinky od předmětu zůstala tatáž. Proto všechno měření je potřebí prováděti s *napříměným trupem a předpaženým ramenem*. Jak důležité je toto upozornění vysvitá z vedlejšího názorného obrazce (obr. č. 2.) Při měření jest nutno zavřítí jedno oko.

Abychom si mohli rychle zopakovati známé zjevy a rychle poznati nové, volme k prvním cvičením předměty pokud možno jednobarevné — vícebarevné vzbuzují touhu po barevném řešení — a hlavně pokud možno jednoduché tvarem. Nejlépe prosté krabice papírové různých tvarů, nebo staré knihy jednoduchých kožených vazeb. Jde především o kresbu a jedná se o široké, jednoduché podání, vždy o zachycení velké, celé formy s vynecháním jakýchkoli



Obr. čís. 1.



Obr. čís. 2.

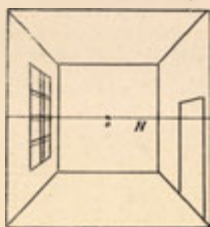
o = oko; a - a, a1 - a1 a2 - a2 = měřená délka; b = předmět.



Obr. čís. 3.

maličkostí. Postup budiž vždy od celku k jednotlivostem. Při tom naučme se správně držeti uhel v ruce, a kresleme a spokojujeme se jednoduchými liniemi. (Obr. čís. 3.)

Dvě věci budou nás především zajímat: *poloha předmětu a jeho osvětlení*. Všimněme si nejprve *polohy*. Vezmeme do ruky knihu. Dáme-li ji výše



Obr. čís. 4.

než jsou naše oči, uvidíme její spodní desku. Držíme-li ji přesně ve výši našeho oka, neuvidíme ani hořejší ani spodní desky, uvidíme jen její hřbet, kniha octla se v našem horizontu. A konečně snížíme knihu, ocitne se pod našima očima a uvidíme její vrchní plochu; čím níže ji dáme, tím více bude horní deska viditelná. (Viz tab. XX, obr. 11.) Z tohoto pokusu je zřejmo, že předmět se mění dle toho, jaké postavení k němu zaujímáme, aneb jak on sám k nám je obrácen. Je tedy třeba vždy uvědomiti si *výšku našeho oka ku předmětu*. Dle ní řídí se náš horizont.

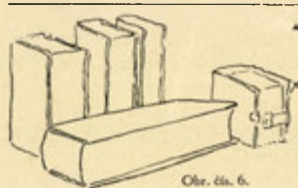
Na této tabulce (XX.) nalezneme řadu jiných příkladů z přírody, jak výška našeho oka nebo horizontu zjev předmětů utváří. Obr. č. 17. udává na příklad, jak mění se zjev *věže* s různého stanoviska oka.



Obr. čís. 5.

Bude dobře, když žák si toho povšimne a dobře v paměť vštípl. Zejména pohled do síně (obraz 15. tab. XX.), na kterém zřetelně uvidí, že *vše, co je nad naším okem, vzdalujíc se, směřuje dolů, co je pod ním, že stoupá*. Bude dobře,

přesvědčí-li se žák hned v zápětí o tom ve vlastním pokoji. Bude moci lehce úkaz ten stopovati na hořejších hranách stropu a stěn, a opačný na hranách stěn a podlahy. (Viz také hořejší obr. č. 4.)



Obr. čís. 6.

A to je již poznání velmi cenné pro začátečníka. Necht je toho pamětliv.

Nyní, kdy můžeme se již pustiti do kresby, třeba celého některého rohu pokoje, se všim, co tam je, se skříní, židli, částí stolu atd., pokládám za svou povinnost upozorniti ještě na některé typické chyby, jež se u začátečníků u prvých pracích pravidelně vyskytují. (Viz obr. č. 5.)

1.) Dej dobrý pozor na vrchní ploché desky předmětů, nalézající se poblíž našeho horizontu (*tab. XX, obr. 14.*, velká světlá plocha vpředu). Tuto vrchní desku nakreslí obvykle každý začátečník příliš vysokou. Je třeba dobře visovat! A přesvědčís se pak, že výška je asi tak polovinou celé tloušťky knihy!! Je zde třeba již dobrého oka, aby se nezmyšlilo. Cvič to a přesvědč se o tom. Postav si podobnou skupinu jako na vedl. obr. č. 6.

2.) Tvar kruhu jeví se případně elipsou (viz *tab. XIX, obr. 32, 36, 37.*) Tu obvykle se dopouští žák zkreslení, jako na vedlejším obrázku (č. 5.).

Myslím, že snaživému začátečníku postačí těchto několik slov, aby se mohl se zdarem pustiti do práce. Jde tu, jak bylo již řečeno, v první řadě o cvičení oka, na to nesmí zapomenouti. Je třeba trochu vlastní práce, musí si to žák osvojit sám, nikdo ho tomu naučit nemůže. Jsem přesvědčen, že si to i pěkně osvojí, bude-li pilným a všímavým, jen radím důtklivě: vystříhej se každého kopírování a raději i za cenu prvých nezdarů zkoušej vždy a jediné dle skutečnosti, dle přírody. Vždyť dají se sestavit a lehce, krásná zátiší, necht jen prohlédne si zátiší, jež stavím ve své škole (viz *tab. č. I, IIa, IIb a III*); leckteré malované pak jako vypadá přímo z přírody. Avšak malování necht zatím ještě odložit, je třeba nejdřív na-býti jistoty v kresbě. „Malování není nic jiného, nežli kreslení štětcem.“

A nyní přemýšleje, jak bych Ti, mladý příteli, práci usnadnil, chtěl bych říci ještě několik slov o „*blokování*“, které, užiješ-li ho správně a obratně, mnoho práce Ti ušetří a k cíli vytčenému značně přiblíží.

Jak z předešlého známo, je hlavní zásadou dobrého kreslení správně a, umělecky viděti. Je třeba viděti — tvary, světlo a stín — nejprve jako *celek* — jako masu. Tato zásada musí býti vždy a všude uplatňována a stále upevňována. „*Blokování*“ mají býti tvar a vzájemný poměr všech velikostí co nejrych, ležším a nejprostším způsobem zachyceny. Způsob ten jest z oněch prostředků jimiž pozornost je obrácena v první řadě na zjev mas. Skupina je pozorována nejprve jako celek, pak, v druhé řadě, ve svých jednotlivých částech. Aby to bylo možno, doporučuje se představovati si při kreslení celou skupinu jako jediný tvar, tedy zjednodušiti si ji, asi tak, jakoby ji od jednoho zevního bodu ke druhému pavouk opředl. Dostáváme pak jiný, přímotvarý předmět, který zahrnuje v sobě celou skupinu a výtvarně znázorněn není než několika čarami. Již z toho je patrna velká výhoda tohoto postupu. Obrys zcela zjednodušený dává v základě celou mnohotvarou skupinu. A ježto takový obrys je možno udělati v několika okamžicích, je výhoda tohoto kreslení po každé stránce jasná. Tak možno blokovati pak v přírodě na př. formu stromu, která ve svém celku blíží se tvaru kulovatému,

či obdélnému. Příмка vedená od míst neb bodů význačných k jinému takovému místu podá nám přibližně celkový tvar, čili bohatá forma slije se v základní prostý geometrický útvar, jako v trojúhelník, obdélník, kosočtverec atd.

*Na tabulce č. IV* je ukázka, jak kresliti strom. Strom má formu dosti složitou. Nejprve je blokován, od některého důležitějšího bodu ke druhému vedena je příмка a tak dosaženo jakéhosi hrubého základního obrysu. Kdybychom byli začali strom od některého bodu hned provádět, jistě bychom neb, li udrželi celek, a co bychom byli dostali, nebyl by základní tvar. Blokování celého stromu, případně jeho důležitějších partií umožnilo nám udržeti celkový tvar i podobu a zjednodušilo i usnadnilo práci. Z naší kresby, kde je viděti původní blokování, nahrazující ve skizze složité formy stromu, bude to jasné a znatelné. *Na téže tabulce* dole nalézá se tentýž strom viděný z větší dálky, tu forem je již méně a proto blokován jednoduší.

Můžeme takto blokovati mnohé předměty a je to věci umělcovy sběhlosti, jak si tím dovede usnadniti zachycení celé mnohdy složité formy. To a visování může prozatím úplně stačiti k samostatnému studiu. Obojí vyžaduje dosti cviku, ale jak kdo obé umí, tak snadno a hlavně správně také pracuje. *Proto cvičme mnoho!*

Vidím Tě, mladý příteli, raději samotného při práci. Budeš více přemýšlet a více se snažit. Lehce si člověk zvykne myslence, že někdo stojí za ním, jenž za něho také myslí. Čím více budeš při práci sám na sebe odkázán, tím větší užitek budeš z ní mít. Zvykneš-li si hned s počátku na práci nesamostatnou, nenaučíš se nikdy samostatně viděti. I korekturu sám si proved. Ten, kdo by Ti chtěl korigovat, musel by podniknout tutéž práci, co ty provedeš, musel by tvůj výkres s přírodou srovnati. Myslel by za tebe! To nemáš přece zapotřebí. Mysli sám!

Postav svůj výkres vedle své přirozené předlohy, vedle přírody. Pak se posad na určitou vzdálenost, abys obě bez námahy jedním pohledem přehlédl. A nyní počni opatrně posuzovat a srovnávat. Předně, je-li správná celá délka předmětu k jeho výšce, tedy, je-li správný poměr. Měř, vyšetř tento poměr, zdali jsi jej správně udal. Pak porovnej všechny body oproti sobě, zdali jejich výška a hloubka vzájemně souhlasí. Zase si při tom pomoz visováním. Přiložíš-li vodorovnou, ukáže ti příмка ta vzájemnou hloubku bodů. Dle toho oprav! Pohled a posud! Pak, přiložíš-li kolmici, uvidíš, zdali jsi vzájemnou výšku bodů správně označil.

Učiníš-li to vše sám a ochotně, naučíš se brzy kresliti. Spolehneš-li se však na to, že práci, kterou jsi udělal, ti skoriguje někdo jiný — učitel — dáš-li za sebe mysliti, do smrti nejdělsí se nenaučíš ničemu. Zde více jak kde jinde platí pořekadlo: Chybami se učíš. Mysli sám a nauč se mysliti, jinak budeš vždy závislým na někom jiném.

A nyní posuď, jakou cenu má vyučování, když si učitel sám k práci žakově sedne a „koušek“ mu udělá. Takový učitel, který nedovede slovy říci, co chce, nikdy ničemu nenaučí. A je jich mnoho. Zdátky poznáš na žakově práci, které místo udělal učitel.

Je nejpříjemnější a nejpohodlnější školení, když nedovede učitel ze žáka udělati víc, než svého nohsledu, když ho nedovede ničemu více naučiti, nežli malovati, jak on sám maluje. Je to snad již to nejubožejší, je-li zdaleka viděti na práci žakově — učitel. Takové naučení jest naprosto bezcenné a učitel by udělal lépe kdyby podobného vyučování zanechal. Nedovedu-li svému žáku nic jiného sdělit než to, co umí *má ruka* a ne to, co vidí *jeho oko*, pak jsem ho ničemu nenaučil a půjde životem dále jako slepec. Jen ruka naučila se psátí krasopisně, ale oko jeho a mozek o tom nevědí a krás v přírodě nikdy neuvidí, ubohý!

Nuže jdi nyní, mladý příteli a pracuj. Rozhlédni se. Je kol tebe tolik zajímavých i krásných věcí, že budeš mítí vždy práce dost doma a což teprve v přírodě!

Tato kapitola málem by mne byla svedla k tomu, čemu se ve své knize stále zásadně chci vyhnouti. Zde bych se byl lehce zapletl do rozhovoru o různých směrech v umění, kterým bych mladému svému příteli pranic neposloužil.

Jsmo u kreslení v přírodě, stati nejnádhernější z celé látky.

A jedná se o zásadní otázku, má-li detail pro umělce nějakou cenu, či nemá, stojí-li za povšimnutí, či máme-li malovat jen a vždy jen široce.

Nebylo by nikterak neshodno citovati zde vhodné, zajímavé a přilehavé sentence malířů intimní krajiny, jichž je plna literatura, anebo citovati našeho Slavíčka, jeho výroky a místa z krásné a cenné korespondence, kde hlásá naprosté zjednodušení všeho a všeho, kde praví, že nenalezl dosud sám sebe, že se chystá teprve nalézt. Leč to bych popletl mladému příteli blouznivou hlavu a vedl bych jej mimoděk do určitého směru, což pokládám rozhodně za trochu předčasné. Co pro hotového člověka a umělce, zoceleného dlouholetým bojem tvář v tvář umění může znamenat vyvrcholení genia a vlastní kredo umělecké, at to či ono, ke kterému dospěl sám, to pro mladého adepta umění kleslo by na pouhou poučku, nesrozumitelnou, vlastním zápasem neposvěcenou a proto tím nebezpečnější. Samozřejmě nebylo by třeba dlouhého pobízení a žák by si v našem případě práci ulehčil a zjednodušil a rád by se vynasazil věc nakreslit neb namalovat hodně, až snad příliš zjednodušeně.

Ale tak pravím. Maluj zatím poctivě, jak vidíš. Hleď si zachovati to zdraví neporušené a nemaluj, jak nevidíš, ty, aniž ten, kdo si ještě trochu zdravého smyslu zachoval. Pak obraz tvůj vždy bude odleskem tvého zdraví a bude těšit i jiné, kteří jsou zdraví, protože jim bude srozumitelný. To je to hlavní. Jsi-li obdařen vlohami, přijdeš sám na to a dojdeš k tomu svou cestou, kolik je nutno z přírody si zjednodušit, nemáš-li vloh, nikdo tě tomu nenaučí, nejméně nějaká kniha. Myslím, že smím zde klidně poukázat na svoji tvorbu. Tam nalezne mladý přítel práce, ve kterých jsem uznal za nezbytné detail naznačit, i jiné, kde je vše věnováno celku a kde každý detail je potlačen. Pravím však: nechci učiti diletanty! Chci věc srozumitelně objasniti a podati ruku snaživým lidem, v které je třeba vždy věřiti. Kdybych podle obvyklého způsobu tak četných malířských knížek sebe lépe celý postup práce popsal a udal příslušný podrobný recept na každý určitý výkon, na př. na nebe vezmeš tolik a tolik „nebové“, on nic nesvede, i kdyby se mi přes rameno přímo do práce díval. — To bývá tak největší touhou každého diletanta, kdyby tak mohl malíře vidět při práci! Vidět, jak si při tom počíná! Hned by vše uměl! Že však umělec musí mysliti, tvořiti, to ho nenapadne. Že každý tah štětcem je již výsledkem rozvahy, vůle a citu, si nepředstaví. Kolik zkušeností podobných tane mi na mysli.



Přijde člověk a důvěrně a přátelsky žádá, abych jej učil „zkrácenou“ metodou, že za to rád zaplatí. Táže se, co zkrácenou metodou myslí, a vysvětluje, abych mu jen přímo ukázal, jak pracuji, nic jiného že nepotřebuje, že bude tiše stát za mnou. Jen moci vidět prostý pohyb ruky, v tom myslel, že je vše obsaženo a utajeno. —

Bezvadné nakreslení kusu přírody není takové umělecké dílo, aby se mu až do jisté míry nemohl naučiti i vlohami méně obdařený. Jak toto kreslení se má dít, pokusil jsem se začátečníku vysvětliti v předešlé kapitole a poradí podle svých zkušeností každý dobrý učitel. Není metody samospasitelné, není žádného jedině správného neb nesprávného způsobu. Špatný je samozřejmě jen onen, který vše obětuje krásnému a čistému, ulízanému provedení, aneb ten, jenž naopak nabádá jen a jen k zjednodušování. Jinak i nejrůznější metody a způsoby mohou býti správnými, jen sledují-li vlastní cíl, — podati věrně a správně přírodu. Neustálé kreslení podle přírody jest jedinou cestou, bytí i ne jediným cílem, osvojití si bohatá potřebná vědění.

Kreslení podle nahého lidského těla je proto tak důležité a poučné, že zjev krásného nahého lidského těla je tež nejtěžším kreslířským problémem. Jest to základ, z něhož vyvíjí se každý styl, alfa a omega každé umělecké epochy. Problému tomuto věnována je v mé knize zvláštní kapitola, leč jedno připomínám, necht ji i zde kreslíř pamětliv podati pečlivě správný obraz přírody.

Zdá se mi chybou ničím neodůvodněné heslo, děliti tak přísně zátiší, krajiny a figurální, že dokonce bylo krajinářství z našeho akademického vyučování vyloučeno. A že dosud nesmí být znovuvzkříšena typicky česká škola krajinářská, budiž zaznamenáno.

A přece velcí malíři devatenáctého století byli jen krajináři a jim děkuje figurální malířství za nejcennější poznatky nové doby, jež vedly je s nimi dále . . .

Leč vraťme se ke svému tematatu, jak v přírodě kresliti. Příznávám se, že tato stať není pro mne úlohou nelehčí, právě proto, že to, o čem bych chtěl mluvit, je mi tolik blízké. Jistě bych si úkol nesmírně usnadnil, kdybych po příkladu všech malířských knížek čtenáře prostě přesvědčil, jak jsem již řekl, že je důležité věc si zjednodušit, pak správným blokováním (viz kapitolu předešlou) naučil ho učiniti si ji snadnou a rychle ji pak na papír přenést. Většinu neporadil bych také nic nového, kdybych naznačil, jak si při tom vésti. Přivřítí při práci obě oči, abychom viděli méně, aby motiv byl o své detaily ochuzen, zjednodušen. Také nechce se mi věnovati řadu zbytečných slov samozřejmosti, že strom z dálky musí se nám jevit jen ve svých hlavních formách, a detail že pozbude zřetelnosti. Předpokládám, mladý příteli, že jsi tak vtipný, že je Ti to prostě jasno a samozřejmo. Ostatně jistě také při pouhém prohlížení našich obrazů snad sis povšimnul, že na každé

studii detailové jsou znázorněny tytéž stromy i z dále, tedy v celkových jednoduchých formách, ve svých siluetách spíše. Vezmi na příklad *tabulku č. IV*, jak kreslí strom. Nahoře je kreslen a bloková strom z blízka a tentýž pak z větší dálky. Přirozeně, že tyto věci znát musíš a chci, aby tu mé obrázky mluvily samy přímo, jenže pro méně cvičené tvé oko řečí srozumitelnější než příroda, které ses snad ještě dost nepřiblížil.

Zajisté snaha umělce pravého jde jen za uchopením velké formy, toho hlavního. Nebylo by však správné učit žáka spokojiti se ledabylým náčrtkem, učit ho mysliti, že učinil již dosti, vystihl-li přírodu v její zevní formě a nevzbuditi v něm radosti z jejího zjevu, z její stavby a tvaru. Znal jsem Chitussiho. Jistě přiznává, mladý příteli, že nebyl detailistou. A přece začasťe, kdy býval dobře naladěný, pojednou se odmlčel, ukázal na pěknou větévku na stromě a řekl: „Tahle je mně milejší než leckterá hezká ženská.“ Bylo by příliš ukvapené spokojiti se zběžnou skizou celku, jen když nám podává dojem okamžiku. Může se s ní spokojiti hotový vážný umělec. Zná analytické části celku a snaží se samozřejmě podati syntesu organismu, leč studium začátečníka musí jíti dále.

Většina škol však neklade pražádné váhy na toto analytické studium, na podrobné poznání jednotlivých forem a taková metoda vede jen přes diletantismus k cíli, jestli totiž vůbec k pravému cíli vede.

Buď na strážil! Abys pro samé kreslení s přivřenýma očima, nedíval se na přírodu očima zavřenýma.

Jdi do přírody a vzpomeň si na má slova.

Lidé jen s lidmi žijící znají Přírodu jen potud, pokud vztahuje se na ně, sotva vědomi toho podivného, záhadného poměru. Ti však, kteří jdou za ztracenou Přírodou, vyhledávají ji v jejím osamění a snaží se vědomě, s nastrádanou vůlí se jí přiblížiti tak, jak nevědomky byli jí blízko ve svém dětství. Oni osamělí, trpící a přece milující, unesení její velikostí a nádherou, s přáním vtěsnati se ve věčnou její souvislost jsou — umělci.

Doznejme si jen, jak cítíme se hrozně opuštění, stojíme-li pod stromy, jichž větvmi zmítá víchřice, takže sténají neznámou řečí. Neboť jakkoli tajemná je smrt, tajemnější ještě je život, který není životem našim, který nemá účasti na životě našem, nevidoucí nás a nevědoucí o nás, který slaví své svátky a slavnosti, jimž nadšeně se obdivujeme jen jako náhodou příšlí hosté. A mladé lesy rostou v budoucnost, již se nedožijeme.

Kdo nutí tě, mladý příteli, abys kreslil a kupil jednotlivé listy? Ale v té přírodě, které se chceš přiblížiti vládne jakýsi řád, který musíš poznati. Nepopírej

předem, poněvadž jej mnozí popírají. Naopak jdi a hledej sám a najdeš daleko více, než co ti zde mohu uvést a příroda jak otevřená kniha bude ležeti před tebou.

Všimni si, že na příklad dubový list velmi se podobá svým tvarem rozsochatému dubu. Jednotlivá jeho větev, tof celá stavba stromu. Tak učil nás Mařák znáti detail, abychom dovedli vidět celý strom, neboť učil nás, že celek má jakousi analogii se svým detailem. A byl bys ho měl slyšet, jak se rozpovídal o charakterech stromů, svém to jedinečném oboru, v kterém byl nedostižným. Je známo, jakou úlohu má strom v krajinářství a jak je důležité pro malíře malovat stromy v jich charakteristice. Vytčení jednotlivých těch charakterů zaujalo by zde příliš místa a odkazují proto čtenáře na obrázkové přílohy (*tab. č. V, VI, XV, XVI*), kde nalezne typy stromů a jich kostry a na *tab. č. XVII*, kde naznačil jsem několik nejnápadnějších analogií. I víchř, když do oblak zaduje, tvoří z nich tytéž formy, jako z listnatých forem stromů. Proto uč se znáti detail, ne abys na něm ulpěl, ale aby ti usnadnil pochopení celé velké přírody. Poznáš, jaký význam má detail pro umělce. Že neobírá se jím z pouhé záliby, nýbrž že touto láskou k drobné větévce vniká téměř samozřejmě do tajů a zákonů přírody. Jen si utrhni snítka listů a studuj doma jejich běh a vzrůst. Nazítí najdeš chomáčky listů, jež jsi poznal na větvi, na celém dubu, na jeho okrajích a bude to tvůj, tvůj vlastní objev. A znáš-li to, jak snadné je potom vedení štětce, abys formu tu široce naznačil, abys jednoduchými tahy štětce znázornil víc, než si kdo jiný mimo krajináře dovede představití. Zde jsme u toho, co je u krajinářství tak zdánlivě těžké, ten zvláštní krajinářský traktament, který nedovede a snad ani nechápe ten, komu je strom stromem a ničím víc. Jak často musí snést krajinář úsměšek figuralisty, který tvrdívá, že nemusí víc znát, než dobře vidět barvu, to ostatní vše že musí figuralista umět také. „Však jsem to těm pánům pověděl“, pravil mi jednou nebožtík Myslbek, vraceje se z nějaké schůze, „že si myslí, když namalují za nějakou figuru něco zeleného, že namalovali taky krajinu. Pravil jsem jim, aby se podívali na Ruysdaela“. Kdo znal mistra, jistě si ho představí v jeho rozhorlení. Nebyl ani k upokojení.

A ještě jedno tane mi na mysli. Význam nakresleného z hlavy, z paměti. Osvoďoditi se od náhodného modelu, nebýti naň odkázán a umět pracovati podle vlastní představy. Není-liž to cíl, opravdu nejvyšší, konečný cíl celého výtvarného umění? Až k této metě měl by směřovati sen výtvarného umělce. Vždyť rádně nakresliti neb malbou vystihnouti přírodu, to je, čemu lze se naučiti a co mělo by být *proým* stupněm každého umění a co není bodem vrcholným. Kdo směřuje k nejvyššímu cíli tvoření, jakž mohl by se spokojiti mechanickým znázorněním objektu na ploše a objektu neobsáhnouti, nepoznati celého tak, aby mohl jej kdykoli formami ovládnout, třeba z paměti?

Pokus se o to! Nakresli několikrát za sebou, cos už před tím kreslil dle přírody. Brzy shledáš, že toto zpoměti kreslené má daleko lepší charakteristiku než ono, cos kreslil dle přírody. Vysvětlení je nasnadě. Záleží v tom, že ti v paměti uvízlo právě to charakteristické, co v přírodě začasťe buď nahodilostmi neb méně důležitým bylo zastíněno. A vyzvednout typický charakter, není-liž to pravou úlohou umělcovou? Až toto budeš uměti, budeš teprve opravdovým umělcem. Jsi-li však věčně odvislý na modelu, jež ti náhoda přinese, zůstáváš břídilem.

Nestačila by tato kniha, abych doložil, jaký význam má ovládnání volně zpoměti kresleného pro veškerou umění.

Ales nekreslil jinak. Worsweddští malují jediné zpoměti.

Intensita paměti nebývá ovšem u malířů stejně vyvinuta. Jeden vzpomíná si zřetelněji na barvy, jiný naopak na formy. Studie detailu vede k zapamatování formy a lze ji studiem podporovati — paměť pro barvu musí býti vrozena. Aby měl umělec stejně intensivně vyvinutý smysl pro pamatování obého, bývá zřídka kdy a patří k výjimkám. Je známo o Tizianovi, Rubensovi, Rembrandtovi, o Turnerovi, že měli smysl obojí. Komposiční výtvarný talent je závislý na bohatosti a zásobě pamatovaného; tomu vděčil na příklad Rubens, že mohl skoro vždy z pouhé představy, zpoměti malovati a v tak bohaté členitosti.

A tak pravím znovu na konci své řeči, jako na začátku a jako vždy. Jdi do přírody, pozoruj, uč se rozeznávati a čím více potřebného vědění získáš, tím bohatší a obsáhlejší bude se ti jeviti příroda, tím budeš jí více rozuměti a ji milovati. A pochopíš, co je to umění, kolik je bolestné touhy v umělci podati přírodu tak, jak ji viděl, vypravovati o radostech své Lásky. Neboť: „Jsou jisté lásky v životě, které matou smysly, ducha i srdce: jediná je mezi nimi, která nemate, ale proniká, a ta umírá jen s bytostí, do které zapustila svoje kořeny.“

Všecky rozkoše i bolesti, všechnu něžnost a každé zalichocení je možno snad ještě silněji, jášavěji i mučivěji proctiti v oběti této velké a tak rozmarné milenky, smutné tak často a zas rozdváděné, sentimentální a znovu plně dráždivých vrtochů, spjjející svým kouzlem a rozpalující krev nevyrovnatelnou svojí svůdností. Povznáš naše touhy, bouří a rozplameňuje naše sny, v čarovném jejím zajetí zapomíná se tak snadno na hořkosti života a člověk tak rád se vzdává a podléhá. — —

Neb čím jsou všecky radosti světa a slzy smutků proti mocnému a úchvatnému dojmů, jakým vnímavou a citlivou duši rozechvějí vysoko v modru nebes letící oblaka, širá luka, sluncem zatopené stráně, pole a lesy, ve své tisíckrát jiné a vždy nové, světelnými a barevnými zázraky vznícené, dechem jara i zimy provanuté nádheře?

„Jest radost na světě, ne opojná radost rozkoše a vylhaná radost rafinovanosti — ale radost tichá a prostá, hlásající právě nejlépe cenu života.  
Příroda, její věčná Poesie a Umění.

---

III.

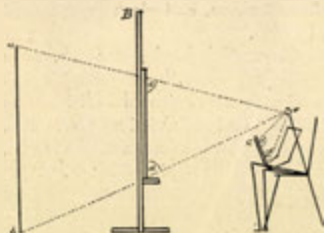
KRESLENÍ HLAVY A TĚLA LIDSKÉHO  
DLE MODELU.

# KRESLENÍ HLAVY A TĚLA LIDSKÉHO DLE MODELU.

Se systematickým kreslením hlavy a těla lidského začneme, až když nabyli jsme řádné jistoty v kreslení dle předmětů neživých. Chceme-li z tohoto svého studia míti poměrně největší zisk, našim vlohám odpovídající, pak si musíme především uvědomit, že kreslení dle živého krásného nahého těla je právě proto tak zajímavé a zároveň poučné, že je tak nesnadné, proto tak důležité, že tvoří nejtěžší kreslířský problém. Jest to základ, z něhož se vyvíjí každý styl, každá umělecká epocha. Vzpomeňme jen na příklad střízlivosti Dürerovy a bohatství tvarů u Rubense, stavby těla v době gotické a za baroku atd. A jelikož jakási pedanterie nikde není více na místě, nežli zde, začneme i my studovat s plnou přísností a neústupností.

I zde pro své začátečnické pokusy volme obyčejný, světlý balicí papír. Jemného kreslicího papíru bylo by opět škoda, protože budeme kreslit jen v liniích a nebudeme výkresů prováděti. Kreslit budeme uhlem, aby zmýlená čára lehce dala se odstraniti. Ač zdá se uhel materiálem hrubým, není tomu tak. Uhlem lze krásně a jemně kreslit. Kreslíme-li lehce, můžeme již pouhou rukou linii smazati, jinak užíváme střídky měkkého chleba anebo tak zvané plastické gumy.

Uděláme-li špičku z toho neb onoho, lze jí znamenitě v kresleném uhlu vybírat. I nejjemnější světla vyběřeme. Jinak uhel stíráme prstem, suchý prst stírá méně, vlhký více. Jest třeba nabýti v tom jakési praxe, což cvičením za krátko samo sebou se dostaví. Aby se hotové uhlokresby lehce nemesázaly, jest třeba je ustalovati, fixovati. (Viz poznámku na konci stati.) Ku kreslení dle modelu je dále nutno poríditi si pevnou, kolmou, stojatou štafli. Koná své výborné služby přirozeně při každém kreslení dle přírody, ale



Obr. č. 7.

$ab$  = model,  $B$  = kreslicí stojan,  $o$  = oko kreslířovo,  
 $c$  = skizzák,  $ao$ ,  $bo$ ,  $co$  = úhel, pod kterým dopadá  
zorný paprsek na kresebnou plochu.

zde je zvlášt nezbytna, jak ihned vysvětlím.

Na vedlejším obrázku (čís. 7.) má začátečník graficky znázorněno, pod

jakým úhlem dopadají paprsky z našeho oka, díváme-li se na model, a pak pod jakým úhlem musejí dopadati paprsky z našeho oka do skizzáku, držíme-li jej vodorovně na klíně či na kolenou. Lehce každý pochopí, že je tu vyloučena spolehlivá kontrola. Nutně musíme viděti něco jiného ve skutečnosti, v přírodě a opět zcela něco jiného pod zorným úhlem, pod nímž kreslíme do skizzáku v poloze téměř vodorovně. — Mimo to dopadají paprsky ještě také pod jiným úhlem na hořejší část kresby, nežli na dolejší a není možno udržeti jednotnost celku. Na stojatém, kolmém stojanu máme výkres stále v téže poloze jako svoji plochu projekční, takže porovnávání postupující práce s přírodou může se díti nerušeně. Neposlední výhodou pak je také možnost stálého odstupování od stojanu, čímž nabýváme potřebného přehledu a jediným pohledem můžeme porovnávatí model a výkres. Ze vhodné dálky vždy se eventuelní chyba v kresbě lépe sama přihlásí.

A konečně umístěním dostatečně velikého papíru na stojanu (nejlépe na pevné lehké podložce, lepence neb prkně) umožňuje se žáku splniti další nutný požadavek správného studia dle modelu, totiž kresliti výkresy dostatečně velké: hlavu nejlépe v životní velikosti, akt pokud místo stačí, přes celé prkno. Malé výkresy jsou v každém ohledu klamnější.

Připomínám ještě zvlášť důtklivě!

Nepouštět se do žádného stínování ani při kreslení hlavy, ani při kreslení aktu. Spokojit se pro začátek pouhou kresbou lineární je to nejlepší. Chybná čára lehce se dá odstraniti, zejména kreslíme-li uhlem, celá plocha vystínovaná musí zanechávati stopy, kazí papír a tím i výkres.

Neuškodí také, přečteme-li si pak ještě jednou přehled věd pomocných, nauku o plastické anatomii a proporcích lidského těla (stať VI. a, b naší knihy) a před živým modelem se přesvědčíme o správnosti zapamatovaných fakt. Utvrdíme se tak lehce v potřebném předběžném vědění a poznáme-li vše i na živém těle, dobře si to v paměti uchováme. A necht se žáci vrátí hned zas a zas ke kresbě, i když si při práci časem zamalují a necht setrvají při ní tak dlouho, až jim správné kreslení nebude již působit obtíž. Že by bylo bezúčelným mařením času, kdyby žák chtěl již zkouseti nějakou někde spatřenou techniku, neovládaje s jistotou ještě ani kresby, je ovšem také samozřejmo.

Myslím, že tím vyčerpal jsem nejdůležitější všeobecné pokyny, týkající se kreslení dle živého modelu, doufám, že čtenář doplnil si jimi potřebné své praktické zkušenosti a promluví nyní o kreslení hlavy neb aktu speciálně.



**K**reslení hlavy dle živého modelu jest nesnadným problémem kreslířským, kde k soukromému studiu sotva si stačí nepozornější a nejpoctivější žák. Možno-li, odkazují jej tedy především na svědomitého učitele, pod jehož praktickým návodem lépe lze vniknouti do správného studia hlavy i aktu. Avšak i vyučování samo setkává se tu s tolikerou těžkostí, je zde třeba žáku i učiteli překonávat tolik speciálních překážek, jež se touženému úspěchu staví do cesty, že právě do této kapitoly rád bych uložil nejvíce ze svých dlouholetých zkušeností čistě školských. A poněvadž je v první řadě třeba mnoho trpělivosti a začasté mnoho sebezapření, prosím mladého přítele, aby přijal má slova tak upřímně, jak jsou skutečně míněna.

Upozornil jsem již v kapitole o kreslení doma, jaký význam má pro všecko kreslení dle skutečnosti *měření a visování*. Je-li tento způsob přenášení neživé přirody na plochu nejplatnější pomůckou při vší kresbě, je při kreslení lidské hlavy podmínkou sine qua non. A ohražují se předem proti výtce, že se opakují. Naopak chci to opakovati a stále znovu a znovu, a tvrdím dle svých školských zkušeností bez obalu, že není možno tento nezbytný a první požadavek vší dobré práce opakovati dosti často.

Jen poctivou, pozornou prací lze tu nějakého pokroku dosáhnouti. Jen naprostou pozorností a intenzivní soustředěností myslí je možno nabýti potřebné jistoty v podání i kresbě.

Všechnu možnou pozornost věnuj s počátku pouhému *rozorhu*. Pamatuj, že zde spíše než kde jinde, je nutný postup od hlavní celkové formy k podrobnostem. Tedy oči, nos, ústa, vše musí zprvu zůstatí stranou a zachytiti se musí jen hlava v celkovém obryse — tvar lebky.

Tak, jak radil jsem Ti zjednodušovati si kreslení složitých forem v přírodě *blokováním*, tak doporučuji ti tento postup tím spíše i zde, nejen jako velikou úlevu při práci, nýbrž i jako jediné správnou cestu, abys nabyl jistoty v kresbě a zvykl si správně viděti. —

Neztěžujme si s počátku úlohy volbou nějaké nesnadné posy. Četné zkratky tím povstávající bývaj zkušebním problémem i hotovému umělci (vzpomeňme jen nesčetných svědomitých studiových kreseb starých mistrů). Začátečník nechť volí tedy nejraději jednoduchou posu bez perspektivních komplikací, nejlépe čistý profil, nebo polohu plně frontální, kde je vše srozumitelné a jasné. Kdežto hlavu všelijak nakloněnou neb v pohybu at si postaví až bude jistější v podávání a kreslení.

A nyní společně se na své oko, měř a zase měř a správným visováním oko cvič. Mnohému obyčklému nezdaru se vyhneš. Ani máš-li dobrého učitele ne-

spolehej se na jeho pomoc a uč se viděti a pracovati samostatně. To je nutné. Viděti se musíš buď naučit sám, a čím dříve se tomu naučíš, tím lépe pro Tebe, aneb se tomu nenaučíš vůbec. Sám musíš porovnávat jednotlivé výšky a hloubky navzájem. To nikdo nemůže za Tebe konati a kdyby konal, nemělo by to ceny. Utvoř si visovátkem linie kolmé a vodorovné a mnohé se Ti objeví, co necvičené oko přehlédne. Porovnávej jednotlivé body navzájem a dopracuješ se znalosti vzájemného jejich poměru. *Neprováděj!* Spokoj se zatím jen lineárním výkresem. Cvič jen proporce. Dvakrát, třikrát visovátkem vyšetř polohu úst, oka, ucha, než je nakreslíš, ale pak at sedí na svém místě. Ušetř sobě i svému učiteli trapnou chvilku, kdy musí sám vzíti tvé visovátko do ruky a měřiti za Tebe.

Tak vyšetř *výšku ucha oproti oku* (při posici en face, u hlavy). Visování ukáže Ti rozdíl mezi skutečností a mezi tím, jak jsi to snad naznačil.

Ustanov si visováním kolmicí polohu *ústního koutku oproti nosu*.

Porovnej *délku a výšku čela oproti nosu*. Atd. Atd.

Neustále kontroluj skutečnost s tím, co vidíš neb co jsi nakreslil. Dopracuješ se takovým způsobem samostatně jakési dovednosti a jistoty v kresbě. Nemohu zde uvést všechny ty jednotlivosti, jichž si musíš všimnouti a jichž si, jsi-li poctivý, také povšimneš, uvedl jsem jen ty nejtýpější chyby, kterých se začátečník dopouští. Stalo se mi za mého vyučování nejednou, že shledal jsem je u všech 15 či 20 žáků, tak jak řadou kolem modelu seděli.

Mějme přece na paměti, že chyby sebe menší ihned podobu porušují. Představme si jen, co to znamená udělati někomu nos jen třeba o několik milimetrů delší. Už je charakter porušen a povstává karikatura. Malé nesouměrnosti se však nelekejme. Neexistuje, jak známo, ve skutečnosti obličej naprosto symetrický a už v antice byli si toho vědomi (Venuše Miloská).

Sami svůj hotový výkres se skutečností porovnávejme. Učme se za každou cenu *samostatně mysliti* a nepřipustme, aby za nás myslil učitel. Musí-li učitel při korektuře za svého žáka myslit, je vlastně nucen tolikrát obraz modelu sám vytvořit, kolik má žáků, účast jejich na práci je pak jen mechanická a proto minimální a studium takové nemůže vést k cíli. Je zde nutně potřebí vši dobré vůle, vši poctivosti a snahy, aby se dostavil zjevný pokrok. Není-li toho, je vše marno a škoda času žákov a učitelova.

Při volbě modelu, pokud máme výběr, je dobře řídití se stupněm své pokročilosti. Nejsnadnější je samozřejmě hlava muže s bohatým vousem, který některé důležité partie obličejové vůbec zakrývá nebo zastíňuje; snažíš, ale také in-  
struktivnější, je kreslení tváří stařeckých, neboť podkožní tuk je tu minimální,

scvrklá kůže přilehá těsně ke kostem obličejovým a vynikají zřetelně body kostry, kterých je možno při kreslení se zachytit. Přirozeně také svalově vypracovaný obličej muže je lehčí než hladké, oblé tvary obličeje ženského a vůbec mládí a nejněsnadnější je růžový obličejík dítěte a nemluvněte, jehož podobu vystihnout je už uměním pro sebe, skoro abych tak řekl specialitou jistých umělců.

Ale nepřestávejme na modelech z povolání, náhoda nepřivádí nám tu zpravidla nejvhodnějších. Naopak, studujme vždy a všude, kde spatříme zajímavou tvář, nemysleme si, že při každém studiu nutně musíme mít tužku v ruce. Nedělejme si z toho pranic, když přejde nám náš výtvarně jednostranný pozorovací smysl tak do krve, že obličej svého bližního mimovolně budeme v duchu rozvrhovat, jak si to někdy umělci přiznávají.

Jak z předeslé kapitoly je vidno, dovedu se případně také obmezit a odkázati žáka jednak, aby se pílí a pozorností snažil obtíže daného problému překonáti, jednak odkázati jej, možno-li, na svědomitého učitele. Ani pro kreslení aktu není možno podati přesného nějakého návodu a nechť také mladý přítel nic podobného v mé knize nehledá. Moje zásada v té věci je, že dvě, tři poctivě provedené studie dle přírody více užítu mu přinesou, nežli kdyby přečetl o tom stohy knih.

Nepouštěj se přirozeně do kreslení živého těla dle modelu nikdo, kdo dosud nedosáhl jistoty v správném kreslení předmětů neživých. I zde je postup od snazšího k těžšímu nezbytný. Tak jak to řekl jednou v spravedlivém hněvu Luděk Márold: „Už chtějí kreslit akt, a židle aby stála na všech svých čtyřech nohách na podlaze, nakreslit nedovedou.“

Také zde spolehni se na měření a na své oči. Mnohem více nelze tu říci a nečekej nějakého návodu. Jen ten, kdo dovede být poctivým vůči sobě, svede kresbu aktu a pravím Ti na útěchu: zde činí divy návyk a zvyk uměti se dobře dívat. Neustále pozoruj nejen přesný poměr jednotlivých částí těla, okončetin, trupu a hlavy k sobě navzájem, ale utvoř si z visovátka kolmici, kterou lehce přiložíš k vlnité linii těla, ruky neb nohy. Bude ti pak běh linie mnohem srozumitelnějším, poněvadž půjde kol kolmice a lehčeji ho pochopíš a tudíž také nakreslíš. Raději vícekrát se přesvědčiti měřením, nežli udělati lehkovážnou chybu.

Znovu připomínám: nepouštěj se do žádného stínování, zůstaň pro začátek při pouhé lineární kresbě.

Nestav si modelů do komplikovaných, nesnadných póz. Ani se jim tím nezavděčíš. Vol raději přirozený postoj, kde jednotlivé části pokud možno s plochy příliš nevystupují, ani neustupují, abys mohl studovati vzájemný poměr skutečných proporcí. Platí zde totéž, jako při kreslení hlavy. Zkratky problém příliš stěžují a mimo to nejsou ani pro začátek tak instruktivní, poněvadž správné proporce musíš si vštípnout v paměť, musejí ti jako abeceda všeho figurálního tvoření téměř přejít v krev. Bývá to typická zmýlená začátečníků, že si model postaví do nemožné „krásné“ nějaké pózy a tím okamžitě prozradí, že nejsou ještě zvyklí před živým tělem pracovat. Konečně i zkušenější model sám je pak jak se říká brzy „doma“ a ví koho má před sebou.

A nespolehej ve všem a všudy na svůj model. Pokročilejší žák brzy se přesvědčí, že to co je malířem v tomto oboru přístupno, zůstává nekonečně daleko za ideální představou, kterou si snad na počátku utvořil. Studuj proto všude, kde se k tomu příležitost naskytne, ušlechtilé linie zdravého lidského těla především živého, ale také mistrně podaného umělci na slovo vzatými všech věků

i dneška. Neomezuj své studium jedině na chvíle, kdy už stojíš s tužkou v ruce před svým modelem, naopak. Ušlechtilá krása zdravého lidského těla musí tak intenzivně žít v Tvých představách, že Tvá cvičená paměť bezděčně případné defekty živého modelu koriguje (viz stat o plastické anatomii).

Nezapomeň, že správné proporce týkají se vždy vzrostlého vyspělého jedince. Dokud je tělo ve vývoji, mění se jeho proporce každým rokem, ba v útlejším věku téměř každým měsícem, takže na příklad anatom přesně dovede určit u malbů dětských postavíček a putů, jak mladé děti byly tu umělci modelem. Vzpomeň jen rozkošného cyklu Manesova „Na panském sídle“, vzpomeň Ježíšků na nesčetné řadě madon všech dob a směrů uměleckých.

Hotovější umělec vždy a všude studuje pohyb, neboť neví, kdy toho či onoho v paměti zachyceného, zvláště krásného momentu nebude potřebovat při svém tvoření. Stavět si pak teprve model do chtěné posy je téměř nemožno a čekati, že nám model sám posu „udělá“, která by nás zaujala až do geniálního tvůrčího zanícení, to nelze přece od průměrného přístupného modelu žádati. Dobrý inteligentní model je velikou vzácností.

Proto vše, co jsi viděl v přírodě a ve skutečnosti, zkoušej kresliti i *zpaměti*. Připomeň si, co jsem řekl o tom na jiném místě (kapitola o kreslení v přírodě), uvědom si krásu živé bytosti, zachycenou téměř v mžiku uprostřed přirozeného pohybu, srovnej svůj umělecký sen se skutečností, která je ti přístupna a pochopíš význam tvoření a spolupráce paměti. Slovy to vystihnouti nelze.

Myslím, že ze všeho, co jsem zde mohl uvést, jasně vyniká obmezená úloha učitelova. Může podati návod a žák jeho snaze přijíti vstříc s větší či menší poctivostí. Avšak kreslení hlavy a aktu bude úlohou vždy čistě individuální, bude výsledkem čistě osobního nadání, nazírání a citu. Od realistické skutečnosti k sprostotě, od něžnosti umělcovy k nesnesitelné nasládlosti je tu jenom krůček. Vše záleží konec konců na talentu. Má-li jej, překoná vítězně všechny speciální obtíže tohoto kreslířského problému. Není-li ho, pak nepřestoupí dovednost žákova nikdy určité dané meze.

---

*Poznámka.* Fixování výkresu děje se roztokem želaku a lihu v poměru 1:3 dluům lihu. Tuto fixáz si snadno sami pořídíme a rozprašujeme ji lehce na výkres fixovačím aparátkem, její lze všude dostati.

IV.

MALOVÁNÍ.  
O BARVÁCH A POJIDLECH.

# O ZKÁZE MODERNÍCH OBRAZŮ.

## ÚVODEM.

Známe příčiny této zkázy: nesevdomitost mnohých továren na barvy a neznalost — ba přímo podceňování nejnütnějších vědomostí odborných se strany umělců — mnohdy i těch největších. Což ostatně je rovněž nesevdomitostí. Neboť neručiti za obraz, za jeho trvanlivost, nesnáší se se zodpovědností, kterou cítí umělec nejen k vlastnímu dílu, ale kterou cítiti má i k sběrateli a kupci. Že máme smutné příklady zkázy některých obrazů, je více než známo. Ani jedinou galerii nemůžeme projíti s radostí nezkalenou, vidouce, že někteří umělci obětovali na cestě k metám moderního malířství vše chvilkovému dosažení oslnivého dojmu. Mezi obrazy moderních mistrů, radostně svítícími barvami a světlem na stěnách sálů nalézáme leckterá díla, buď zcela již ztracená, nebo taková, kterým musíme prorokovati brzký zánik.

A není to jen Makart, o němž je známo jak lehkovázně maloval, a jehož díla druhdy zlatem vyvažovaná, jsou zbavena dnes kouzla a skvělosti svých barev a plna trhlin. Jeho obraz „Romeo a Julie“ ve vídeňské galerii na př. téměř očividně schází. Pamatuji se, jak asi před 15 lety zářil ještě ohněm sytých, průsvitných barev a dnes je to zčernalá památka zašlé slávy, stejně jako mnohá díla Menzlova, Defreggerova atd. Viděl-li Chittussi svá díla po nejkratší době tmavěti, říkával s resignací, že dostávají patinu. Jak dokonce nezapomenutelnému Slavíčkovi zčernaly některé obrazy, které dříve jsme znali a později viděli na posmrtné výstavě! Není místa uváděti dalších příkladů, ale je přímo zoufalé, že ani umělec takového významu jako Segantini, jemuž umění vděčí za tak svérázné a technické pokroky, neohlížel se na to, zda díla jeho potrvají aspoň po řadu desítiletí. Jaká to škoda, že mnohdy veliká část životní práce umělcovy nespolehlivostí voleného a upotřebeného materiálu částečně neb úplně zkáze podléhá. Díla, do kterých kdysi umělec nejlepši své chtění a celé své umění vložiti se snažil, zacházejí a často ani lidského věku nepřečkají . . .

A přece nemuselo by tak býti. Což není dosti moderních obrazů technicky dobrých, nesoucích všecky známky nejdelsího trvání a není-li dosti obrazů, které jako zázrakem zachovány jsou v úplně svěžesti po staletí a dávají záruku, že možno i dnes malovati obraz relativně trvalý?

Madona Rafaelova v Drážďanech, ještě více díla Tiepolova v Benátkách a Římě. Tato zejména. Nevypadají-li tak, jakoby byla malována včera? A v Římském

museu v Amsterdamě. Zdaž nezasnete nad žárem, svítivostí a ohněm barev těchto starých holandských mistrů, kteří tu ve svých pracích na nás shlížejí?

Poukazuje se ovšem často na to, že recepty starých mistrů jsou navzdý ztraceny, avšak není to tak zhola pravdou. Dochovala se nám díla a zkazky starého Vitruvia, Plinia († 79 p. Kr.), Heraclia (XIII. st.), Theophila (XI. st.), Spisy Cenniniho (1437), kniha Athoská (XV. st.), spisy Lionarda da Vinci a mnoha jiných pozdějších a všechna dosvědčují, že provozování výtvarných umění bylo kromě talentu a technické dovednosti ještě celou a velikou vědou. Lionardo sám praví, že prováděti praxi bez vědy je malíři nemožno, neboť věda je mu tím, čím je loďař kompas a kormidlo. Ale mnozí mezi starými malovali rovněž nesolidní obrazy a byli to ti, kteří nic nechtěli viděti a ničemu se učiti a i století XIX. bylo na ně bohato. Jako dnes. Kdo se však učiti chce, najde vždy pramenů dosti.

Jestliže moderní věda chemická vynalezla spoustu barviv nespolehlivých, které vlastnostmi svými a nestálostí nehodí se za barviva pro malbu uměleckou, — pak táž věda dala nám hojnost barev nových, spolehlivých, které svou stálostí jsou znamenitě a táž věda učí, jak jich využítkovati. Je jen třeba poznatky ty si osvojovati a míti je na paměti a nezapomenouti nikdy, že paleta naše je malá chemická laboratoř, že obsahuje barviva z kovů — železa, mědi, zinku, olova, rtuti atd. — že obsahuje i barvy zemité a organické, a dle toho že je třeba míchat.

Mnohé barvy, ač samy o sobě naprosto stálé, nesnášejí se ve směsi s barvou jinou, působí na sebe rušivě — nastává chemický proces, který má v zápětí zkázu obou smíchaných barev. To nutno důkladně znáti a smíšeninám takovým se vyhnouti. Mnohé barvy pod vlivem atmosferickým oxidují, jiné blednou, vyprchávají. Nejstálejšími barvami jsou barvy zemité a nejnestálejšími barvy organické, jakož i všechna moderní barviva anilínová, přese všechno vychvalování a utvrzování. Barvy ty jsou nestálé už pro množství oleje, které spotřebují a sláva jejich je více než esemerní.

Olej — různá pryskyřice a jiné přísady — tot pojídla barev moderní techniky olejové, jež převládla a již malování jsou většinou výtvoři dnešního umění. A právě olej to je, jeho kvalita a množství, který mnohou stálou jinak barvu činí neupotřebitelnou. A ježto se žádají na továrnách barvy nejlacinější, t. zv. „studijní“, „skizzovní“ a mimo to vždy „něco nového“, zařizují továrny svoji výrobu dle toho, užívajíce olejů kvality méně dobré a přidávající k obvyklým pojídlům ještě jiné fantastické přípravky. Novinky takové, pod nejlákavějším označením do obchodu dané, jdou pak na dračku, aby po nejtrapnějších zkušenostech beze stopy zmizely.



Která tedy továrna vyrábí nejlepší barvy? Který výrobek mám žádati? Tuto otázku možno zodpovědětí tím, že všechny továrny musí vyhovětí poptávce. Je-li poptávka po špatných barvách tak veliká, nutno továrny z důvodů existenčních omluviti. Úvádějí-li cenníky velkých firem, jako na př. Schönfeldova, 58 různých tonů žlutých, 71 červených, 35 hnědých, 42 modrých, 55 zelených, 22 černých atd., činí tak proto, aby vyhověly tím svým zákazníkům. Z těchto barev právě tři čtvrtiny spotřebují více než 50—60%, některé až 80% oleje ke svému zpracování. Jaká může býti trvanlivost barvy, obsahující takové množství oleje, je více než zřejmé a je opět na umělci, aby takových barev neužíval.

Ostatně starají se dnes za umělce celé veliké společnosti, které stálost barviv a jejich výrobu kontrolují. Od let šedesátých působí v Německu několik vážných společností a zejména je to Deutsche Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren v Mnichově, která zabývá se stálým chemickým zkoušením různých tovarů, pořádá ankety umělců a podává o svých nálezech zprávy. Mimo to řeší tyto problémy vědecky celá řada známých pracovníků, zejména chemik dr. W. Ostwald na universitě lipské (nositel Nobelovy ceny), známý odborný spisovatel Berger, Linke a jiní.

V Anglii, zemi akvarelu, vláda pověřila fysika a chemika dra W. Rusella zkoumáním stálosti akvarelových barev, obvykle tam užívaných a tento podal velecenné poznatky. Stejně tak stalo se i ve Francii. Před patnácti lety byla při berlínské umělecké akademii zříděna zvláštní stolice pro malířské techniky, která přístupna je mladým i starým. Přednáší se chemie barev, konají se vzorné pokusy se všemi technikami a provádějí se praktické zkoušky na plátně i stěně, takže možno nabýti nejšířších praktických zkušeností nejen o barvě a technice, nýbrž i o všem ostatním, co podmiňuje vznik trvanlivého obrazu, — o přípravě a volbě plátna, o úpravě stěny při malování fresk a sgrafit atd.

A věru nezáleží jen na barvách a pojídlech. I plátno musí býti solidní a dobře vyschlé. Běžeti za nejbližší roh ulice pro barvičku a kousek plátna, které čerstvé a ještě syrové přišlo teprve včera z továrny do skladu — to se tak dělává. Vážný umělec to nečiní. Má své dobře vyschlá plátna doma v zásobě. —

Ale ani nejlepší a nejdražší materiál není nic platen tomu, kdo nezná základních pravidel té či oné malířské techniky a ze všeho zde uvedeného je vidno, že zhotovení dobrého obrazu vyžaduje nejen nejlepšího materiálu, nýbrž i jeho podrobné a naprosté znalosti mimo mnohé zkušenosti a vědění.

O BARVÁCH S FYSICKÉ STRÁNKY.

# S V Ě T L O A B A R V A .

## LOM A ODRAZ SVĚTLA.

**B**ylo by omylem domýšleti se, že studiem optických zjevů a jich zákonů možno naučiti se malovati, aneb že dle theoretického systému je možno stanoviti si nějakou techniku. Ale jisté obeznámení s optikou přináší v praxi tvořícímu umělci nemalý zisk. Začasté hledá a laboruje umělec bez cíle a jen šťastnou náhodou, nevědomě podaří se mu vítaný případ technický. Mohl by z něho více těžiti, kdyby znal též zákony, za jakých vznikl, kdyby potřebných odborných vědomostí byl získal v mladých letech, kdy přecházejí téměř v krev. Ovšem nemůže je umělec teprve shledávati, maluje-li již dílo. Vymudrované nakládání s barvou hodí se pro pokusy, u obrazu však je třeba již věděti, po čem s jistotou sáhnouti, umělecké dílo musí býti tvořeno volně, zkušenostmi a věděním nabyté techniky užívatí se musí již téměř bezděčně.

Ve vymezeném objemu své knihy mohou se ovšem jen stručně zmíniti o základech této vědy a to výlučně jen vzhledem k barevným zjevům, souviscím s malířstvím a majícím pro ně důležitost, stanoviti, jak barva a barevný charakter našich barviv povstává a jak lze obého použiti.

*Bez světla nebylo by barvy.* Hlavním zdrojem přirozeného světla je slunce, pak v druhé řadě světla umělá. Paprsky světelné šíří se přímočarě. Narazí-li paprsky na předmět neprůhledný, odrazí se a předmět osvětlený vrhá *stín* (stín vržený). Část předmětu od světla odvrácená jest ve stínu a přechod z něho do osvětlené části tvoří *polostín*. Neprůhledná tělesa nazýváme *osvětlenými*, odrážejí-li aetherové vlny světelné na ně dopadající, *tmavými*, reflektují-li je v malém stupni. Tmavých těles, na něž *žádné* vlny světelné nedopadají, nemůžeme ovšem viděti neboť všechny předměty jsou nám viditelný jen proto, že reflektují světelné paprsky.

Tělesa, která veškeré paprsky odrážejí, jeví se nám bílými (sněh). Ta, která odrážejí jen paprsky určité, ostatní pohlcující, jsou barevná. Předměty, které veškeré paprsky pohlcují, jsou černé. Tělesa neprůhledná, odrážející všechny paprsky, stávají se zdrojem indirektního světla (měsíc).

Předmět, který část paprsků světelných odráží, část však *propouští*, je více méně *průsvitný* (mléčné sklo, mastný papír). Propouští-li veškeré paprsky, jest *průhledný* (sklo, voda, vzduch; jimi vidíme předměty zřetelně).

*Světlo sluneční jest bílé*, ale skládá se z jednodušších součástek paprsků barevných viditelných v duze. V bílém světle obsaženy jsou paprsky delšího i kratšího

vlnění, které analogicky se chvěním zvukovým neseny v nekonečně malých dílčích světelným aetherem, dorážejí na sítnici našeho oka a budí tam dle síly a rychlosti chvění různé dojmy. Nejdelší z těchto světelných aetherových vlnek měří 0·0007 mm a budí v našem oku dojem barvy červené, nejkratší měří jen 0·0004 mm a budí dojem fialový. Jiné paprsky vyvolávají v našem oku ostatní barevné dojmy, ostatních oko již nevnímá (ultrafialové), podobně jako neslyšíme zvuků příliš vysokých, ani příliš hlubokých (theorie undulačnf).

Přímé světlo sluneční je možno lehce na jeho barevné paprsky rozložití, provedeme-li je skleněným hranolem (viz obrázek č. 8.). Úhel, pod kterým jednotlivé paprsky se lámou, je různý a následkem toho všechny viditelné barevné paprsky jeví se nám rozloženy na barvy, jež nalézají se v duze. Obraz těchto barev nazývá se *vidmo* (spektrum). Sestává z barev nad sebou stojících a mezi sebou splývajících a sice zdola nahoru těchto: červené, oranžové, žluté, zelené, světlemodré, tmavomodré a fialové.



Obr. č. 8.

Newton první vyslovil tuto správnou teorii, tento základ nové nauky o vzniku barevných zjevů a jeho dílo „Optics“, vyšlé v Londýně r. 1704, způsobilo pravou sensaci v tehdejšímu učeném světě. Učenci a básníci: Fontenelle, Voltaire, Algarotti, zastávali a šířili tyto vědecké zásady. Goethe však, k němuž se přidružili Schopenhauer, Hegel a j., zvedl velký spor proti nauce Newtonově. Byl ve své „Farbenlehre“ (1810) zastancem teorie, že světlo procházejíc hranolem se nerozkládá, nýbrž teprve barví. Přes zbytečně ostré polemiky proti Newtonovi, jež Goethe vedl, přes známý jeho rozhorlený výrok, že „Newtonova teorie jest nesprávná“, zvítězil střízlivý učenec nad básníkem, věda nad teorií — šedou, jak ji sám Goethe jinak nazýval.



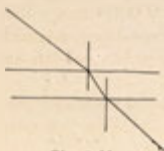
Obr. č. 9.

Jednoduchý důkaz, že Newtonova teorie je správná jest, že je možno hranolem rozložené duhové barvy opět v bílé světlo spojití. (Viz obr. č. 9). Taktéž zachycené jednotlivé barvy spektra, provedené hranolem, nemění se. (Viz obrázek č. 10). Tyto jednotlivé barvy, kterých nelze dále rozkládati, jmenujeme jednoduchými, monochromatickými. Jsou to barvy primární, obsahující jen jednoduché či homogenní světlo, barvy žlutá, modrá a červená. Provedeme-li jednu z nich na ostatní neb jednu ze zbývajících, obdržíme opět světlo bílé. Sloučením vznikají smíšeniny, barvy dvojnásobné resp. dále potrojnásobné: zelená z modré a žluté atd.



Obr. č. 10.

*Lom světla* (refrakce) jest onen zvláštní úkaz, že paprsek světelný svůj směr mění, dopadne-li na rozhraní dvou různých prostředí. Vniká-li světlo ze vzduchu do vody, *láme se*. (Viz obrázek č. 11). Jen dopadne-li paprsek *kolmo* na



Obr. č. 11.

nové prostředí, *neláme se*. Světlo se *láme ke kolmici*, postupuje-li z prostředí *řidšího do hustšího*, *od kolmice*, postupuje-li *obráceně*. Vniká-li tedy světlo do vody, jest úhel dopadu větší než úhel lomu. Umístíme-li zrcadlo ve vodě a spustíme na ně svazek paprsků, odrazí se a postupují vodou, na povrchu částečně se odrazí zpět, částečně vystoupí nad vodu a lomí se. (Viz obr. č. 12). Hůlka, ponořená do nádoby s vodou, jeví se na povrchu vody zlomená (Viz obr. č. 13).

Předměty ve vodě (dno) zdají se nám býti výše než skutečně jsou. (Viz obr. č. 14).

U určitých dvou látek průhledných je směr zlomených paprsků k dopadajícím v pevném poměru. Dopadá-li paprsek ze vzduchu do obyčejného průhledného skla, rovná se poměr lomu  $1\frac{1}{2}$ , t. j. úhel dopadu má se k úhlu lomu, jako 3 : 2. Pro jiné látky průhledné (kam. sůl, různé oleje) stanoven je poměr menší než  $1\frac{1}{2}$ . Pro diamant  $2\frac{1}{2}$ .



Obr. č. 12.

*Úkazy lomu a úplného odrazu*. Postupuje-li paprsek vzduchem různé hustoty, mění stále svůj směr (míhání vzduchu nad zahřátou půdou). Prázdná zkumavka ponořená do vody zdá se býti naplněna rtutí, protože světlo odráží se úplně od vzduchu ve zkumavce. Fata morgana jest zrcadlení vzduchu a vysvětluje se lomem a úplným odrazem světla. Položíme-li desku skleněnou, již omezují roviny spolu rovnoběžné (deska planparallelní) na papír, na němž jest naznačena přímka a díváme-li se šikmo, vidíme část přímky v desce pošinutou ve směru, kterým se díváme. Projde-li paprsek hranolem (viz obr. č. 8.), odchyluje se od svého směru a odchylka ta jest závislá na úhlu lomu, lámavosti látky hranolu a na směru paprsku dopadajícího.



Obr. č. 13.

Odražené paprsky světelné tvoří *reflex* čili *odraz světla*. Všechny osvětlené předměty kolem nás odrážejí více nebo méně světlo na ně dopadající, nějakou část jeho pak pohlcují (viz obr. č. 15). Je-li odrážející plocha *hladká*, odráží se světlo dopadající *rovnoběžně* z každého bodu směrem stejným. Je-li však plocha *drsňá*, odráží se světlo dopadající na různá její



Obr. č. 14.

místa *různě*, neboť drsný povrch není ničím jiným než souborem nesčetných malých plošek, nejrozmanitějšími směry k sobě se řadících.

Není předmětu absolutně průhledného, i sklo má, jak známo, jakési zabarvení, t. j. odráží paprsky určité barvy, místo aby je všechny propouštělo a není také předmětu, který by byl plně neprůhledným. Kovy, nejhustší a nejméně průhledná tělesa, dávají v slabých vrstvách světlu prostupovati. Tenounký lístek pozlátka propouští modrozelené, slabounké paprsky. Jest to fysicky správné a odpovídající též i zjevům barevným, o které se zřetelem na malování hlavně půjde.



Obr. č. 15.

*Pohlcování světla — absorpce* — jest jiný a pro malíře nejdůležitější způsob rozkladu světla slunečního v barevné paprsky. Jak již bylo řečeno, neodrážejí barevné předměty všeho světla na ně dopadajícího, nýbrž větší jeho část absorbují — pohlcují. Předmět před námi ležící, přímým slunečním světlem ozářený, pohltí na příklad všechny paprsky vyjma červeného. V tom případě jediné tyto červené paprsky odrážejí se do našeho oka a předmět jeví se nám červeným, jeho lokální barva je červená.

Mezi našimi barvivy jsou mnohá, která výlučně paprsky jedné barvy odrážejí ostatní pohlcující. Tento proces neděje se ovšem tak přesně jako ve spektru a jedná se povětšinou jen o silnější či slabší reflektování a pohlcování, takže naše nejčistší modrá, červená barviva atd. nereflektují *všech* modrých, resp. červených paprsků. Ani však *všech* ostatních paprsků nepohlcují, nýbrž je v nepatrném množství spolureflektují. A tu pro charakter barvy, a proto zejména pro umělce, je důležité, *do jaké hloubky* barviva paprsek vniká, nežli se odráží. Jsou tělesa, jak již bylo řečeno, skoro úplně neprůhledná a světlo jen změlka odrážející a jiná, světlu přístupnější, která je až do jisté hloubky propouštějí a pak teprve reflektují. *Tento rozdíl má v malířství význam neobyčejný — základní.*

Vezmeme-li na př. kousek papíru velmi intenzivně červeně natřeného a položíme-li jej vedle červené skleněné desky na bílém hladkém papíře ležící, uvidíme, že barva skla je daleko intenzivnější než barva papíru. Papír odráží, reflektuje světlo hned od svého povrchu, kdežto skleněnou deskou prochází světlo v lomu hlouběji až k bílému papíru a odtud teprve se odrážejíc k oku se vrací. Mimo to bílé světlo na povrchu hladkého skla reflektované se nerozptyluje, nýbrž ve svém úhlu dopadu odráží. Má tudíž červený paprsek v tomto případě téměř dvojnásobnou intenzitu.

Jak je tento fakt vysoce důležitý, uvidíme v pozdějších výkladech.

*Světlo povrchové, světlo rozptýlené* (diffusní). Předměty, jež mají *lesklé* plochy, reflektují vedle svého charakteristického barevného paprsku ještě *bílé světlo* a sice na svém povrchu ve stejném úhlu dopadu (viz předešlý příklad). U plochy *lesklé* odrážejí se paprsky, dopadající rovnoběžně na kterékoli její místo, pod stejným úhlem, stejným směrem a *zrcadlí* předměty. Možnost odrazu je zde tím větší, čím menší je úhel dopadu světla, t. j. vidíme-li lesklou plochu šikmo proti zdroji světelnému. Pozorujeme-li hladinu vodní z *dálky*, vyskytuje se ve vzdálených partiích lesk a třpyt. Tam hladina vodní reflektuje z horizontu dopadající světlo. V *blízkých* partiích hladina vodní jeví se sytější pro tmavší modř nebes nad námi. *Tichá* hladina vodní zrcadlí obraz světla.

Je-li však těleso neb plocha nějaká *nerovná neb drsná*, byt i byla složena z částic lesklých, průhledných, které světlo silně odrážejí, reflektuje každá částice jiným směrem a povstává *světlo rozptýlené* (diffusní). Nebot drsný povrch je souborem nespočetných malých plošek, nejrozmanitějšími směry k sobě se řadících a světlo na ně dopadající odráží se různě. Nikdy tedy nemůže vniknouti do našeho oka odrazem tak intenzivní světlo, jak na drsné plochy bylo dopadlo. Mimo to jistá část světla bývá ještě pohlcována a našemu oku donesou se jen zbytky světla nepohlceného. Zbývá pak světlo, jehož barevný charakter tihne do šeda: *světlo povrchové*. Toto rozptýlené povrchové světlo je možno sloučiti, spojíme-li částičky povrchu slabou vrstvou vody. Hladká vrstva vody reflektuje pak opět dopadající světlo pod jediným určitým úhlem a předmět zjeví se nám bez světla rozptýleného a bez šedého světla povrchového, tedy *tmavší a sytější* a především *intenzivnější v barvě*. Vezměme na př. obyčejnou pastelovou tyčinku, skropme část její vodou a pozorujme nápadný rozdíl v sytosti a intenzitě barvy. Šedé světlo povrchové promění se v malé, lesklé světélko (Glanzlicht). Tentýž pokus možno učiniti s barvou rozetřenou na prášek a stejnoměrně na ploše navrstvenou. Polejeme-li as polovici světlým olejem, nabude tato polovina ihned barvy silnější, intenzivnější. Příčina je táž jako u pokusu prvého, hlavně však světlo do barvy, nyní v oleji (pojidle) rozložené, lépe vniká a tím stává se svítivějším a intenzivnějším (vzpomeňme příkladu s červenou deskou skleněnou, str. 56). Hmoty v kuse průhledné stávají se neprůhlednými, jsou-li rozděleny na částičky, tím méně průhlednými, čím jsou drobnější. Příroda sama každodenními svými zjevy poskytuje četné důkazy:

*Klidná* hladina vodní zrcadlí (paprsky dopadají a odrážejí se pod jediným úhlem);

*Větrem sčevená* hladina světlo rozptýlí a již ho nezrcadlí.

Sníh je neprůhledný — voda je průhledná. Led je průhledný, na prášek roz-

tlučený je bílý. Vlny mořské, soubor jemných částiček průhledné vody, jsou bílé. Krystaly jsou průhledné. Roztlučeny dají většinou prášek bílý, neprůhledný.

*Fyzický rozdíl mezi barevným a bezbarvým, mezi bílým a černým plyne nyní ze všeho jasně.*

Ale v přírodě neexistuje ani úplně černá, ani úplně bílá. Ani nejtemnější stín není černý. Předměty v přírodě jsou zaplaveny denním světlem, světlem difúzním, jež se rozptýlilo odrazem světla slunečního od střeš, zdí atd., hlavně však od oblaků a hmotných částic ve vzduchu se vznášejících. Kde není atmosféry, není také světla difúzního (povrch měsíce s ostrými, temnými stíny), není červánků ani soumraků jím podmíněných.



## OPTICKÉ MÍCHÁNÍ BAREV.

Čeho docílíme mícháním dvou barev? Abychom mohli na tuto otázku správně odpovědět, musíme mít na zřeteli, že jsou dva podstatné způsoby dvě anebo více barev mísiti a to *addice* (součet) a *subtrakce* (t. zv. odčítání).

Vezmeme-li *barvivo* žluté a smícháme je s modrým, obdržíme, jak je všeobecně známo, zeleň a sice, dle různého poměru směsi, světlejší, obsahuje-li více žlutí, tmavší, sytější, má-li víc modře. Tento způsob míchání, obyčejný, nazýváme *subtrakcí*. Zjevy její později vysvětlíme.

Zcela jinak dopadne však směs *světelných paprsků* žlutého a modrého a každý malíř, pracující barvami hutnými, má a musí znáti tento velkolepý a zásadní rozdíl. Známe již důkaz Newtonův, že světlo sluneční se rozkládá a pokus zpětný, kterým spektrální barvy hranolem rozložené opět v bílou barvu se sloučí (viz str. 54). K tomu není však třeba *všech* paprsků. Stačí již *dva*, aby se doplňovaly v bílou. A tudíž *paprsky žlutý a modrý dají světlo bílé*, protože barvy světla podléhají jiným zákonům než barvy hmotné. Jest to *součet* paprsků čili *addice*.

Dva paprsky, které stačí, aby se *doplňily* v barvu bílou, jmenujeme *doplňujícími, komplementárními*.

Jsou to tyto dvojice barev:

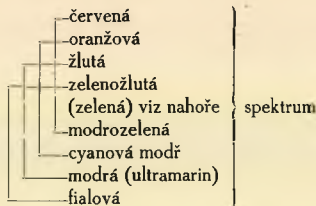
červená — zelená,  
modrá — žlutá,  
fialová — oranžová.

Tak udával je také Goethe (Farbenlehre 1810). Poněvadž však každý jednotlivec různě vidí barvy a vidění barev je věcí subjektivní, nemají dva jednotlivci nikdy úplně téhož dojmu (viz též předmluvu „O umělecké výchově“). Proto sestavení barevných dvojic a jich nepatrné nuance, jež v bílou se doplňují, udávány jsou různé:

červená — modrozelená,  
oranžová — cyanová modř,  
žlutá — ultramarin,  
zelenožlutá — fialová.

Zelená nemá komplementární barvy primární, toliko směs červené a fialové, t. zv. purpurová, je k ní komplementární.

Všimneme-li si obrazce normálního spektra, vidíme, že všechny dvojice, které doplňují se v bílou, v určité řadě po sobě následují a sice:



Mícháme-li však *nahodile* paprsky prismatické, dostáváme mnohdy překvapující směsi, zcela jiné a odchýlné, než jak jsme uvyklí z našich barviv na paletě, podobně, jako ze dvou základních barviv nikdy nenamícháme barvy bílé! (Na stránkách 62 a 63 nalezneme některé z těchto úkazů seřaděno.)

Brücke rozděluje kruh komplementárních barev na 12 dílů o šesti dvojicích. A sice:

žlutá — modrá,  
 oranžová — zelenomodrá,  
 červená — modrozelená,  
 karmazín — měděnká,  
 purpur — tmavě zelená,  
 fialová — zelenožlutá.

Newton, vycházející ze stanoviska, že všechny barvy, vyjma purpurové, mají ve spektru svého zástupce a že právě tato purpurová tvoří mezi konečnými barvami spektra pojítka, spojil všechny barvy spektrální vsunutím purpurové v jediný kruh. Takových kruhů možno teoreticky skombinovatí celou řadu, dle toho, jak užije se šíře barev ve spektru. Také je možno rozdělití kruh v určitý počet stejných výseků a barvy srovnají se pak dle párů, t. j. ty, které jsou doplňujícími tak, aby nalézaly se na průměru kruhu. Toto uspořádání vzato téměř všeobecně za základ. Čím více dvojic doplňujících barev se užije, tím bude třeba udělati více sektorů barev podvojných atd.

Goethe, jak už řečeno (str. 59), určil jen tři dvojice ve svém kruhu. Zde stůž pro příklad barevný kotouč Brückův. (Viz obr. 16.) Obsahuje tři dvojice komplementárních barev a další tři dvojice jsou vsunuty. Tiskem provedené kotouče barev spektrálních s doplňujícími barvami jsou ovšem nedostatečné, hlavně

proto, že barvy znázorněny jsou jen pigmentem a nemohou býti ani přirovnány maginárním barvám světla slunečního.



Barevný kotouč dle Brücka.

Obr. č. 16.

Malíř *Herrlinger* ve Stuttgartě ukázal, jakého množství barev lze ze tří základních, žluté, červené a modré, docílit. Sestrojil čtyřnásobný kotouč barevný. Každý z nich je rozdělen na 12 sektorů (výseků kruhových) a neodvisle od ostatních jako kruh spektrálních barev určen. (Princip nynější trojbarevné autotypie.)

O jistém nizozemském malíři se vypravuje, že v německých galeriích kopíroval obrazy slavných mistrů na zakázku svých krajanů a při tom žádných jiných barev neužíval, než oněch tří základních a čínské tuše. Bílý papír nahradil mu barvu bílou.

Následujícím pokusem vysvětlím podstatu obého způsobu míchání — addicí a subtrakcí.

Umístíme modrou skleněnou desku před bílý papír, na nějž dopadá bílé (všebarevné) světlo. Toto světlo odrazí se od bílého papíru a dopadne na modrou desku, jež, jak známo, mimo modré paprsky všechny ostatní pohlcuje a tím k našemu oku pronikají pouze paprsky modré. Vsuněme nyní žlutou desku skleněnou

mezi onu modrou a naše oko. Modré paprsky dopadají nyní na desku žlutou, a ježto žlutá veškeré jiné paprsky, vyjma právě žlutých, pohlcuje, absorbuje tedy i paprsky modré a do našeho oka — neměly by teoreticky vniknouti paprsky žádné. Poněvadž však nemáme takového barevného skla, které by absolutně jen jedinou barvu propouštělo, propustí modré sklo přece jen, byť i nepatrné množství paprsků jinobarevných (žlutých nejméně, vedle modrých ještě něco zelených), žluté sklo opětně vedle čistě žlutých nejméně modré, nejvíce ještě zelených. A zde jsme u jádra věci: modrá se žlutou se *ruší* (nikoliv jak by se povrchně myslelo mísí na zelenou!) *odčítá* od celku, *substrahuje*, zbývají jediné zelené paprsky, které měly možnost oběma skly projítí a výsledek je tedy *zelená*. A je-li zelené paprsky pronikají oběma skly jen v nepatrném množství, objeví se zelená bude *velmi tmavá*, odečtením *zeslabená*. Vzniklá zelená je jasným příkladem *subtrakce*, když si obě barvy, modrá a žlutá, mimo své vlastní všechny ostatní z řady spektrálních barev *odečtly*.

*Addicí* vzniklá směs spektrálních paprsků se *zesiluje*. Mísením barev malířských, jež je *subtrakcí*, se vzniklá barva *zeslabí*.

Týž způsob „mísení“ zjeví se nám ještě silněji, dáme-li světlu dvakrátě prostoupiti. Položíme-li modrou desku na bílý papír, tu světlo jí pronikne a na papír dochází jen světlo modré, ovšem vedle nepatrného zbytku zeleného. Bílý papír všechny barvy odráží, odráží tedy i nyní oboje paprsky barevné zpět a tyto, procházejíce ještě jednou modrou deskou do našeho oka, zesilují se. Barva stala se sytější, ale také tmavší. Tento zjev je sám o sobě důležitý. Vložíme-li nyní ještě desku žlutou na modrou, opakuje se zjev z prvního pokusu: modrá a žlutá se ruší, jen zeleň proniká — ovšem zase *slaběji*.

Nade vše zajímavá jsou pak srovnání, která nám ukazují rozdíl mezi mísením barevného světla *addicí* na naší sítnici oční a mezi smíšeninami, které povstaly absorpcí, *odčítáním* při dvou na sebe položených deskách:

jednotlivé barvy	<i>addicí</i>	<i>absorpcí</i>
	světél. paprsků vzniká	na sebe polož. desek
1. tmavá žlutá	+ tmavý purpur = a) světle oranžová	b) tmavě hnědá
2. žlutá	+ červená = a) žlutá, slabě oranžová	b) tmavá oranžově červená
3. červená	+ zelená = a) oranžová	b) tmavá zelená
4. tmavočervená	+ zelená = a) bledě žlutá	b) černá
5. žlutá	+ tmavý purpur = a) žlutá	b) tmavá červená
6. tmavá žlutá	+ červená = a) oranžová	b) plná žlutozelená
7. purpur	+ modrozelená = a) světlá modrozelená	b) tmavá fialová
8. purpurově fialová	+ zelená = a) světlá fialověmodrá	b) černá

jednotlivé barvy	addicí		absorpce
	světla,	paprsků vzniká	na sebe polož. desek
9. červená	+ modrá	= a) fialový purpur	b) tmavá červená
10. modrá	+ žlutá	= a) bílá	b) zelená
11. purpur	+ zelená	= a) bílá	b) tmavá zelená
12. tmavší žlutá	+ modrozelená	= a) žlutavě bílá	b) plná žlutozelená

Mícháme-li *barviva*, je to v základě týž úkaz jako při barevných sklech na sebe položených, ale musí povstati ještě větší rozdíl, protože tu absorpce ještě více převládá. Vnikáním světla do *barviva* opakuje se týž postup, jako u barevných skel. Při míchání *suchých barev* nastupují některé kombinace.

Částčky barvy, v našem případě modré a žluté, pohlcují všechny barevné paprsky a dávají procházeti jen svým. Protože však paprsky modrý a žlutý, vycházející z *hloubi* předmětů, se ruší, zbývá jediné zelená, ovšem v malé míře, Přistupují však v tomto případě ještě další dva zjevy. Světlo nereflktuje se totiž jenom z *hloubi*, nýbrž také od povrchu a to dvojm. způsobem: jednou, jako známé světlo povrchové (viz stranu 57), podruhé však také ve způsobu optické směsi. Neboť byt i byla smíšenina barvy sebe důkladnější a pečlivější, pod mikroskopem objeví se nám tělíska její vždy *odděleně*. Tato tělíska barevná, vedle sebe na povrchu ležící, reflektují nyní část světla, *kteřé do hloubky nevniklo* a tyto lokální tony v *ožu* splynou *addicí*. Při nedokonalosti našich barviv však nesplynou v bílou, nýbrž v šedou, v jakousi žlutošedou.

Součtem těchto tří způsobů reflexe: a) substrakcí — zelená, b) světlem povrchovým — bílá, c) *addicí* — špinavě šedá, vzniká onen rozdílný, zelený ton, *tupější a světlejší* nežli vznikl na cestě jediné substrakce u barevných skel. Zjev tento je opět pro malíře dalekosáhlého významu. Neboť předně můžeme při našich skrovných, chudých prostředcích oproti nádhernému barevnému bohatství přírody aspoň docilovati vždy různého charakteru *barviva*. Jak toho použití, objasněno bude ještě v kapitolách dalších, zejména v kapitole o barvách s mokrymi pojidly a o pojidlech, kde seznáme, jak možno mezi oběma případy — rušícími se světly u desk průhledných a mezi vznikem silně zakalené barvy bílým a šedým odrazem u smíšenin pigmentových utvořiti *střední cestu*. Tam obšírněji bude promluveno o zjevu, který následuje, vnoříme-li smíšeninu částíček *barviva* do průhledného oleje aneb jiného media, které bílé světlo povrchové do lesku spojí a tak odstraní a barvu tím samu učiní hlubší a sytější.

Na tomto zjevu založen je také silný účinek olejových barev, silnější než u kterékoli techniky jiné. Musí-li malíř nyní přes to uznati, že nicméně výsledek

míchání pigmentů není týž jako směs barevného světla, musí si uvědomiti, že nemůže, dle zkušeností nabytých na své paletě žádati, aby v přírodě pozorované barové efekty byly vystiženy, ježto v přírodě dějí se barevné zjevy vždy míchaním barevného světla. Malíři nepodávají se z příčin naznačených namíchatí barvy tak intenzivní, aby odpovídaly světelným zjevům přírody, způsobeným vlivem spektrálního světla a jeho barevných paprsků. Vyhodivajících západů, skvělých jejich barev nemůžeme našimi pigmenty docílití, dovedeme se jen více nebo méně přiblížit; nedocílíme ani slunečního světla v krajině, dostáváme jen jakousi ilusi.

Proto žádného malíře jeho dílo před přírodou neuspokojí, dokud vidí a porovnává přírodu samu. Jisto je, že maluje-li zručný malíř před přírodou, musí „přeháněti“, aby aspoň částečně se jasu v přírodě přiblížil. O kolik a jakým způsobem, je věcí jeho zkušeností a citu. Děje se tak nejvíce v komplementárních barvách, aby dojem obrazu byl silnější, a také v kontrastech. Oproti teplému světlu studený stín. Teplé barvy jsou: červená, žlutá a oranžová, studenými nazýváme modrou, fialovou a zelenou.

Z těchto zde a výše uvedených možností lze do malby vnést řadu změn v zobrazování a umělci také skutečně se pokoušejí zásady a principy světelného míchání barev na naší sítnici využívat i na svých obrazech. Víme však, že pokud ty vždy musejí zůstat nedokonalými.

Tak v každé výstavě vidíme práce, které hledí jistý barevný zjev přírodní, na př. krajinu osvětlenou sluncem, zobraziti výhradně drobnými barevnými tečkami a skutečně se tím jakéhosi zvýšeného světelného dojmu na dálku docílí (Pointillisté). Drobné a mnohobarvé tečky míchají se v našem oku. Ale světlo, přicházející od barviv, nikdy není tak silné a intenzivní, aby se dvě či více barevných skvrn proměnilo addicí v barvu bílou (jakožto největší světlost), jak je tomu u paprsků světelných. Mnozí malíři chtějí tento nedostatek nahraditi tím, že mezi skvrnami modrými, žlutými a červenými vynechávají malé mezery bílého plátna. Nehledě k malé trvanlivosti takových maleb, nutno přiznati, že co do svítivého dojmu malba tím získává, ale celek stává se jaksi vybledlým a nepravdivým. Treba ještě poznamenati, že tímto způsobem není možno dostati z barev základních všechny odstíny, aniž by byly silně lomeny. Neoimpresionisté místo modré, žluté a červené užívají oranžové, zelené a fialové, ale k dokonalejším výsledkům by vedlo, kdyby těchto základních barev v jich stupnicích (škálách) užívali ve smíšeninách s bílou a černou, čímž by se dostala větší a širší stupnice barevných tónů do naší sítnice. Užívá-li se jich tak, jak výše bylo řečeno, vznikají obrazy svým celkovým koloritem sobě velmi podobné, nepodávají výstižně ani hloubky barevné stupnice večera ani svět-

lého jasu ranní mlhavé nálady a serie takých obrazů na výstavě působí jednotvárně, únavně.

*Dovedný malíř má však uměti stejně dobře míchat barvy na své paletě, jako na sítnici oka.*

Jsou případy, kdy malíř může zvláštnosti barev míchaných na sítnici s výborným úspěchem užítí a sice tam, kde obecnstvu je zamezen bližší přístup a tím je mu jaksi zabráněno nahlédnouti do způsobu provedení, jež je zaráží. Pro malé rozměry obrazu aneb pro krátkost odstupu zas není možno oceniti barvitého dojmu jiného díla a tam malování takové není na místě. Ale bylo by nemoudré, kdyby umělec všech svých zkušeností neužil, kde situace nedovoluje k obrazu se přiblížiti, jako u maleb nástropních, nástěnných atd. a které by mu tolik výhod přinesly, práce ušetřily a kterými malba v působivosti a efektnosti by jen získala. —

Vratme se ještě jednou k absorpci, abychom si mohli vysvětliti mnohé zjevy, jež jsou rovněž možny v malířství samém, ale na nichž jsou založena také celá odvětví průmyslová.

Učínme tento pokus:

Rozložíme známým způsobem bílé paprsky hranolem ve vidmo. Do polovice otvoru, jímž bílé světlo do komory vniká, vsuňme desku červeného skla a uvidíme, že všechny barvy vidma, žlutá, zelená, modrá až fialová červeným sklem byly pohlceny a jediné červené bylo propuštěno. Položíme-li nyní na červenou desku ještě zelenou, která absorbuje všechny paprsky mimo zelené, nevniká téměř žádné světlo do našeho oka, ježto zelené paprsky, které jediné by tato deska propustila, byly již před tím spolu s ostatními pohlceny deskou červenou, zbývající červené pak nyní opět sklem zeleným. Vzniká barva *černá*. (Srovnej tabulku na str. 62—63!)

Téměř všech těchto zkušeností užívá se v praxi. Neboť mnoho barviv v umění i průmyslu užívaných má vlastnost dávatí světlu pronikatí a jak nahoře bylo řečeno, celá odvětví průmyslová spočívají na tom, přivéstí barvy absorpcí k platnosti. Tak v první řadě malířství na skle, porculánu, ve velmi značném a významném stupni také umělecký tisk a kamenotisk, zejména však *trojbarevný tisk*. Všecka tato odvětví docilují smíšenin přetažením neb přetisknutím jedné barvy slabou vrstvou jiné.

V malířství užívá se ho v akvarelu a ve značné míře též u olejomalby, zde zejména, pokud užívá se řídkých *lazurových barev*. Ve skutečnosti je možno při postupném nakládání průhledných barev tolik světla absorbovatí, že stín neutrálního tonu *vystupňuje se až k černé*.

Tam, kde tedy umělec bude chtít kvalitu světla barevného snížit, přetáhne barvu *lazurou její barvy doplňovací*. Rezultát, na př. zelená u modré a žluté, dá se úplně zrušit lazurou červenou. *Z toho je patrné, jak opatrně je třeba při práci si počínati* a jak je třeba znáti *příčiny* působivosti barev. Jak často autoři stojí bezradni nad obrazy stále tmavějšími, bezbarvými, aniž si to dovedou vysvětliti!

Ale také naopak *zesílení* barevných dojmů je možno touto cestou, takže výsledek daleko jest intenzivnější, než by podaly jednoduché smíšeniny našich barviv: přejdeme-li bílý hustý podklad červenou lazurou, obdržíme červenou barvu velmi ohnivou (viz str. 56.). Ještě ohnivější však, přejdeme-li světlý podklad cinobru kraplakem. Prostým smíšením těchto barev nikdy bychom podobného efektu nedocílili.

Nechť tedy malíř pracuje s pečlivými ohledy na všechny zde uvedené fyzické zjevy, aby mu jeho barvy na paletě neselhaly; nechť nepřestává se učití a prohlubovati své zkušenosti, nechť neopomene při práci ani jediné z nich, aby se přiblížil co nejvíce skvělému dojmu živé přírody! Ale nechť neklame se domněnkou, že jednou bude doučen! S řádkou hmotných barviv stojí před svým úkolem. Věčně nedostižným problémem zůstane jas svítícího oblaku, třpyt vodního zrcadla, kouzelný stín soumraku a noci, celý úchvatný barevný svět od nejtemnějšího stínu, pohlcujícího téměř všechny paprsky, až po samé zdroje světelné.



Studie borovice. (Kresba tužkou).



O BARVÁCH S CHEMICKÉ STRÁNKY

## O BARVÁCH S CHEMICKÉ STRÁNKY.

Jak důležité jest znáti materiál, jehož k pracem svým používáme, naznačeno bylo v odstavci o zkázce moderních obrazů. Zde podávám stručný nástin chemického původu jednotlivých barviv v přehledu a skupinách.

*Barvy vůbec* dělíme na *přirozené*, jež v přírodě nalézáme, a na *umělé*, které se uměle připravují. Oboje pak rozdělují se na *anorganické*, většinou *minerální* a na *organické*. Prvnějšími vyrozumívá lučba materialie, jež nalézáme v řiši nerostů, organickými pak látky povstalé životním procesem zvířat a rostlin.

### MATERIALIE ANORGANICKÉ.

#### A) BARVY ZEMITÉ

vyskytují se v přírodě od tónů nejsvětější žluti, červeně, až k nejhlubší červeno-fialové a sytě hnědé. Slabší či silnější jich zabarvení do červena pochází od sloučenin železa. Jsou to tak zvané *okry*. Sem patří známý a nejužívanější *okř světlý, okř tmavý, kamenný okř, římský okř*. Pálením červenají a tak vyrábí se polo i cele *pálený okř, zlatý okř*, jemuž přidává se namnoze chromová žlut. Pro malbu jsou většinou *materiálem nejspolehlivějším*. Jsou na světle stálé a možno je míchatí téměř se všemi barvami, aniž se mění.

Podobné jsou *hlinky* a vyskytují se v přírodě *bílé, žluté, hnědé, červené a zelené*. I tyto sloučeninami železa se přibarvují do červena. Z nich nejznámější je *sienská hlinka, umbra, kolínská zem, kaselská hněd, hněd Van Dyckova, česká a veronská zelená zem* atd. Mezi nimi však nejsou všechny stejně stálé. Tak representant hlinek *Terra di Sienna* tmaví časem nejen proto, že přijímá velmi mnoho oleje (až 125%), nýbrž i pro své sloučeniny bitua. Zato pálená, nejznamenitější mezi všemi zemíty barvami — *Terra di Sienna pálená* — ztrácí tuto vlastnost a je pak barvou nejen krásně ohnivě červenou, nýbrž i dokonale stálou a velmi potřebnou. *Umbra*, jistý druh okru, t. zv. *cyperská* na rozdíl od kolínské země, jež je více šedá, obsahuje kysličník železitý a kysličník manganu a je barvou velmi stálou; rovněž pálením nabytá *umbra pálená, Hněd kaselská, kolínská, Van Dyckova* jsou zvláštním druhem uhlí, obsahujícího mnoho okru železitého. *Nemělo by se jich užívatí*, zejména ne pastózně nanešených, nejvýš ještě k lazurám, neboť na vzduchu a světle nejsou stálé. *Zelená zem česká i veronská* obsahují porůznu více všelikých minerálií mimo hlavní svoji součást hlinku. Spotřebují mnoho oleje, česká méně a kryje proto lépe než ve-

ronská. Pálením povstává *pálená zelená zem*, barva hnědá. Ačkoliv mnohdy se doporučují a označují jako stálé, mám s nimi trpké zkušenosti. Černají časem a praskají. Jinak tón jejich, zejména zelených, je krásný a upotřebitelný. Červené zemité barvy, *zem pozzuolská*, *benátská červec*, *neapolská červec*, obsahují hojně železa a nalézají se namnoze sloučeniny vulkanickými vlivy již calcinované.

## B) KOVY.

Jest to kapitola, kterou musí dobře znáti každý.

Jestliže u barev zemitých byla úplná volnost míchání a malování s nimi nevyžadovalo zvláštní pozornosti ani vědomostí, bude nutno u barev z kovů těžných mnohdy velké opatrnosti, protože kovy na sebe chemicky působí, začasťe rušivé a mícháním barev, jež skládají se z různých kovů, aneb je obsahují, povstávají pak směsi, které záhy na obraze černají a vůbec i jinak podléhají zkáze.

Kovy, které v různých oxidačních stupních a ve směsieninách s jinými hmotami velikou část nejdůležitějších a nejpotřebnějších barev skýtají, jsou: železo, olovo, chrom, kobalt, zinek, rtuť, měď, kadmium, cyan a jiné.

## O LOVO.

Začínám s těmito, protože hlavním representantem je jedna z nejdůležitějších barev naší palety — *kremžská běl*. Jest to běloba olověná, zásaditý olovnatý uhličitan. Přičítá se jí naprostá stálost a nemá prý soupeře v olejomalbě. Na vzduchu však působením sirovodíku žlutne a tmaví, jako všechny barvy obsahující olovo. Mimo to není radno větší plochy malované kremžskou bělí přechovávat ve tmě. Zažloutnou a ztmaví v krátkém čase. (Hlavně tedy malované nebe.) Také míchání kremžské bělí s kadmíem a cinobrem nutno se vyhnouti. Mám tak nevalné zkušenosti s touto barvou, že, ač pohlcuje méně oleje, užívám od let běloby zinkové, jež není tak krycí a také mnohem pomaleji schne, ale zato je na vzduchu úplně stálá. Běl kremžská mimo to je barva jedovatější.

Další barvy olovnaté neb z olava připravené jsou: *chromová žlut*, *červec Saturnova*, *neapolská žlut*, *její odstín červená neapolka*, *zelený cinobr* a j.

Olovo tvoří s kyselinou chromovou dvě sloučeniny, různící se dle poměru obou částí. Sloučenina t. zv. chroman olovnatý jest vlastně *chromová žlut*, druhá jest *červec chromová*. Smíšením obou povstává *chromová oranžová*. Chromové žlutí mají tutéž neblahou vlastnost jako běloba olovnatá (kremžská): hnědnou na vzduchu. Míchati se mohou až na sirníky, ultramarin a kadmium téměř se všemi barvami. Doporučuje se však místo barev chromových užívati kadmiových

žlutí, jež jsou vyjma nejsvětlejší tóny úplně stálé. *Neapolská žlut* přese všechnu chválu má tutéž špatnou vlastnost, že totiž na vzduchu hnědne. Nevychází tuto chybu její schopnost mísiti se téměř se všemi barvami, vyjma v jemných odstínech s barvami železitými, po nichž nastávají různé menší změny v tónu. *Neapolská červenavá* je odstínem obyčejné neapolky. *Saturnova červen* (minium) jest barva krásná, žlutě červená. Bohužel sdílí vlastnost všech olovitých preparátů: buď se mění, neb černá. Ve směsi s kremžskou bělí po čase úplně se ztratí následkem desoxydace. Také s krycí zelení se nesnese. V tubách rychle vysychá. Je to kysličník olovitý a vzniká ohřátím při přístupu vzduchu. *Zelený cinobr* je ve všech svých variacích, od nejsvětlejší do nejtmaší, směsísinou pruské modře a chromové žluti a má tudíž všechny přednosti i vady obou těchto barev. Nesnese se s kobaltovou zelení. Poněvadž pak směsísinou kadmia s modrými barvami našť palety jsou mnohem spolehlivější, je lépe zelený cinobr s palety vypustiti.

Tak končí vlastně stat o barvách olovnatých pro ně dosti nepříznivě.

### ŽELEZO.

V odstavci o barvách zemitých bylo řečeno, jak kysličník železitý je barví a ak se tím stávají dle okolností červenějšími a pálením pak ještě tmavější.

Z čistých železitých barev připraví se však žháním skalice zelené čisté kysličníky železité, které dle různých okolností mají pak tón až do modra. Přicházejí do obchodu pod jménem *anglické, indické, pruské červené, caput mortuum* a kysličníku železitého (Eisenviolett hell a dunkel).

Tyto železité barvy jsou naprosto stálé, vydatné a je jich možno v malířství od nejsvětlejší červeně až do tmavě fialové klidně užívatí. Nesnese se s nimi, jak bylo již o ní řečeno, jedině neapolská žlut; jinak se mohou se všemi potřebnými barvami mísiti. Jsou velmi krycí a vyžadují 50—60% oleje.

Patří sem ještě ve Francii a v Anglii oblíbené barvy: *Martova žlut, Marsorange, Martova červen* a *Martova fialová*. Různé tóny až do červeně a fialové vyrábějí se ze základny: *Martovy žluti*.

### CHROM.

O chromové žluti a zeleném cinobru bylo již promluveno u barev olovnatých (viz výše). Chrom skýtá pak ještě další barvy důležité pro olejomalbu: *Chromový kysličník mdlý* (stumpf) a *ohnivý* (vert émeraude), *stálov* (permanentní) *zelen*, *žlutý ultramarin* a *cinobrovou zelen*. Chrom bývá tu ve způsobu kysličníku neb kyseliny chromové ve sloučenině s kysličníky kovovými. Zelený

*chromitý kysličník mdlý* jest chromový kysličník vody prostý, jehož se nabývá chemickou cestou. Tato barva má šedozelený tón, lze ji míchat se všemi barvami, je sytá a naprosto stálá.

*Kysličník ohnivý*, známější pod jménem *vert émeraude*, jest hydrát chromitý a má krásnou modrozelenou barvu největší stálosti. Dá se míchat s většinou barev palety i se smíšeninami kadmia a dává krásné, světlezelené, velmi stále tóny. Škoda, že není hutnější.

*Žlutý ultramarin* jest chroman barnatý a lze jej míchat se všemi barvami. Ve smíšeninách s „*vert émeraude*“ dává světlé a velmi ohnivé barvy zelené.

*Zeleň stálá* (*Permanentgrün*) vyskytuje se v obchodě pochybná a je v mnohých případech směs zeleného cinobru. Je-li však podkladem jejím kysličník chromitý ohnivý a je-li nuancovaný žlutí stroncianovou, dává barvu naprosto stálou. *Zeleň stálou tmavou* vyráběti jest z čistého hydrátu chromitého a takto vyrobená je pak barvou stálou (*Permanentgrün-dunkel*).

### KADMIUM

jest výborná náhrada chromové žluti. Je to, vyjma tóny nejsvětější, naprosto stálá barva. Co do složení siriak kademnatý nedá se míchat s barvami, obsahujícími kovy, zejména ne s preparáty mědi. Proto nelze jej míchat se zelení krycí, svinibrodskou a se zelení Paolo Veronese. Nereaguje na kyslík ve vzduchu a vázána olejem je nezměnitelná. Výjimku tvoří nejsvětější tóny, které direktnímu slunci vystaveny nabývají zabarvení špinavého. Obsahují mnoho stry a to i při nejlepší výrobě zavinuje jejich zkázu.

### MĚĎ

jest základem k výrobě zelených barev, jichž jména jsou nedotknutelná. Po svých zkušenostech nepokládám je však za nejlepší. Jsou to: *krycí zeleň*, *svinibrodská*, *zeleň Paolo Veronese*, *minerální*, *zemní* atd. Jsou jiskrné, svěží, složením svým arseňan a octan měďnatý. Všecky jsou nebezpečnými jedy, okysličenou mědí. Dle mých pokusů nejsou stálé, zejména jich representant: krycí zeleň. S cinobry, kadmiiem a Saturnovou červení nesou spojení.

### RTUŤ.

*Rumělka* (cinobr) nalézá se v přírodě dosti čistá. Jest to siriak rtutnatý. Veškeré druhy rumělky jsou sloučeninou rtuti a síry. Existují různé tóny a dle toho dává se jim označení: světlé, tmavé, karmínové neb šarlatové. V přírodě

nalézá se již hotová a nazývá se *horský cinobr* (Bergzinnober). Není tak stálá, jak se za to má, a na vzduchu temní. Nesmí se míchat s krycí zelení, se zelení Paolo Veronese, ani se svinibrodskou.

Dnes téměř celá spotřeba rumělky vyrábí se uměle a cinobr označený *čínský* vyniká nad všechny, jeť opravdu jakýmsi extraktem vši síly této nádherné barvy, jejíž umělá výroba sahá až do XIII. věku.

### KOBALT.

Kobaltovou modř, coelinovou modř, zelenomodrý a modrozelený kysličník, kobaltovou zeleň — všechny tyto nádherné barvy skýtá tento kov a všechny jsou barvami velmi stálými.

*Kobalt* jest sloučenina kobaltu s kysličníkem hlinitým. Nerozkládá se kyselinami a snáší se s každou jinou barvou vyjma s ultramarinovou žlutí, neapolskou a chromovou žlutí a cinobrovou zelení. Nekryje mnoho, ale je naprosto stálý.

*Coelinová modř* (coerulena, bleu celeste) jest směšenina kysličníku kobalt-natého s kysličníkem cínitým. Má krásnou světlemodrou barvu, snáší se téměř se všemi barvami (viz kobalt) a je velmi stálá.

*Kobaltová zeleň* (dříve Rinnmanova) jest barvou velmi stálou, snese se s každou jinou. Má velmi živý tón. Je směšeninou kysličníku zinečnatého a kobalt-natého.

*Oxydy* (kysličníky) *zelenomodrý* a *modrozelený* jsou směšeniny kobaltové modře a hydrátu chromitého. Mohou se pro svoji solidní podstatu mísiti se všemi barvami a jsou stálé, jako všechny barvy kobaltové.

### ZINEK.

Hlavním reprezentantem této skupiny je *zinková běl*. Jest to kysličník zinečnatý a připravuje se oxidací zinku na vzduchu rozpáleného. Má hojně nepřítel. Vytýká se jí, že pohlcuje mnoho oleje, a následkem toho že žloutne. Potřebuje ovšem dvakrát tolik oleje jako kremžská běl. Po čase prý zinková běl je křehká, ráda praská, když uschne.

Co se nadbytku oleje týče, lze tu lehce odpomoci, vsadíme-li potřebné množství barvy na pijavý papír, který mnoho oleje vysaje aniž barva tím příliš zhoustne. Jiná vada — pomalé schnutí běli zinkové — není na závadu. Mísí se zpravidla jen s olejem makovým. Přidáme-li však několik kapek oleje lněného, schne rychleji; a mnohdy je i velmi příjemno, můžeme-li příštího dne pracovati ještě v mokré barvě. (Kremžská běl schne téměř přes noc.) Za to vše má však zinková tu neocenitelnou

vlastnost, že je na vzduchu úplně stálá, že jí neškodí sirovodíkové výpary, ve městě tak hojně. Problém dobré bílé barvy je zvláště pro krajináře tak důležitý, protože často půl obrazu zabírá nebe — plocha světlá a namnoze jen přibarvená bílá. Studoval jsem všechny bílé barvy, jež jsou k dispozici. Olovenou bělobu kremžskou — zkušenosti jsou bedné, do půl roku malované nebe zežloutne. Zkoušel jsem bělobu hollandskou (obsahuje síran olovnatý a baryt), benátskou, jež obsahuje 50% a hamburskou s 71% síranu olovnatého, bělobu Patinsonovu (zásaditý chlorid olovnatý) — je nažloutlá; bělobu perlovou — je přibarvena berlínskou modří (!), anglickou a francouzskou bělobu (sražený roztok zásaditého octanu olovnatého kyselinou uhličitou), stálou (permanentní) běl (síran bornatý) — *všecky tyto bílé jsou nestálé a žloutnou*. Olovo, sírany! Podívejte se jen na upotřebenou tubu kremžské běli, jež zůstala nějaký čas ležet. Uvidíte kol uzávěrky běl důkladně zežloutlou.

Tyto dlouholeté pokusy naučily mne užívati jediné zinkové běli. Pracuji s ní klidně, protože vím, že jí malované nebe mi nikdy nezežloutne. A aby rychleji schla, míším ji mastixem s terpentýnem smíšeným. Zaschne pak za 3—4 dny.

*Zinková žlut*, velmi jemná, světlá, trochu nazelenalá žlutá barva, je barva stálá ve smíšeninách i sama o sobě.

*Zinková zeleň* je směsí zinkové žluti a pruské modře. Jest to pěkná, svěží zelená barva a dosti stálá, nemám s ní alespoň špatných zkušeností. Je dobrou náhradou za krycí zeleň.

## CYAN.

*Pruská modř* reprezentuje tuto skupinu. *Pařížská, berlínská, antverpská, permanentní, ocelová a nová modř* jsou až na malé odchylky totéž a základní chemické složení jejich povstává sražením roztoku chloridu železitého s ferrokyanidem draselnatým. Kusy pruské modře mívají pěkný kovový lesk. V oleji třena dává krásnou modrou sytou barvu. Lze ji míchat téměř se všemi barvami, vyjma kadmiové a neapolskou žlut. Zvláštností této barvy však je, že málo namíchána do barev, zejména do kremžské běli, působením přímého světla slunečního úplně se ztrácí; pomine-li přímé světlo, vrací se zas její modrý tón. Stejně chová se i ve smíšeninách se zelenými barvami, v nichž je v malém množství obsažena (na př. v zeleném cinobru). Jinak je to barva stálá. —

K uvedeným barvám z kovů těžným řadí se také *ultramaryny*. Jsou to barvy vesměs velmi stálé, vzdorující vzduchu, žádným změnám nepodléhající a mohou se mísiti téměř se všemi barvami naší palety. Ultramariny jsou nejen modré, od

světlé až po tmavou, ale jsou i zelené, červené i fialové. Žlutý ultramarin je však chroman barnatý.

*Ultramarin modrý* (tmavý, střední, světlý) byl dříve velmi drahou barvou. Připravován byl z lapisu lazuli. Uměle, chemickou cestou připravil jej poprvé r. 1828 Gmelin a Francouz Guimet. Tento umělý ultramarin je velmi složitým křemičtanem sodnato-hlinitým, který ještě obsahuje sloučeninu hliníku siričitého. Nyní vyrábí se jednodušeji tavením hlínky bílé spolu se sítou a sodou aneb se solí Glauberovou a uhlím. Tento umělý ultramarin je průhlednější, lepší než ultramarin pravý. Kryje dobře, mísí se dobře se všemi barvami, vyjma neapolskou žluť a je barvou stálou, spolehlivou. Jedině kyselé výpary jej ničí.

*Ultramariny zelené, fialové i růžové* připravují se z modrého. Jsou všechny (jak již bylo předesláno) velmi stálé, snesou se s každou jinou barvou a světlo ani atmosférické vlivy na ně nepůsobí.

*Ultramarinový popel*, vyrobený ze zbytků při výrobě modrého ultramarínu, je barvy světlemodré neb zelenavě modré. Je, jako vše, co dá se lehce z jiných barviv namíchat, na paletě zbytečný.



(Studie tužkou k pastelů „Večer“).



# ORGANICKÁ BARVIVA.

## LAKY A BARVIVA UMĚLÁ, T. ZV. ANILINOVÁ.

**T**outo a následující kapitolou bude leckterý mladý adept umění mrzutě dotčen. Vím ze zkušenosti, jak bývá malířská jeho skříňka naplněna spoustou nejkrásnějších, nejhodnějších barev červených, růžových, modrých, fialových a žlutých. Modernímu umělci, jenž jde za barvou, je samotnému líto poraditi mladému adeptovi, aby je — zahodil. A přece jinak není možno, barvy ty jsou „jednodenními jepicemi“, jejich nádhera, svítivost a jas nemají trvání, blednou, vyprcháávají a tratí se jako duhové fantomy.

Barvy tyto bývaly dříve získávány z anilinu, nyní vyrábějí se z látek, nabytých destilací dehtových produktů, a je dokonce dosti těch, kteří hájí stálost součástek naftalinu, antracénu, zejména však alizarinu atd. proti „předsudkům“ a hlásají jejich stálost. Ale umělec, který svůj materiál studuje, poukáže klidně na vykonané zkoušky. Barvy ty černají a mizí už pro množství oleje, jehož spotřebují. U pastosního nánosu, kterého by se vůbec nemělo užívatí, přidává se trochu siccativu. A protože sikkativ manganový se nehodí a užívá se olověného, je tím více osud barev zpečetěn. Co nezčerná jako barvivo, zničí hojnost oleje. To platí skoro o všech barvách organických, aneb na jich základě uměle připravených. A umělec uvyklý posuzovati barvy dle stálosti, hlavně však dle svých zkušeností, neodvážá se dáti zdomácněti na své paletě nespolehlivým barvám.

Malířům, jimž jedná se jen o okamžitý efekt a jimž na tom nezáleží, že zítra již jim svěžest jejich výtvorů povadne a že umělecké dílo, jež předají, ztratí na ceně, bez váhání a rozpaků sáhnou po všech těch štavnatých zeleních, krásné a průhledné červení, skvělé hnědí asphaltové atd. A což malířky květin! Na okamžik dosažená sláva barevnosti rostlých květů bledne jim téměř pod rukama. —

Stůž zde opět řada barev do této skupiny patřících:

*Štavnatá zeleně* je výrobkem směsi bobule řešetlákové (řešetlačky) s indigem. Je s ostatními zelenými alizarinovými laky, (jež však bývají více smíšenými žlutého laku s cyanovou modří, tónů velmi transparentně svítících,) *postrachem* všech racionalistů barvy. Jsou velmi nestálé. *Stil de Grain žlutý a hnědý* vyrábějí se jako barva předešlá. Obě velmi málo stálé.

*Žluté laky* (Schüttgelb) dává reseda luteola, ryt, žlutinka, která žluté barvivo skýtá v listech a v semenech. Velmi nestálé.

*Lak karmínový a florentinský lak.* Prvý vyrábí se srážením odvaru koše-

nyly při kamenci a soli cínové. Druhý povstává výrobou z dehtových barviv anebo z dřeva fernambukového. — Jsou nestálé.

*Laky mořenové krappové a laky alizarinové* jsou stálejší. Vlastní lak krappový těží se z kořene mořeny barvířské (*rubia tinctorum*) a nabývá se ho zvláštním procesem. Čerstvý kořen mořeny neprozrazuje žádného červeného barviva, které teprve jakýmsi kvašením se vyvíjí. V něm obsažený chromogén proměňuje se současným kvasidlem v červené barvivo „alizarin“. Byl znám již v době rozkvětu říše římské i řecké. Nyní vyrábí se krapplak z umělého alizarinu (antracénu), součástky dehtu, a je prý daleko lepší, úplně stálý, dokonce má mnoho předností oproti laku vyrobenému z kořene rostliny (*Wurzelkrapplak*). Zejména *tmavé*, z dehtu vyrobené jsou prý stálé a výtečné, kdežto *světlé* jsou čistší a stálejší, jsou-li vyrobeny z kořenů mořeny. Výrobci měli by tedy na etiketách přesně vyznačiti, jakého původu barva je. Krapplak je v odstínech hnědočervený, žlutočervený a purpurový.

*Crimsonlak, scarlailak, purplelak, Madderbraun, mnichovský lak*, všechny tyto brilantní barvy jsou laky zhotovené z anilinu a jsou u vážných prací pro svou nestálost nemožny. Nádherných těch barev je dlouhá řada, mezi nimi krásné fialové (*mauve*) a červené (Schönfeldova „japonská“ žlut), nedostihně mícháním na paletě, nutno se jich však zřítci, neboť sláva jejich je příliš pomějící.

## OSTATNÍ ORGANICKÁ BARVIVA.

*Karmín* vyrábí se z košenily, mšice žijící cizopasně na kaktusech amerických. Zvířátka usmrť se teplými parami. Barvivo se vařící vodou absorbuje a usazenina se usuší.

*Carmin fix de Garance* je směsíeninou karmínu a krapplaku. — Žádná z obou těchto barev nemá stálosti.

*Indická žlut* je záhadného původu. Dováží se z Indie a Číny a angličtí importéři označují ji jako moč velbloudů, což ovšem jest bajkou. Pod jménem *Purée-Purée* přichází k nám z východu a jest to dle všeho barvivo rostlinné, pronikavého zápachu. Jest žluté, oblíbené a jako barvy lazurové lze ho s prospěchem užíti. Pro pastósní malbu se nehodí. Vyskytuje se také v tmavším zabarvení, jakási druhá lacinější kvalita.

*Asfalt* nalézá se na severním pobřeží jižní Ameriky, v Mrtvém moři, v Syrii, na Kubě, na ostrově Trinidadu atd. jako zemité látka, dle mnohých černalý zbytek zemitych olejů. Nejlepší je syrský. Není možno používatí ho

jako barvy husté, vždy jen jako lazurní nebo k podkladům. Sláva jeho vlastně již minula. V době oblíbeného koloritu v „Galerietonu“ a „zlatovém tónu“ obrazů byl až nadužíván. Jak se tato barva malířům odvděčila, ukazují nejlépe díla slavného Vídeňana Makarta. Dříve ohnivá, hořící svým asfaltovým podkladem a nanesenou svítivou barvou, jsou dnes zčernalá a pokračují k neodvratné zkáze. Asfalt je barva velmi pomalu schnoucí a obsahuje vždy mnoho sikkativu. Pro moderního malíře je bezvýznamná.

*Mumie* bývá obyčejně asfalt, také někdy umbra. Neodporčuje se, neboť je zbytečná.

Zbývají ještě barvy černé, jež jsou též barvami organickými.

Pálením kostí povstávají:

*černá kostní, černá modravá (Blauschwarz) a černá sloní.*

Různého rozdílného původu jsou:

*černá réвовá, lampová a jádrová (Kernschwarz).*

Může-li mít pro dnešního malíře černá na paletě vůbec nějaký význam, přichází v úvahu jedině černá sloní. Velmi zkušený malíř dovedl by ji snad použít. Mladým však radím: pryč s černou s palety!

Pokusil jsem se uvésti všechny důležitější barvy dle jich složení a označil jsem jejich schopnosti, vynechav celé množství jiných, které liší se jen jménem. Různou konkurencí do obchodu přiváděny, připravují jen zmatek a po případě škodu. Ani označení podstaty barev zde uvedených nemůže býti všude závazné, ježto při dnešním rozsahu tohoto průmyslu nesmíme se v každém případě spoléhati, že obdržíme v krámě barvu s vlastnostmi jí náležejícími, pravou. Zčásti i továrnám dostane se surovin falsifikátů. Rozhodují pojidla i jakost oleje, étherických olejů, pryskyřic atd. Těm jest zde věnována později samostatná stať. Posléze nepostačí ani materiál nejlepší, nezachází-li se s ním racionelně.

Nežli k ostatním svým výkladům dojdu, podávám *seznam nejnnutnějších barev*, které pro všechny případy stačí a kterými veškeré tóny možno namíchat:

*Bílá:*

Kremžská běloba a zinková běloba.

*Žlutá:*

Kadmiová žlut světlá, střední a oranžová, okr světlý, okr zlatý.

*Červená:*

Kysličník železitý (caput mortuum),

Indická červeň,

Krappový lak růžový a tmavý,

Terra di Pozzuoli, světlá,

Rumělka čínská,

Florentinský lak.

*Hnědá:*

Terra di Sienna pálená,

Umbra přirozená a pálená.

*Modrá:*

Kobaltová modř střední,

Ultramarin,

Pařížská modř.

*Zelená:*

Kysličník chromový tupý,

Kysličník chromový ohnivý,

Kobaltová zeleň světlá a tmavá (zelená zem),

Zinková zeleň světlá i tmavá.

# O BARVÁCH JEDOVATÝCH.

Jak jsme poznali v předešlé kapitole o chemickém složení barev, obsahují některá barviva jedy a je třeba míti se při zacházení s nimi na pozoru. Nutno vyvarovati se škrábnutí neb říznutí o tubu, lahvičku, kelímek atd., v níž barva je uschována a zejména není radno při práci jísti a bráti pokrmy do rukou. Neopatrností touto můžeme si přivoditi vleklé, pomalé otravování, jehož následky bývají mnohdy nebezpečnější, nežli při otravách náhlých. Nastal-li nějaký úraz poraněním a je-li obava, že nebezpečná barva vnikla do rány, tu učiníme neprodleně náležité opatření. Vzpomínám si, že kdysi Schwaiger poranil se na pravé ruce o lahvičku od krycí běli guachové (olovo) a nevěnovav ráně náležité pozornosti, stížen byl otravou krve a dlouhé měsíce nemohl pracovati.

Poslední dobou označují se již v továrnách barvy do obchodu zavedené nápisem „jed“ — a to většinou barvy *prudce jedovaté*, obsahující namnoze arsen. Barvy *nebezpečné*, obsahující antimon, olovo, měď, jisté sloučeniny zinku a cín, kyselinu chromovou, sloučeniny barya, gummiguttu atd., označovány jsou nápisem „pozor!“ „opatrně!“ atd.

Podávám zde přehled jedovatých barev k rychlé, okamžité informaci.

## BARVY PRUDCE JEDOVATÉ

(označováné jako „jed“).

Jsou to především barvy zelené a to:

Zeleň minerální,	Zeleň francouzská,
„ mittisová,	„ popelová,
„ svinibrodská,	„ emeraldová,
„ smaragdová,	„ Paola Veronese.
„ krycí,	

## BARVY NEBEZPEČNÉ

(označováné „pozor!“ „Vorsicht!“ a pod.).

Olovo obsahují:

kremžská běl,	všechny chromové žlutí, ze-
krycí běl,	leně a červeně, obsahující
smíšená běl,	mimo olova ještě kyselinu
nová běl,	chromovou; dále:
benátská běl,	žlut královská (všecky tóny),

*Olovo* obsahují:

žlut minerální,	modř královská,
„ kaselská,	červeň t. zv. masová,
zeleň anglická,	„ Massicot a Mennige,
„ cinobrová (rumělková),	„ Saturnova,
kysličník olovnatý modrý,	„ vídeňská.

*Zineč* obsahují:

zinková běl,	kobaltová zeleň,
„ žlut,	stálá zeleň (všechny tóny),
citronová žlut,	zinková zeleň.
okrová žlut, t. zv. smíšená,	

*Cín* obsahují:

modř blankytná (coelinová),	florentinský lak.
-----------------------------	-------------------

*Antimon* obsahují:

žlut antimonová,	žlut neapolská,
„ brillantní,	„ Rinardova a
„ římská,	aureolin.

*Baryum* obsahuje:

žlut baryová.

*Měď* obsahují:

modř horská,	modř světlá (jen co barva olejová),
„ brémská,	měděnka (Grünspann).

*Gummiguttu* obsahují:

žlut gummiguttová,	zeleň pruská a
zeleň rostlinná,	„ travnatá.

*Chromovou kyselinu* obsahuje:

žlut ultramarinová.

JEDNOTLIVÉ BARVY

# JEDNOTLIVÉ BARVY.

## A) BÍLÉ.

### BĚL KREMŽSKÁ

(Blanc de Cremlnitz, také blanc d'argent) vlastně *běloba olovnatá*, jest zásaditý olovnatý uhlíčitan. Jeho složení má býti

86·3 <sup>0</sup> / <sub>100</sub> kysličníku olovnatého — $PbO$
11·3 <sup>0</sup> / <sub>100</sub> „ uhlíčitého — $CO_2$
2·4 <sup>0</sup> / <sub>100</sub> vody.

Bývá však často porušena jinými látkami, zejména síranem barnatým a tím ovšem pak ztrácí na své hodnotě. Vyrábí se různými způsoby. Na př. působí se přebytečným kletem na kyselinu octovou a ze vzniklého roztoku zásaditého octanu olovnatého kysličníkem uhlíčitým vylučuje se běloba jako bílá ssedlina. Je to látka zemitá. Protože potřebuje velice málo pojidla (10 dílů oleje na 100 dílů váhy), kryje velice dobře a lze ji dobře řediti. Schne velmi rychle a podporuje ve směsinách ve schnutí i barvy jiné. Jest velice oblíbená, vyhlašována za nepostrádatelnou a přičítá se jí stále mylně naprostá trvanlivost, která prý nemá ostatními barvami soupeře. Skutečně dobře kryje a v tom směru předčí jiné běloby, na př. zinkovou, stálou atd., ale má oproti těmto veliké své vady. I pranepatrné procento sirovodíku, jež obsahuje vzduch téměř každého města, působí na ni zhoubně, neboť žlutne a barví se temně vzniklým sírníkem olovnatým. Také není radno uchovávatí obrazy touto bělí malované delší dobu ve tmě, jako na př. studie ve skříni neb obrazy v bednách, neboť v krátkém čase žlutnou a ztmaví. U velkých ploch malovaného nebe, tedy zvláště u krajin, je nepříznivá změna zejména patrná. I součástky oleje nepůsobí na barvu valně, podporujíce postup černání. Vrstva firnisu ji chrání v olejomalbě částečně od vlivu vzduchu. Ježto u fresek však pozbývá barva této ochrany, neužívá se jí tu vůbec, v akvarelu pak jen zřídka.

Čistou bělobu olovenou poznáme z následujících reakcí. Kyseliny vyvinují za vzkypění z běloby olovené kysličník nhlíčitý. Kyselina octová i kyselina dusičná, obě zředěné, rozpouštějí bělobu tuto úplně. Sirovodík rozkládá ji a tvoří se sírník olovnatý. — Zahřívá-li se běloba olovená, přechází pomalu v kysličník olovnatý —  $PbO$ , žlutý prášek zvaný *massiřot*. Užívaná *pálená běloba olovená* je tímto produktem.

Pálí-li se kysličník olovnatý delší dobu a na vzduchu, přibírá kyslík ze vzduchu a přechází v prášek krásně červený — *minium* —  $Pb_2O_3$ .



Do běloby olovnaté míchají se za často podvodně jiné součástky. Tak baryt a síran olovnatý. *Benátská běl* a *hamburská* obsahují 50—60% síranu olovnatého nebo barytu. Ovšem nejsou barvy ty pak tolik krycí. Kyselina dusičná nerozpouští barytu, proto lze to snadno poznati.

Cistá běloba olovná ztrácí, jsouc ohřívána, až 15% na své váze. Menší ztráta poukazuje ještě na jiné příměšeniny, jako sádru, křidu a bílou hlinku.

*Běloba perlová, francouzská, Patinsonova* (zásaditý chlorid olovnatý), *Pb CZ<sub>2</sub>, stříbrná, břidlicová* jsou jen různé názvy, pod nimiž běloba olovnatá do obchodu přichází.

Směsi s kadmíem, siričky vůbec, jakož i cinobrem barvy olovnaté dobře nesnášejí, mění se časem; s ultramarinovou, stronciovou a zinkovou žlutí mění se chemicky a černají.

### STÁLÁ BĚLOBA

(blanc fixe, Permanentweiss) buď jako nerost aneb uměle připravený bílý těžký prášek jest síran barnatý —  $BaSO_4$ .

Není barvou plně krycí, zato však velmi stálou, jež snáší se skoro se všemi barvami. V oleji upotřebuje se méně, spíše k odstínění barev, zejména u zelených cinobrů. Pálením se nemění a je v kyselinách nerozpustná.

### ZINKOVÁ BĚL

(blanc de zinc, Zinkweiss) připravuje se uměle spalováním zinku na jemný lehký prášek — kyslíčník zinečnatý —  $ZnO$ .

Jest to v oleji výborná barva, na vzduchu úplně stálá. Schne však velmi pomalu a také trochu méně kryje nežli běl olovná, neboť spotřebuje dvakráte tolik oleje jako tato. Ale zato možno jí bezstarostně užívatí jako barvy normální a snášlivé.

Na rozdíl od běloby olovné zahřívána žlutne, ale po vychladnutí nabývá opět bělosti a v kyselině sírové rozpouští se úplně.

Jako zinková běl přichází také v obchodě pod jménem *litopon* (Lithopone, Griffith white) směs siričku zinečnatého —  $ZnS$  se síranem barnatým. Jako barvu olejovou nemožno jí ještě pro nedávně teprv užívatí přesně posouditi. Kryje však dobře. Rozkládá se kyselinami, vyvíjí sirovodík, při čemž baryum zůstává nerozpustným. Litoponu užívá se velmi mnoho v akvarelu pod jménem *čínská sněhová běl* a pod., ač nesnáší se s mnohými barvami.

Jako látky, jimiž dobré bílé barvy bývají hojně porušovány nutno uvéstí sádru (síran vápenatý  $CaSO_4$ ) a křidu (uhličitan vápenatý  $CaCO_3$ ), které samy pro

nepatrné krytí k malování se nehodí. V barvách lze snadno poznati zejména sádru, která byt i nesnadno, přece ve vodě se rozpouští a stejně i křidu, je-li ve vodě přítomen kysličník uhličitý.

Vzhledem k důležitosti bílých barev bylo jim i v tomto stručném přehledu věnováno více pozornosti.

## B) ŽLUTÉ BARVY.

Dle jmen máme celou záplavu žlutých barev. Mimo chemicky vyrobené jsou tu skupiny *žluté kadmiové* a její sloučeniny a směšeniny, dále *žluté neapolské*, *chromové*, *gummigully* a jiné. Některé barvy žluté, na př. sloučeniny *arsenové*, jsou prudce jedovaty, jiné pak pro svou nestálost jsou z užívání vyloučeny. Důležitá jest skupina barev hliníkových a vápenatých, t. zv. *okřů*, vyskytujících se v odstínech žlutých až červených a jež proto uvedeny jsou až na konci, na přechodu už k barvám červeným.

### ŽLUŤ KADMIOVÁ

*citronová, střední, tmavá, oranžová* — vesměs siriak kademnatý  $CdS$ , ze skupiny solí kademnatých, sloučenina kovu kadmia ( $Cd$ ) objeveného r. 1818 jest jedna z nejdůležitějších barev malířových. Jest až na nejsvětlejší citronové tóny, jež mimo to nebývají ani příliš chemicky čisté a na světle blednou, ve svých středních a tmavých tónech barvou naprosto stálou, spolehlivou. Kadmiová žlut, jsouc sama sloučeninou sřy, nepodléhá vlivům sirovodíku. Zato jsou jí nebezpečná všechna barviva, jež se sřrou se nesnášejí, zejména tedy barviva, obsahující kovy, s nimiž pak tvoří černajších, siriaké sloučeniny. Nesmí se tedy především míchat s krycí zelení, svinibrodskou zelení, zelení Paola Veronese atd., neboť nastává pak zmíněný proces a kadmium ve směšeninách těch zhnědne. Také užíváno na freskách se neosvědčuje; nesvědčí mu tam basická pojidla. V akvarelu a olejomalbě je však barvou výbornou. Jako olejová barva schne pomalu, potřebujet dosti pojidla. Kadmium 40 : 100 pojidla. Je to barva dosti drahá, proto se často v obchodě mísí, aneb porušuje chromovou žlutí. Taková barva ovšem pak stálá není a přístupna sirovodíku, tmaví.

### ŽLUŤ NEAPOLSKÁ

*světlá, tmavá, červenavá* — antimoničan olovnatý  $PbSb_2O_6$ .

Připravuje se uměle. Složení samo označuje, že nemůže být barvou stálou, ježto ji sirovodík musí změnit. Ovšem má mnohé zastance a je v olejomalbě zhusta

pro své pěkné tóny užívána. Je dokonce neprávem prohlášena za barvu normální. Po doteku železa se mění, nesmí se tedy třítí neb nanášeti ocelovou špachtlí (nožem), nebot potom docela zešediví. Hodně kryje a schne dobře. Neapolská žlut 100:18 pojidla. Jinak se téměř se všemi barvami snáší dobře. Červená *neapolka* bývá většinou směs ještě méně spolehlivých barev. Lépe jí raději neužívat. Sem patří též t. zv. *žlut antimonová*.

### CHROMOVÁ ŽLUŤ

*citronová, střední, oranžová až červená* — chroman olovnatý  $PbCrO_4$ , v zásadě má však barva ta dle tónů různé složení. Světlé tóny povstávají, srážíme-li roztoky olovnatých solí žlutým chromanem alkalickým. Jedná-li se o nejsvětlejší, citronové tóny, přidává se hydrát hlinitý, aneb síran olovnatý i baryt. Tmavší tóny docilují se přimíslením louhu alkalického a zahříváním barva ztmaví, zčervená původní chromová žlut stává se oranžovým zásaditým chromanem olovnatým a možno tímto postupem docílit až i tónu čistě červeného, — t. j. pak tak zvaná *červen chromová*  $Pb_2CrO_6$  (také *rumělká chromová*).

Žlut chromová má stupnici překrásných žlutých barev, skvělých a sytých, leč žel pro složení své nespolehlivých. Platí o nich totéž, jako o barvách olovnatých. Černají též v vzduchu pod vlivem sirovodíku, at jest jich užito jako barev olejových neb vodových.

Žlut chromová nesnáší se téměř se žádnou barvou, zejména však ne s barvami obsahujícími siřnky, tak na př. s rumělkou, také ne s ultramarinem a kadmiou žlutí. S berlínskou modří a zinkovou bělobou možno jí užívat. Nejlépe však se ještě drží, když je užita sama čistá a nemíchaná.

Také k nástěnným malbám, k freskám, do čerstvé omítky vápenné se nehodí, ježto zejména světlejší tóny pod vlivem louhovitých pojidel se rychle kazí a černají.

Jako barva olejová spotřebuje hodně pojidla. Chromová žlut 40:100 pojidla.

*Žlut americká a baltimorská* jsou rovněž téhož složení, do obchodu přicházejí též pod jménem *pařížské žlutí, císařské, lipské a nové žlutí*. Tyto poslední bývají smíchány se sádrou a barytem. Všecky barvy chromové jsou jedovaté.

### ŽLUŤ ZINKOVÁ

chroman zinečnatý,  $ZnCrO_4$ .

Krásná, skvěle a světle žlutá barva, která nabývá se z běloby zinkové, dvojchromanu draselnatého a kyseliny sírové. Nepodléhá vlivům sirovodíku,

ačkoliv o stálosti její jsou pochyby a to vinou hlavně nesolidního a nespolehlivého vyrábění. Jisto je, že nahradí dobře světlé tóny chromové žlutí, ba i nejsvětější tóny kadmia, zejména tam, kde užívá se bez smíšenin. Ale snáší se dobře se zelenými cinobry a také s modří berlínskou (pařížskou), čímž možno obdržeti širokou stupnici krásných zelených tónů, jež též v obchodě pode jmény *zeleň mechová* a *zeleň zinková* se vyskytují. Možno ji doporučiti. Pojidla 100 : 100 barvy.

### ŽLUTÝ ULTRAMARIN

neb také *žlut barytová* zvaný. Chroman barnatý,  $BaCrO_4$ , světle žlutá barva, málo kryje, ale dobře schne a je dosti stálá; k nástěnným malbám se nehodí z těchže příčin jako žlut chromová. *Citronová žlut* a *permanentní žlut* jsou téhož složen.

### ŽLUŤ STRONTNATÁ (stroncium).

Chroman strontnatý,  $SrCrO_4$ , barnatému příbuzný a také týchž vlastností.

Následují žluté barvy, jež obsahují kovy: antimon, nikl, kobalt, olovo atd.

### ŽLUŤ ANTIMONOVÁ

jest sloučenina antimonového kysličníku olovnatého a antimonového kysličníku vismutového a je tudíž k vůli svému obsahu vismutovému dražší nežli neapolka. Vismut však je kov, který je oproti sirovodíku stejně citlivý jako olovo a proto musíme antimonovou žlut zařaditi rovněž mezi barvy pomějejší, jimž jest se vyhnouti.

### NIKLOVÁ ŽLUT

pozůstává z fosforečnatého kysličníku niklového, má živé žluté zabarvení a na prostou stálost a zasluhovala by proto v malířství býti častěji užívána.

*Wolframova žlut* má tytéž vlastnosti.

*Kobalt:*

### INDICKÁ ŽLUTÁ (kobaltová žlut)

(na rozdíl od stejnojmenné barvy, která však je organického původu a jež pochází z Indie, kdež dle podání dobývá se z moči krav aneb velbloudů, kteří před tím krmeni byly jistými rostlinami). Produkt, který se jmenuje Piuri, angl. *purrée*, zbaví se zemitých látek, vařící vodou se omývá a je ho možno ihned jako barvy užívati. Jest to spíše lazurní barva, více užívaná v akvarelu, ale je i v oleji k potřebě a má velkou stálost.

*Rtut:*

### *MERKUROVA ŽLUŤ*

aneb *královská žluť*, žlut rtutová, zásaditý síran kysličníku rtutnatého. Má překrásnou žlutou barvu a velkou kryvost, ale na vzduchu vlivem sirovodíku brzy úplně zčerná.

*Uran:*

### *URANOVÁ ŽLUŤ,*

kteřá pozůstává ze sloučenin kovu uranu, vyskytuje se v obchodě ve dvou druzích, buď krásně žlutá, aneb více neb méně oranžově zabarvená. Náleží k velmi stálým barvám, ale používá se skoro jen výhradně ve sklářství, malířství porculánu anebo emajlování.

*Olovo:*

### *ŽLUTÉ OLOVĚNÉ BARVY.*

Kysličník olovnatý aneb olověný klejt, také *massicot* zvaný, vyskytuje se v ohromném množství všude, kde provádí se metallurgické procesy. Vyskytuje se dle své výroby buď jako světlý, těžký prášek, označený jménem „stříbrný klejt“ aneb se zabarvením do červena a zove se pak „zlatý klejt“. Jako barva má tytéž vlastnosti neblahé, jako každá barva obsahující olovo a nemělo by se jí tedy užívat, nebot černá.

### *JODOVÉ OLOVO.*

O tomto na pohled překrásném žlutém barvivo platí totéž ještě u větší míře. Vyprchává dokonce již při pouhém vlivu světla.

### *ARSENOVÉ ŽLUTÉ BARVY.*

Pro svou prudkou jedovatost měly by být veškeré arsenové žluté barvy z užívání vyloučeny. Nemají ani valného trvání a není tudíž příčiny, proč by se jim měla dávat jakákoliv přednost. *Královská žluť*, arsenový sulfit, jinak pěkná barva, ale lehce kadmíem nahraditelná, *čínská*, *perská* a *španělská žluť* jsou v chemickém ohledu také sloučeniny arsenu a síry  $As_2S_2$ . Vyskytuje se v přírodě a také se uměle vyrábí, ale je stejně pochybná a lehce nahraditelná, tedy raději pro svou jedovatost postrádatelná.

Nejlepší ze žlutých barev jsou kadmia. Jsou také nejstálejší a nejspolehlivější.

## C) ČERVENÉ BARVY.

Počet červených barev jest velmi veliký a nalézáme již v přírodě značné množství hmot, které potřebují jen jisté mechanické přípravy, aby mohly sloužiti jako barviva. Jsou to především ony přechetné minerály, které označujeme jménem železitých barviv. Některé z nich jsou zemitého původu a je třeba je jen plavit, jako na př. rudku; jiné však jsou krystalické neb jiného tvrdého původu, musí se tedy dříve rozbíti a pak teprve plavit.

### ČERVENÉ ŽELEZITÉ BARVY.

V přírodě se nalézající železité barvy obsahují kysličník buď železnatý neb železitý a mohou se buď úplným neb částečným odstraněním vody v nich obsažené zachovati v tónech a nuancích úplně stejných aneb přibližných. Kysličník železitý mění též velmi nápadně svou barvu pálením, takže železité barvy je možno rozvésti na bohatou stupnici tónů od světležluté (okry) až po červenou, hnědou a fialovou.

Železité barvy jsou netečny k veškerým škodlivým vlivům atmosféry, především k sirovodíku, zasluhují tedy největšího povšimnutí malířova, neboť ke všem těmto dobrým vlastnostem mají ještě jednu zvláštní přednost, že jejich cena je nepatrná.

### RUDKA A BOLUS.

Obě nalézají se v přírodě často. *Rudka* jest z největšího dílu kysličníkem železnatým a povstala asi tím způsobem, že velmi železité zeminy byly as přirozenou cestou rozmělněny a touže cestou vyolaveny. Jemný prášek, který tak povstal, usadil se z vody dle všeho do prohlubin půdy.

*Bolus* je barvy více hnědé a je z větší části křemičitanem železitým nebo železnatým, který obsahuje ještě někdy určité dávky hlinovité země.

Rudky používá se jako obyčejné červené barvy, bolusu jako barviva pěkně hnědého.

### ANGLICKÁ ČERVENĚ, ANDĚLSKÁ ČERVENĚ

také *caput mortuum* zvaná, jest železitá barva, která zůstává jako zbytek, když připravujeme ze skalice zelené (siranu železitého) kouřící kyselinu sírovou. Objevuje se jako krásný červený prášek, jehož barva závisí na výši teploty.

## UMĚLÁ ŽELEZITÁ ČERVENĚ.

Abychom získali železitou červeně, která by všem nárokům malířů odpovídala, nespokojíme se mechanickou přípravou přirozených železnatých barev, nýbrž zvolíme hned bezprostředně čistý kysličník železitý, který pak může býti dále zpracován. Opatrně se zahřívá, načež dostane žlutohnědou barvu, nabude podoby okru a může ho také býti jako okru užito. Zahřívá-li se dále, ztrácí vždy více vody a mění svoji barvu; a když vystupňovali jsme teplotu až do žhavosti, získali jsme vody prostý kysličník železitý — krásný červený prášek. Stálým zahříváním přechází hnědým tónem až do fialového zabarvení. Takto připravené železnaté barvy, které zůstaly bez jakékoli jiné přísady a jsou pouhým kysličníkem železitým, patří k nejkrásnějším, vůbec se neměnícím a zároveň nejlacinějším barvám, jež máme. Sem patří též *vogelská červeně železitá* a *indická červeně*.

## CINOBR.

Skvělá tato barva je siřník rtuti a vyskytuje se v přírodě více nebo méně znečištěný. Zvláště krásné a čisté kusy vybírají a pod jménem *horský cinobr* přivádějí je jako malířské barvy do obchodu. Ostatní však zpracovává se umělou cestou a to různým způsobem. Cinobr odolává dobře světlu a poskytuje tudíž malíři cenný materiál, leč nesmí se přes to míchat s barvami olovnatými, jinak tmaví a s olovnatou bílou smíchán, zčerná docela.

Vysvětlení tohoto zjevu je nasnadě. Známe dva způsoby utváření se sirniku rtuti. Jeden je černý, druhý červený. Získáváme-li cinobr umělým způsobem, povstává nejdříve černý siřník, který pak později sublimací do červeného přechází. Spojíme-li tedy cinobr se sloučeninou olova, působí na sebe obě látky tak, že povstává černý siřník olovnatý a černý siřník rtuti, takže se cinobr tudíž v krátké době změní.

## ANTIMONOVÝ CINOBR

pozůstává ze sulfoantimoniátu.  $Sb_2 S_3$  a dle výroby nabývá různého tónu. Podařený tovar rovná se svým vzhledem krásnému cinobru. Jest úplně stálý, může se upotřebiti jako olejová i jako vodová barva. Také má výhodu značné láce oproti rtuťnatému a tak lehce se neodlučuje od oleje jako rtuťnatý.

## MINIUM

také *mennige* zvané, jest kysličník olova. Připravuje se z něho, když dá se za přístupu vzduchu zahřát, při čemž se za přijímání kyslíku vytváří kysličník tetrový.

Má velmi pěknou, ohnivou barvu červenou, ale má vlastnosti všech olověných barev: černá na vzduchu.

### KOBALTOVÁ ČERVENĚ.

Známe tři červené kobaltové barvy různého vzhledu a různého složení. Jedna je tak zvaná *kobaltová růžová*, která se skládá z fosforečnanu kobaltnatého. Má pěkný, světlý, růžový tón, zahříváme-li ji, přechází do červené, jež se stupňuje až do fialova.

Druhá je *kobaltová magnesiová červeně* a má pěkný růžový tón. Třetí je arsenově kyselý fosforečnan kobaltnatý. Je krásnou tmavou červenou barvou, je však jako sloučenina arsenová prudce jedovatý. Všecky tyto tři barvy mají jakousi odolnost vůči škodlivým chemikáliím, a proto lze je k dobrým barvám počítati.

### CHROMOVÁ ČERVENĚ.

K červeným barvám náleží také *chromová červeně*, které dobývá se z olověné chromové žluti, jak již bylo řečeno u této barvy. Jako barvivo obsahující olovo, sdílí všecky jeho nevýhody a nehodí se tudíž jako barva pro malíře. Jestliže svedeme roztok stříbrné soli s roztokem dvojchromanu draselnatého, povstává nádherná ssedlina červená, chroman stříbrnatý, který jako barvivo znám je pod jménem „*rouge pourpre*“. Jelikož však stříbro stejně jako olovo vlivu sirovodíku velmi podléhá, nemůže se barva tato doporučiti.

Mimo zde jmenované neorganické barvy známe také velké množství barviv organického původu. Kategorii tuto zahrnujeme pod název „barvy lakové“ a je jim věnován zvláštní oddíl.

## D) MODRÉ MINERÁLNÍ BARVY.

Modré minerální barvy můžeme dle jich chemického původu rozdělit na barvy železité, kobaltové a měděné a jako zvláštní oddělení může se k nim přidružiti ještě skupina ultramarinů.

### MODRÉ BARVY ŽELEZO-CYANOVÉ.

Všecky tyto sloučeniny dávají krásnou modrou barvu. Nejdůležitější mezi nimi je ona, jež v chemickém složení značí sloučeninu ferrokyanid železnato-železitý  $Fe_4 [Fe(CN_6)]_3$ , zvaný *berlínskou*, *pruskou* aneb *pařížskou modří*, povstávající dle různého dění, které však vždy záleží v tom, že svedeme roztoky soli kysličníku



železitého s roztokem žluté krevní soli (ferrikyanid draselnatý) a seslinu po vyprání sušíme. Dle přípravy jeví se produkt různě. Charakteristickou pro čistou, dobře připravenou berlínskou modř je typická hluboká barva modrá a zvláštní podivný kovový lesk na povrchu kusů, v mnohém se podobající měděnému světélkování, které shledáváme na jednotlivých kusech nejlepšího indiga.

Berlínská modř je dosti stálá barva, již se hodně potřebuje v malířství, ale padělá se jako žádná druhá, takže opravdu je někdy velmi těžko, sehnati čistou, aniž byla přimísením jiných látek pokazena.

Jiné názvy pro druhy pařížské modři jsou: *saská modř*, *antverpská modř*, *čínská modř* (*chinese blue*), *ocelová modř*.

### INDIGO

jest výtažek ze štáv tropických rostlin druhu „Indigofera“. Indich objevuje se v obchodě v tmavomodrých kusech, které nehtem hlazeny nabývají kovového lesku. Tyto indichové rostliny se v Indii, jakmile jejich listy modrozeleně se zbarví, nacpou do zděných kádí, přelejí vodou, kdež ponechají se až 14 dní svému kvašení. Pak se tekutina důkladně lopatami promíchá a přivede do styku s kyslíkem, načež když se opět ponechá v klidu, ve vločkách červených a hnědých se z ní usazují *indichová červeň* a *indichová hněd*.

### HORSKÁ MODŘ.

Zásaditý uhličitan měďnatý —  $ZCuCO_3 \cdot CuO, H_2$

Získává se buď rozmělněním mineralu Azuritu, aneb uměle působením roztoku skalice modré. V malířství je úplně nespolehlivá a jako olejová barva docela zezelená. Nyní se vůbec neupotřebuje. Je také velmi citlivá k sirovodíku.

### MODRÉ KOBALTOVÉ BARVY.

Známe tři modré barvy, ve kterých je kobalt hlavní barevnou součástí: *vlastní kobaltová modř*, t. zv. *Coeruleum* a *kysličník kobaltitý*. Barva kobalt obsahující je také *holubec*, které se v malířství neuzívá, spíše v barvení skla a v keramice. (Viz dále).

### KOBALTOVÁ MODŘ

jmenují se uměle připravená barviva, která obsahují kysličník kobaltnatý a kysličník aluminiový, prostý aneb s přimísením kyseliny fosforečné aneb arsenové. Povstává při značném pálení kysličníku aluminiového s uhličitanem nebo s fosforečnanem. Jest to absolutně jistá barva ve všech malířských technikách upotřebitelná.

### COELINOVÁ MODŘ (*bleu céleste*)

je nepřilíš užívaná světlá, zelenomodrá barva, skládající se ponejvíce z kysličníku kobaltového a kysličníku cínového.

Barva je úplně stálá, ve všech technikách upotřebitelná, ale lehce postrádatelná.

Má také jméno *coeruleum*.

### KOBALTOVÁ ZELEŇ

jest úplně stálá barva, ve všech technikách možno ji upotřebiti, tónu modrozeleného.

Kobaltová zeleň byla ku konci 18. století od švédského chemika Rinmanna vynalezena a má také jména *Rinmannova* a *zinková zeleň*.

### HOLUBEC (*smalta*)

je nejstarší kobaltová barva; kobaltové sklo, které tavením kysličníků kobaltových s draslem a křemičitou zemí získáváme. Temně modrá sklovina se jemně smeje a plaví. Čím jemněji, tím světlejší je barva.

Holubec, dříve jediná modrá kobaltová barva, se nyní užívá jen zřídka.

Má málo kryvosti a škodí jí vlhkost i kyselina uhličitá ve vzduchu, stává se pak šedivější a světlejší. Nazývá se také *královskou modří* a *modří Dumontovou*.

### MODŘ ULTRAMARINOVÁ.

Barvivo toto nachází se v lapis lazuli, z Tibetu, Sibíře, Persie a Číny a připravuje se teď ve velkém uměle. Ultramarin býval již starým malířům znám a byl jimi pracně a namáhavě připravován. Zmíněný kámen lapis lazuli byl rozmělněn, prášek s pryskyřicí seškvařen a tato směs tak dlouho pod vodou hnětena, dokud vydávala ještě barvicí částky. Pak nechala se voda ustáti, a v ssedině získán jemný krásně tmavě modrý prášek, který byl jedním ze vzácných barviv barevného pokladu starých malířů.

Ještě dnes nacházíme pravý, přirozený ultramarin v obchodě, s velmi vysokými cenami, jest to vsak povětšinou rovněž ultramarin umělý, který nyní náleží k nejlacinějším barvám. Výroba umělého ultramarinu děje se s malou změnou množství částic, dle něhož řídí se různé tóny barviva. Hlavní jsou dvě metody:

I. Ultramarin sodový (obyčejný). Soda uhličitá, slabě pálený bílý kaolin, síra a málo uhlí se jemně rozemele, do tyglíků uzavře a vystaví prudkému žáru. Při tom direktně povstaly ultramarin se řádně rozmělní a vyplaví. Přimísení neb větší obsah křemičité země dávají hlubší, ale více do červena zabarvené nuance.

II. Sírnik. Ultramarin sulfátový (sírníkový). Dávka síranu sodnatého, kaolinu a uhlí vše spolu páleno, dává především zelené barvivo; zelený ultramarin, mtlé barvy a tudíž pro malířství málo potřebný. Tento zelený ultramarin, plavený a procezený se za přístupu vzduchu a s přidáním síry dále pálí, při čemž barva ponenáhlu přechází do ohnivě modře a tak povstává úplně stejná látka jako ultramarin sodový (obyčejný).

Dobře připravené a čisté ultramariny jsou barvou absolutně jistou a spolehlivou. Právý lazurovité ultramarin je průhlednější než umělý.

Ultramarin rád vylučuje, jsa v oleji třen, olej a dává se tudíž do něho vosk. V hustém nátěru stává se barva pak slepou a bělavou, tak zvaná ultramarinová nemoc obrazová. Tento úkaz nastává zřídka, u slabých poloh a ve smíšeninách s bílou nikdy.

Hašené vápno (vápenný hydrát) kazí ultramariny, proto není možno užívati jich při freskách.

Ultramarinové barvy jsou známy též pode jmény:

*Permanentní modř, nová modř, frence blue, bleu d'azure, orientálská modř.*

Při smíchání s chlorovodíkem neb za přístupu chlorového plynu, při vyšší teplotě možno obdržeti fialové až fialově červené ultramariny, které však pro umělecké účely nemají významu a dají se lepšími barvami nahraditi.

### MODRÉ MĚDĚNÉ BARVY.

Barvy obsahující měď náležejí k oněm, které nutno označiti jako netrvanlivé i nestálé a sice z toho důvodu, že měď je kov, který stejně jako olovo, stříbro, wismut a jejich sloučeniny bývá sirovodíkem kaženo. Přes to připravují se z nich hrubá barviva jen proto, že jsou laciná.

Když je třeme v oleji, pozorujeme již za práce, že nám téměř pod rukou zelenají. Příčina je ta, že, jsou-li v oleji volné kyseliny, s mědí se slučují a tvoří zeleně zabarvenou sůl.

Z ohledu na nepatrnou trvanlivost těchto barev stačí je uvést jen jménem a není třeba poušteti se do jejich rozboru. Jsou to *Neubergova modř, vápenná modř* a j.

### E) ZELENÉ MINERÁLNÍ BARVY.

Zelených minerálních barev, jež nacházíme v přírodě, je počet značný. Naproti tomu je však počet barev, které by se mohly doporučiti, dosti omezený, ježto mnoho sem náležejících barev je sloučeninou mědi, které, jak známo, nejsou příliš

trvalé. Známe však, bohudíky, celou řadu nejenom krásných barev zelených, ale i takých, které jsou oproti různým vlivům chemickým úplně stálé. Leč i zde je na místě býti opatrným, neboť ačkoliv skoro vždy prodávají se za vysokou cenu, bývají i bez ostychu padělány,

### ZELĚNÁ ZEM.

Toto v přírodě se vyskytující barvivo nalézá se na různých místech, ale v obzvláště krásném tónu zejména u Verony a nazývá se odtud i *veronská země*. Dle svého složení je zelená zem minerál, který skládá se z různých křemičitanů, kysličníku hlinitého, hořčíkového, sodnatého, jež bývá přibarven kysličníkem železitým. Zelený kysličník železitý jeví náklonnost na vzduchu přibírat kyslík a tak se promění v červený kysličník železitý. Tuto proměnu pozorujeme i u jemně třeň zelené země, jež je vlivu vzduchu vystavena, ale u silně zahříváné zelené země je postup ten přímo očividný a tu dostáváme brzy černohnědou masu.

V nynější době ztratila zelená země jako barva mnoho na svém významu, ač je dosti stálá. Pro svou levnou cenu je však stále dosti užívána.

### ZELENÉ BARVY OBSAHUJÍCÍ MĚĎ.

Známe dosti značný počet zelených barev měď obsahujících, které většinou jako barvy krásně vypadají. Ale jako všechny měděné barvy nemají ani tyto trvanlivosti a pak jsou velmi jedovaté, ježto mimo jedovatou měď obsahují ještě prudce jedovatý arsen. Proto je užívání těchto barev v mnohých státech vůbec zakázáno.

Barvy *svinibrodská zeleň*, *Scheelova zeleň* neboli *švédská zeleň*, *brunšvičká zeleň*, *mitisová zeleň*, obsahují vesměs sloučeniny arsenu, a ačkoliv jsou to překrásné zelené barvy, jsou i prudce jedovaté. Jak jsou nebezpečné, vysvítá z tohoto případu: Obyvatelé pokojů, které byly zeleně tapetovány, onemocněli pojednou za známek prudké otravy kovové. Zjistilo se, že zelená tapeta obsahovala svinibrodskou zeleň a onemocnění nastalo tím, že od tapet odloučily se nepatrné prachové částičky barvy, které ve vzduchu poletovaly a byly vdechovány. Ale konstatováno ještě větší nebezpečí. Při zjišťování přišlo se na to, že vzduch oněch místností obsahoval arsenovodík, který je znám jako nejnebezpečnější arsenová sloučenina, ježto při vdechování ihned bezprostředně do krve přechází. Tvoření arsenovodíku mohlo lehce povstati tím, že tapety zcela nepatrně navlhly, takže nastal rozklad pojidel zelených barev, klišu, dextrinu atd., čímž z barvy byl vylučován arsenovodík. Tu musím ještě zvláště upozorniti, že v obchodě, pravděpodobně aby se zakryla nebezpečná vlastnost těchto arsenoměďnatých sloučenin, uvádějí se barvy

pod nejrůznějšími jmény. Jest tedy dvojnásobně opatrnosti třeba, abychom namísto dobré a neškodné barvy nedostali netrvanlivou a prudce jedovatou.

#### *HORSKÁ ZELEŇ. (Malachitová zeleň.)*

Krásně zelený kámen malachit má podobné složení jako měděná lazura a skládá se z měděného karbonátu a vody. Rozmělněný malachit má mnohem světlejší barvu nežli pevný minerál. Připravuje se však zřídka přímo z malachitu, nýbrž nabývá se většinou umělou cestou. Jako barva je však bez významu. Nekryje dosti a nemá také žádných jiných vábivých vlastností. Je podobného složení jako horská modř a patří svým tónem spíše mezi barviva modrá.

#### *VÁPENNÁ A T. ZV. PATENTNÍ ZELEŇ*

složeny jsou dílem ze sádry, dílem z arseňanu měďnatého, který uplatňuje v sloučenině barvicí princip. Sádra jen přibarvuje zeleň na světlé tóny.

#### *KASSELMANNOVA ZELEŇ*

blíží se svým ohnivým zeleným tónem již skoro svinibrodské zeleni, nemá však tak jedovatá, neboť jest to zásaditý síran měďnatý. Jest to však barvivo nestálé.

#### *ELSNEROVA ZELEŇ*

má-tytěž vlastnosti jako předešlá a jest stejně nestálá.

#### *KUHLMANNOVA ZELEŇ*

jest zásaditý chlorid měďnatý. Jest méně jedovatá než arsenoměďnaté barvy a daleko předčí trvanlivostí svinibrodskou zeleň.

#### *BÓROVÁ MĚĎ. ZELEŇ*

z kovového kysličníku měďnatého, jest velmi pěkná zeleň, následkem své nerozpustnosti také málo jedovatá a méně nebezpečná. Jest to barva rovněž velmi trvanlivá. Je to jedna z těch málo barev z uvedené dlouhé řady měděných sloučenin, kterou není třeba pro účele umělecké naprosto odmítnouti.

#### *RŮZNÉ DRUHY MĚDĚNKY*

t. zv. *modrá, destilovaná a německá*. Chemicky skládají se měděnky buď z octanů měďnatých, aneb octových solí kysličníků měďnatých a našly upotřebení jen v určitých malířských způsobech akvarelové techniky. Všecky druhy však jsou pro

svou snadnou rozpustnost velmi nebezpečně jedovatý a na vlivy sirovodíku velmi citlivý. Nehodí se tedy pro olejomalbu.

### ZELENÉ BARVY CHROMOVÉ.

Kov chrom tvoří velkou řadu sloučenin, které se všechny krásnou, živou zelenou barvou vyznamenávají. Pokud nejsou smíšeny s jiným kovem, zhoubným vlivům atmosferickým podléhajícím, jako na př. s olovem, jsou velmi stálé a tvoří pro umělce cenný materiál.

#### CHROMOVÁ ZELEŇ.

*Chromová zeleň* ve vlastním slova smyslu jest čistým kysličníkem chromovým, který skýtá vždy krásnou tmavě zelenou barvu. Chromovou zeleň můžeme dle různých způsobů připravovati a dává každý kysličník chromový jiné tóny. Různost zabarvení způsobuje zde jen fysická vlastnost látky. Chromový kysličník na příklad, jehož krystalky jsou větší, dává hned jiný zelený tón než týž kysličník v malých krystalech.

Čistá chromová zeleň jest oproti vlivům sirovodíku, kyselině sírové, zejména když byla silně pálena, dokonce oproti všem kyselinám naprosto stálá. Dává tudíž barevný materiál výtečných vlastností. Chromové zeleni lze upotřebiti jako olejové, akvarelové i křihové barvy a nalézá užívání i v malbě na porculánu a skle.

Skutečně čistý kysličník chromitý je dosti drahé barvivo a dle toho se také prodává. Také se však houfně padělá a stalo se, že v barvivo, výslovně za oxid chromitý prodaném, při chemické zkoušce ani zdán po nějaké chromité sloučenině nebylo možno naléztí. Že je to otevřený podvod dotyčné firmy, rozumí se samo sebou. Něco jiného však je, obdrželi-li kupec barvu, která není čistým kysličníkem chromitým, ale skládá se ze sloučeniny nějakého zeleného kysličníku chromitého. Takové chromové barvy jsou *smaragdová zeleň*, *vert virginal* a bylo by nejlépe, kdyby se vlastní chromová zeleň na rozdíl od ostatních pouhým chemickým jménem označovala.

*Jiné zelené barvy chromové.* Uvedený *vert virginal* je bórový kysličník chromitý, velmi stálá modrozelená barva.

*Tyrkísová zeleň* obsahuje kysličník chromitý, kysličník kobaltnatý a hlinu. Také tato barva je úplně stálá.

#### ZELENÝ CINOBR.

*Rinnmanova zeleň*, *kobaltová* také *zinková zeleň* i *pravý zelený cinobr* jsou úplně stálé a trvanlivé barvy.

## KRYCÍ ZELENĚ

obsahuje mnoho arseniku a kysličníku měďnatého. Jest velmi nebezpečně jedovatá a její upotřebení na papír, látky a užitkové předměty jest proto zakázáno. Bývá mnoho užívána, nesaší se však s jinými dobrými barvami. Je třeba ji starostlivě dělití od kadmiové žlutí, směs těchto dvou barev totiž brzy úplně zčerná. Míchané barvy ze smaragdové a zinkové zeleni, ze zeleni Viktoria a Pavla Veroneského slouží dle potřeby jako náhrada za krycí zeleň, takže může býti postrádána.

Také pro malbu freskovou se nehodí. Jako každá barva obsahující měď je citlivá na vliv sirovodíku.

## F) HNĚDÉ BARVY.

### UMBRA, PÁLENÁ UMBRA

est hnědá barva zemitá, asi z druhu okřů, která svoje zabarvení děkuje vysokému obsahu kysličníku železitého aneb manganového.

Nejlepší druh pochází z ostrova Kypru, proto také nazývá se *cyperská umbra*. Nerost se jemně rozmělní a pak jako všechny zemité barvy plaví. Ježto prášek umbrы brzy na vzduchu dostává červenavé zabarvení, je radno před použitím tento produkt vystaviti vzduchu v tenké vrstvě. — Pálena ztrácí pouze vodu a červená, hydrooxydy přecházejí při tom v kysličníky železité a jmenuje se pak *umbra pálená*.

Nepálená i pálená umbra jsou barvy naprosto stálé, v malířství hojně používané a sice ve všech technikách.

Se solnou kyselinou zahřívána vyvinuje umbra chlorový plyn a liší se tím od *kolínské umbrы*, také od *kolínské hnědé*, jistého to druhu hnědého uhlí.

Umbra, francouzsky Terre d'ombre, anglicky: Raw Umber (nepálená) Burnt Umber (pálená) jako produkt jiného původu (ku př. pryskyřice) liší se i v tónu a má pak jména:

*Sametová*, *manganová* nebo *kaštanová hněď* a vyskytuje se v těchto druzích začasť v koule formovaná. Druh umbrы jsou také angl. barvy *Caledonian brown*, *kaledonská hněď*, a *Kappagh brown*, také *minerální hněď* nazvaná, zemitá barva z hrabství Cork v Anglii.

### VAN DYKOVA, KASELSKÁ, KOLÍNSKÁ HNĚĎ.

Tyto zemité barvy, dle naleziště různé v základním tónu své hnědé, nejsou vlastně ničím jiným, než hlinitým hnědým uhlím trochu kysličníku železitého obsahujícím, tedy barviva organické povahy.

Příprava jich na malířské barvy obmezuje se jako u všech zemitých barev na jemné rozmělnění, plavení a vyprání.

Barvy tyto blednou na světle a dostávají studenější, šedivější tón, rychleji v akvarelu, pomaleji jako olejové barvy. Také jsou v oleji trochu rozpustny.

Není tedy žádné příčiny, jež by jich užívání doporučovala.

Jsou dosti transparentní a schnou zejména v oleji špatně.

Mají také jména *kolínská umbra*, *ķotlová hněd* a *španělská hněd*.

### BISTER.

Toto barvivo k výrobě akvarelových barev sloužící jest sazovitého původu a přichází do obchodu v kusy spečené. Je třeba je jemně rozmělniti a horkou vodou tak dlouho práti, dokud voda na hnědo zbarvená odtéká. Bisteru užívá se jen v akvarelových barvách. Jest na světle velmi nestálý. Má také název: *hnědj lak*.

### FLORENTINSKÁ HNĚDÁ

je červenohnědá, transparentní barvivo, ferrokyan měďnatý, sraženina roztoku skalice modré a žluté krevní soli, nerozpustná ve vodě. Je chemicky podobna pruské modři. Florentinská hnědá bledne na světle a není ve spojení s jinými barvami spolehlivá. Barva jmenuje se též *římská hněd* a nalézáme ji jako přísadu u červenohnědých a hnědočervených mořenových laků, které právě z toho důvodu také nejsou stálé.

### SEPIA,

ponejvíce v akvarelové technice používaná barva, pochází z inkoustového vaku sepie (*Sepia officinalis*), tak zvané inkoustové ryby evropských moří. Při nabývání se štáva inkoustového vaku rychle usuší. Tmavohnědý obsah se v louhu rozmočí, filtruje a z napařeného roztoku se pak barvivo kyselinou solnou vyloučí. Rozpouští se také ve čpavku žíravém a roztoku tohoto užívá se přímo jako „*teķuté sepie*“. Čistá sepia je ve vodě úplně nerozpustná. Barva neodolává světlu, jest však mezi organickými hnědými barvami ještě poměrně nejlepší.

Užívá se jí téměř jen v akvarelu, pochází většinou z římských továren a dodává se v několika různých tónech — *přirozená sepia* a *ķolorovaná sepia*. Tato je červenými barvivy zbarvena, ponejvíce mořenovou ķervení.

### ASFALT.

Tímto jménem nazývají celou řadu hnědých až černých, smolných, zemitých látek, které obsahují uhlovodíkové až sirié sloučeniiny.



Známa naleziště jsou asfaltové jezero na Trinidadu a Val Travers v Švýcarsku, které dodávají asfalt thérovy ku dláždění se hodící.

K malířskému účelu hodí se jen krásně hnědý, v tvrdých kusech se skelným leskem a lasturovým lomem se vyskytující *syrský asfalt* z Mrtvého moře, který také v umění leptařském a v jiných různých reprodukčních technikách upotřebení nalézá.

Syrský asfalt obsahuje 80% uhlíku, 9% vodíku, něco dusíku a popelnatých látek; také 10% síry. Roztavuje se při 135°, jest málo v alkoholu, částečně v étheru, více v benzolu rozpustný. Úplně se rozpouští v terpentýnu a lněném oleji.

Jeho odpor proti kyselinám, zejména silné kyselině dusičné, činí jej schopným k leptacím základům (v leptu).

Asfaltu užívá se jen v oleji třeného. Ježto se v olejnatých látkách rozpouští, dostáváme tím barvu krásně transparentní, která se dobře dělí a nanáší, tedy přímo ideální barvu lazurovou, ale má celou řadu těžkých nevhodností a vad.

Asfalt je naprosto nestálý. Ztrácí na světle svoji krásnou hnědou barvu a stává se studenou, tupou černou. Je to nejzřetelnější ve směsinách s bílou. Teplé tóny, které dává, stávají se na světle tupě šedými.

Upotíben k podmalování „prorůstá“ asfalt následkem své lehké rozpustnosti skrze vrchní barvu a způsobuje černání obrazu. Barva schne také velmi špatně, i když k úpravě její použije se nejlepšího a nejrychlejší schnoucího lněného olejového firnisu. Firnisu musí býti k úpravě užito, neboť jen ve lněném oleji třený asfalt zůstal by po měsíce lepkavým a neupotřebitelným.

Ale asfalt je i potutelná barva. Když zdá se na povrchu suchá, není tomu tak uvnitř. V silném nánosu upotíben, jeví asfalt tu vlastnost, že zejména v teplé roční době po obrazu sjíždí. Také rád praská.

Nejlepší asfaltová barva, která tyto nepřijemnosti v relativně nejmenší míře jeví, je „*Bitum ottoz*“ z pařížských olejových barev, jejíž složení však udržuje se v tajnosti.

Snaha, pálením a destilováním odstraniti olejné a parafinové součástky ze surového asfaltu, zlepšila sice a učinila barvu lépe schnoucí, ale také méně transparentní a více uhlitou, studenější, která jest bezcenná. Jest tedy nejlépe vyhnouti se upotíbení. Vídeňský Makart, který děkuje za celou svou slávu podmalovávání asfaltem, jímž docíloval překrásných zlatých tónů a syté barvitosti, je dnes umělcem o celou svou slávu připraveným, neboť obrazy jeho úplně zčernaly a svůj překrásný tón ztratily.

Toto pojednání nebylo by úplně, kdybych neuvedl zde všeobecně známý seznam barev, který mnichovský spolek pro pěstování racionelního malování stanovil. Myslím, že ještě některé barvy jsou úplně zbytečné, a že dají se vždy spolehlivě namíchat z těch, jež by nám na paletě zbyly.

Mnichovský spolek doporučuje tyto barvy jako normální (poznámkami v závorce koriguji dle svých zkušeností):

Kremžská běl.

Zinková běl.

Neapolská žlut, světlá a tmavá (dá se lehce namíchat z bílé a kadmia).

Kadmiová žlut, citron, tmavá a oranžová.

Indická žlut (zbytečná).

Světlý okr.

Zlatý okr.

Tmavý okr (zbytečný).

Terra di Sienna, tyto zemité barvy všechny surové i pálené.

Umbra nepálená i pálená.

Kysličnk železitý, angl. červeň.

Červené okry, pozuolka.

Cinobr.

Mořenový lak růžový, tmavý, fialový (stačí jen tmavý).

Ultramarin.

Kobaltová modř.

Pařížská modř.

Kobaltová zeleň.

Chromooxydová zeleň.

Chromooxydová zeleň ohnivá, smaragdová zeleň.

Zelená zem, surová i pálená, česká a veronská.

Kostní čern (neužívá se).

Réková čern (neužívá se).

Grafit (úplně nepotřebná).

Dle svých dlouholetých zkušeností radím: stačí, máme-li na paletě barvy, jichž seznam jsem uvedl ke konci kapitoly „O barvách se stránky chemické“.

S těmito barvami úplně vystačíme. Vše ostatní je jen balast, neboť vše lze z těchto barev namíchat.

Teď je však nasnadě otázka: barvy bychom znali, ale které a kde je kupovati. A tu musím říci, že bohužel posud nemáme domácí spolehlivé továrny. Tovary firmy Karmaňski v Krakově mají tu velkou nevýhodu, že je v nich příliš oleje a co to znamená, je každému čtenáři této knihy již dosti jasno. O barvách firmy také naši a domácí, „Iris“, nemohu podati zpráv, neboť nebylo mi možno barvy ty vyzkoušeti. Kdo chce míti úplnou jistotu, nechť neotál a rozhodne se pro materiál od fmy. Schminke & Co. v Düsseldorfu, Neisch & Co. v Drážďanech, aneb konečně od fmy. B. Moewes v Berlíně. Jako obchod v Praze nejlépe zásobený, kde možno dostati každou věc hned a v dobrém stavu, možno uvésti firmu Ludvíka Císaře v Praze, Husova třída.

---



Obr. čís. 17. Oleš.  
(Kresba tužkou).

POJIDLA

Pojidla barev jsou v nejedné malířské technice vedle barev samých činitelem nejdůležitějším. Názvem tím označujeme v malířství ony substance řídicího neb hustšího prostředí, které slouží k tomu, práškovou barevnou masu tak dokonale spojit, aby vzniklo barvivo v podobě kašovitě, jež by se dalo lehce štětcem roz-  
tírat i eventuálně, je-li třeba, též touže substancí řediti.

Každé pojidlo (respektive i ředidlo) musí mít takové vlastnosti, aby po jistém čase mohlo stuhnout v pevnou hmotu, která pak barvu v sebe pojatou pevně udrží. Smísí-li se suchá barva s průhledným pojidlem, na příklad se lněným olejem, částičky barviva se samozřejmě přibylým pojidlem rozestoupí a barva na svém povrchu stane se přímo lesklou, a protože průhledné pojidlo vnikne do mezer mezi částičky barviva, reflektuje se světlo více z hloubi této průhledné vrstvy. A tu musí malíř na tom záležeti, zůstane-li pojidlo stejné jako barva svěží a průhledné, nejen pokud je mokré, ale též po uschnutí, a musí proto znáti vlastnosti pojidel, co do jich stálosti a trvanlivosti, neméně důležité než stálost a trvanlivost barev samých.

Nejrůznějším účelům musí malíř podříditi též kvantitu užitého pojidla (ředidla). Zde připomínám mladému příteli, co uvedl jsem na str. 63. své knihy, jaké obohacení totiž znamená pro malíře různý charakter barvy a jak kvantitou přimíšeného pojidla můžeme jej řídit i měnit. Má-li působiti barva sytější, intenzivněji, musí býti řídicí a má-li svítit, musí po případě býti při malování značným množstvím pojidla rozředěna. A vzhled její bude ovšem tím svítivější, čím čistšího pojidla uijeme. Jedná-li se naproti tomu o barvy krycí, neprůhledné, pak uijeme pojidla co nejméně. A dosáhneme největší světlosti barvy, uijeme-li barviva v největším množství samotného s nejmenším možným obsahem pojidla — pastózně.

Voliti pojidlo, které nemělo by na přimíšená barviva škodlivého neb rušivého vlivu, je dalším úkolem svědomitého malíře, jemuž má a musí obětovati leckteré chvílkové pohodlí, jako rychlejší usychání neb podobné. Že pastel, toto křídlo motýlí mezi obrazy, vyznamenává se tak dokonalou stálostí svých barev, za to vděčí právě okolnosti, že jsou to barvy s nejnepatrnějším množstvím pojidla, úplně suché, a že tu není možný žádný z hříchů, jichž z nevědomosti neb pohodlí a experimentování dopouští se tak mnohý dnešní malíř.

Podle různých technik malířských: olejomalby, technik temperových, pastelu, akvarelu a gouache jsou ovšem i pojidla různá. Účelem následujících řádků jest pojednati stručně o nejdůležitějších z nich, o jich principu a vlastnostech a ušetřiti mladému příteli v labyrintu dnešních možností leckteré tápání a snad i trpké zklamání.

Pokud jde o techniku pastelovou, o akvarel a gouache dodává dnes odborný průmysl malíři materiál již hotový, továrnicky vyrobený a úloha jeho je tu omezena jen na volbu firmy co nejspolehlivější a osvědčené. Uvádím jich řadu v kapitolách, pojednávajících o těchto malířských technikách jednotlivě (viz V. část knihy).

Příprava a ředění barev olejových a temperových byla však odedávna a jest podnes jedním z nejdůležitějších úkolů každého jednotlivého umělce, začasťe i pilně střeženým tajemstvím malířské dílny. Bývá však i nejčastějším kamenem úrazu příliš důvěřivých, málo svědomitých neb nedosti poučených v oboru chemických dějů, jež nezbytně nastávají spojením neb sloučením různých látek. Ne, že bych proto odsuzoval jakékoli vlastní pokusy, ale kam až může vésti naivní smělost atelierových experimentů, hraničí někdy až na neuvěřitelný vtip. Tak navštívil jsem jednou kamaráda a zastihl ho vyvolávajícího fotografické desky za božního světla. „Co to pro pána krále, děláš,“ táží se, „vždyť to budeš mít vše zkaženo?“ Přítel zdvihl prst a řekl: „Plotny musejí se vytrenýrovat . . . .“ Ovšem, zničení si takovým nějakým trenýrováním vlastní práci a snad právě zvlášť zdařilou, snad plod zvlášť šťastné chvíle uměleckého tvoření, která se víc nevrátí — je bolestnějším zklamáním.

Nejdůležitější pojidla jsou: oleje, tuky, lepidla a pryskyřice.

*Oleje*, kterých se u nás k roztírání barev užívá, patří ke skupině oněch mastných rostlinných olejů, jež označujeme jako „*vysychavé*“, na rozdíl od oněch, jež na vzduchu zůstávají tekutými, vlhkými a neusychají. Pojem „*vysychání*“ se tu však se skutečným procesem nekryje a označení to je proto vlastně chybné, neboť při vysychání představujeme si jakousi ztrátu, úbytek, vypaření nějaké tekutiny, kdežto oleje, vyschnou-li, spíše přibude. Zdánlivé usychání není totiž ničím jiným, než okysličením látek, z nichž tyto oleje se skládají a jež v nich jsou obsaženy, a přeměnou jich v jiné látky pevné.

Malba provedená barvami rozetřenými jen v čistém „*vysychavém oleji*“, měla by tudíž teoreticky nejstálejší a nejspolehlivější trvání. Z oleje tohoto povstala tvrdá masa ani po dlouhých letech nemá ještě sklonu k praskání a pozorujeme-li takovou vrstvu silným zvětšovacíím sklem, shledáme, že nevykazuje ani nijakých počátků trhlin, ježto zatvrdlá vrstva olejová má možnost při změnách teploty se stahovati a roztahovati, aniž se tím spojitost s hmotou barvy poruší. Avšak na malbách, jejichž barvám bylo přimícháno dosti oleje, můžeme pozorovati stopy jiného dění. Barva s olejem smíšená okysličením oleje nabyla na rozsahu a potě

teprve průběhem doby objem její se zmenšoval. Tím na povrchu tvoří se záhyby, které ovšem jinak trvanlivosti obrazu neb jeho vzhledu na obvyklou vzdálenost nejsou nijak na škodu.

Úkaz, který však vskutku zabraňuje míchání většího množství čistého oleje do barvy, je tvoření se pokožky. Nanešená barva schne od povrchu dolů a sice tak, že nejprve na povrchu utvoří se pevná kůže, jak to vidíme i na barvách naší palety, zůstaly-li na ní po několik dní. Pod tímto škrálopem udrží se barva dole dlouho mokrá a teprve zvolna zasychá. Zejména při přemalování může to být pro malíře velice nepřijemné. Žádnému jistě není novinkou, že při oškrabování silně malovaných míst pojednou se vytrhly celé díry ještě měkkého podkladu. A to je jistě velká svízeľ, kterou přináší míchání čistého oleje jako ředidla barev.

Ze staří mistrů i tyto vlastnosti vysychajících olejů dobře znali, jest téměř jisto. Hledali, jak tomu předejít a našli svou spásu v pryskyřicích.

Pryskyřice při svém smísení s vysychavými oleji mají tu vlastnost, že připouštějí již při malém množství stejnoměrné vyschnutí barvy. Zvýšená svítivost takto smíchaného a zředěného materiálu je další jejich předností a byla rovněž starým mistrům dokonale známa.

Speciálním poznámkám o jednotlivých druzích olejů a pryskyřic a jich vlastnostech předeseílám několik slov o sikkativech.

Obyčejně nemohou, anebo také nechtějí malíři tak dlouho čekat, až čistým, nanejvýš pryskyřicí smíšeným vysychavým olejem rozetřená barva by samy uschly a přidávají proto do barev určité tekutiny, které schnutí urychlují a jež proto jmenujeme „vysychači“, „sušidly“, neb jinak podobně.

Některé z nich hodí se konečně ještě dosti dobře k tomuto účelu. Barvy s nimi schnou velmi rychle a přece nepraskají. Lze je dostati hotové a mírné použití takových sušidel možno konečně považovati za přirozenou věc. Ale valná jich část oněch vlastností nemá. Barvy s nimi smíšené vysychají sice velmi rychle, ale právě toto rychlé vysychání nedovoluje vysychajícímu oleji, aby se stejnoměrně stáhl a ustálil, zůstává v mase jakési napětí, které má za následek, že barva ztrácí svou soudržnost a praská. Prohlédneme-li malbu zvětšovacím sklem, jsou pak trhliny již viditelné, které ještě pouhým okem znatelné nejsou. Barva ztrácí svůj lesk a na pohled stává se mdlou. Ale do slabší polohy barev přimísiti nějakého sušidla, to by již znamenalo, že celá vrstva o překot uschne, ale pak popraská a se rozdrobí.

Proto radím tu přímo. Zanechme všech takových věcí. Odstraňme všecko, co neznáme. Není třeba tolik ukvapovati proces schnutí, abychom musili při-

dávati ještě zvláštní sušidlo. Vždyť máme v pryskyřicích dostatečný prostředek, schnutí podporující, a barvy ve lněném oleji rozetřené, k nimž některá z nich je přidána, budou dosti rychle schnouti. Nestarej se. povím Ti, mladý příteli, přesně, co si máš vybrat, prozatím radím, abys poslechl v tom, čeho máš zanechat. Tytéž starosti, co Ty, každý zakoušel a zakouší, největších mistrů nevyjímaje.

A nyní, nežli vyčtu všechny užívané oleje vysychající a jich speciální vlastnosti, ujasněme si ještě jednou přesněji chemický proces, který se při vysychání děje.

Olej olivový, který *není* vysychajícím olejem, přibírá, vystaven vzduchu, také kyslík, nabývá tím zvláštního zápachu i chuti, stává se kyselým leč nehoustne ani netvrdne. Označujeme tuto změnu slovem ztuchlý, aneb říkáme, že olej žlukl.

*Vysychavé* oleje však přibírají ze vzduchu kyslík a to v krátké době veliké množství a přibývá jich následkem toho na váze. Zajímavo je, že není stejné, zdali olej svůj oxidační proces započal v temnu či na světle. V temnu chovaný olej okysličuje se jen zvolna, na světle rychleji. Je-li však proces oxidační už jednou na světle započat, pokračuje stejně rychle i v temnotě.

Důležité je dále *složení* olejů v malířství užívaných.

*Lněný olej* obsahuje:

- 80% linoleinu
- 10% elainu a
- 10% palmitinu a myristinu.

*Maňový olej* obsahuje:

- 75% linoleinu a
- 25% myristinu a laurinu.

*Ořechový olej* obsahuje vedle linoleinu, elain, myristin a mnoho laurinu.

Linolein jediný dává pevný oxidovaný produkt; elain, palmitin, myristin a laurin přeměňují se v téžavé, prchavé mastné kyseliny. Z toho patrně, že největší význam má lněný olej, který obsahuje také nejvíce linoleinu.

## LNĚNÝ OLEJ

jest, jak bylo řečeno, pro malířství nejdůležitější. Užívá se ho vařeného i nevařeného. Nevařený zasychá dosti zvolna. Vysychavost urychluje se právě vařením a to nejen lněného, nýbrž i všech ostatních vysychavých olejů. Vaření děje se za přístupu vzduchu a s přidáním různých kovových oxidů. Vařený lněný olej



musí nejen dobře schnouti, nýbrž musí tvořiti také pružný a ne křehký povrch. Ne každý lněný olej odpovídá těmto požadavkům. Volme proto olej řídký a světlé barvy.

Lněného oleje dobývá se, jak známo, ze lnu. Nejlepší len daří prý se při Baltu. Olej lisovaný z tohoto lnu poskytuje prý buď čistý aneb s terpentýnem smíchaný zvláště dobré pojídlo neb ředidlo barvám. Musí býti ovšem dobře čistěný. S terpentýnem mísí se dokonale.

### MAKOVÝ, OŘECHOVÝ A KONOPNÝ OLEJ

není pro malřství tak vhodný jako olej lněný, jednak pro své menší procento linoleinu, kterýžto důvod sám stačí, vedle jiných, jichž ani neuvádím, abychom dali přednost nevařenému lněnému oleji světlé barvy, dobře čistěnému. Makový olej vedle toho je ještě také méně trvanlivý než lněný. Běže se ještě podnes ku tření barev světlých.

Připomínám nakonec ještě jednou zvláštní onu vlastnost všech vysychavých olejů, že totiž na světle oxydují jinak než v temnu. Malř necht neopomene vyvoditi si z toho důsledek pro svoji praksi: vždy dávej čistým olejovým malbám uschnouti na světle, ve tmě přibírají lehce temnějšiho zbarvení a je-li nesprávný proces jednou zahájen, pokračuje dále. Kdežto naopak, na světle obraz se nemění, přibírá spíše ještě zbarvení světlejšiho.

### ŘEDIDLA — AETHERICKÉ OLEJE.

V oleji rozetřené barvy ředí se a k tomuto účelu sloužící látky jsou aetherické oleje terpentýn a levandulový olej. A v nejnovější době učiněn byl i návrh posloužit si — petrolejem. O tom dále promluvíme podrobněji.

Jistých aetherických olejů, zejména oněch nahoře jmenovaných, jež lze v každém množství barvám, firsínům i lakům přimísiti, používá se v malování odedávna.

### TERPENTÝN

stůž zde, jako nejdůležitější, na prvním místě.

Dobývá se ho porušením jehličnatých stromů, z nichž pak odkapává jako surová pryskyřice, a destilací se připravuje. Dle stromů, z kterých se získává, je i terpentýn různého druhu. Rozdíly mohou býti fysické neb chemické povahy, mohou se vztahovati na optické neb chemické vlastnosti tekutiny, obojí pro malře méně důležité.

Aby terpentýn k malování se hodil, má býti skoro bezbarvý, nejvýš slabě žlutý, velmi řídký a nemá míti nepříjemného zápachu. Terpentýnu, který je hnědě zabarven a při tom ne zcela řídký může býti použito jen k zředění hrubých barev, ale nelze ho upotřebiti v malířství.

Terpentýn můžeme lehce vyzkoušeti. Dejme malé množství na příklad na hodinové skličko. Má-li sloužiti bezvadně jako ředidlo našich barev, musí se vypařiti, aniž zanechá jakékoliv stopy. Terpentýn, který zůstává po sobě hnědý, mazlavý zbytek, nehodí se k ředění barev, laků ani firnisů.

Musím tu připomenouti vlastnost, kterou má terpentýn a s ním některé aetherické oleje a jež je právě z malířského stanoviska velmi důležitá. Vysadíme-li terpentýn na delší dobu přístupu vzduchu, tak aby nemohl se přes to vypařiti, tedy nalejeme-li ho na příklad do větší bílé láhve asi tolik, aby na dva centimetry dna zabral, ucpeme-li láhev dobře přiléhavým korkem a vysadíme ji světlu, tu zpozorujeme již za málo neděl, že původní, skoro bezbarvá tekutina stala se nápadně žlutou a později hnědou, že včihledě houstne a po stěnách láhve již jen jako hustý lak stéká. Jestliže vzduch v lahvi častěji obnovíme, promění se terpentýn ve zcela pevnou hmotu, která má podobu měkké pryskyřice a také ničím jiným není. Povstala z terpentýnu přibráním kyslíku ze vzduchu a proces ten lze uspíšiti, přivádíme-li častěji do láhve čerstvý vzduch.

Všimněme si však ještě jiného, pro nás tak důležitého úkazu.

Dokud je terpentýn ještě tekutým, má v sobě ze vzduchu nahromaděný kyslík, a to i v jeho nejpodivuhodnější formě — aktivní kyslík, který jmenujeme ozonem. A tu nechť mi čtenář laskavě promine, když bez jakýchkoli vědeckých ambicí, ale ovšem předpokládaje u něho nutný odborný zájem, připamatují mu známé zjevy, stále ovšem s jediným zřetelem k malířství. Kyslík — ozon. Vlivem slunečního světla, projitím elektrické jiskry, temnými elektrickými výboji kyslíkem, v přírodě za bouře šlehaním blesků, na místech hojnosti vod, na pobřeží a u vodopádů tvoří se ozon. Ale též mnohé látky organické, na příklad terpentýnová silice mají schopnost absorbovati při styku se vzduchem kyslík, proměňovati jej v ozon a vydávati jej opět jako ozon. A zde jsme my malíři u jádra věci. Ozonovaný kyslík rozkládá chemické sloučeniny, ke kterým je obyčejný kyslík zcela indiferentní, ozon a látky jej poutající mají ten nesporný mocný vliv i organická barviva ničiti, nebo bíliti. Všimněme si korku, kterým je láhev s terpentýnem zazátkována. Na dolejšího jeho konci, jenž je k terpentýnu obrácen, je barva jeho zcela rozrušena a je tam do běla odbarven. Vzpomeňme, že se ozonu užívá v průmyslu k bělení. Jeho bělicí působnost je tak mocná, že jí ani nejtrvalejší mezi organickými

barvivy překážek stavěti nemohou. Učínme zkoušku. Nalijme do terpentýnu, který jen částečně plnil láhev a v ní zhoustnul, roztok indigového neb košenilového karmínu a potřásáním obsah zamíchejme. Zabarvení karmínové zmizí v nejkratší době — známka to, že bylo barvivo zničeno.

Tady přestává každé trenýrování a tomu úkazu nutno čeliti. Užívejme jen čerstvého terpentýnu, který ozonu ještě neobsahuje. Chovejme svoji zásobu terpentýnu v lahvích až po hrdlo naplněných a korkem i stanolem pevně uzavřených. Je dobře stavěti je do tmy. Láhve, z nichž bere malíř svoji potřebu, nechť jsou malé a nenechávej v nich zbytku na podruhé. Ten vždy může posloužit k vymytí štětců. Vše to jsou samozřejmé maličkosti, ale opomenutí jich má nepříjemné následky, jimž se tak lehce můžeme vyhnouti.

### *LEVANDULOVÝ OLEJ.*

Mimo terpentýnu používají malíři také levandulového oleje jako ředidla. Jest dvojího druhu. Jeden těží se z květiny *Levandula vera* a vyznamenává se velmi příjemnou vůní, pro kterou nalézá oblíbeného upotřebení ve voňavkářství. Druhého dobývá se z odrůdy zvané *Levandula spica* ve formě mastného oleje. Je mnohem levnější prvního, který již pro svou drahotu se k malování nehodí. Ale i tento je značně dražší než terpentýn a přichází proto do obchodu často terpentýnem porušen.

Levandulový olej má dále tu vlastnost, že přijímá ještě rychleji kyslík ze vzduchu než terpentýn a také rychleji jej mění v ozon. Kdežto ve stavu čerstvém je zcela bezbarvý a čirý, jeví jen trochu starší již znatelné žloutnutí a zápach upomínající na sprosté druhy terpentýnů. Z důvodů uvedených je jasno, že jest to tedy látka, kterou při malování zcela klidně a beze škody můžeme přejíti.

### *PETROLEJ.*

týž jak je užíván v lampách jako svítící materiál, byl v nejnovější době vřele doporučován jako ředidlo pro olejové barvy. Rád bych, aby čtenář po pozorném přečtení následujících řádků byl o věci té správně informován, a aby nabyl přesvědčení opačného. Petrolej, již od dávných dob známý pode jménem kameného oleje, naftu, který na mnoha známých místech ze země prýští, skládá se z částic plynných, kapalných i pevných a musí tedy býti podroben rektifikaci, jaké-mu musí destilování, aby ho bylo možno užívatí k svícení.

Při rektifikaci odstraňují se nejdříve částice plynné, hodně těkavé a prchavé. Tyto poslední jsou zvláště zachycovány. Jsou to lehké kapaliny velmi snadno zápalné, známé pod jmény petrolejový éther, ligroin, petrolejový benzin. Užívá se

těchto látek význačně v nové době v explosivních strojích k výrobě mechanické síly.

Ježto tyto látky jsou ze surového petroleje oddestilovány, destiluje se pak určitou dobu dále, aby byl petrolej zbaven svých svítících olejů. Jsou to různé uhlovodíky, jichž specifická váha zůstává v daných mezích (0.78—0.87) a také bod zápalný nesmí býti nižší než daná mez. Zápalnost jest pro svítící materiál do obchodu daný pevně stanovena.

Nahřívá-li a destiluje-li se zbytek, přicházejí opět další kapaliny, které mají vyšší specifickou váhu jako svítící oleje, ale nehodí se již k účelům svícení, ježto spalují se jen za silného čmoudu. Užívá se těchto olejů pod jménem minerálních mazlavých olejů jako mazadla na stroje. Na samém konci destilace zbude v aparátech masná hmota, která pod jménem „vaselinu“ nalézá různého upotřebení.

Ani při nepečlivějším zpracování nelze však zabrániti tomu, aby nepřešly i tíže prchavé a těkavé součástky a nepřidružily se znovu k olejům svítícím. Že v každém petroleji prodejném nalézá se určité množství těchto méně prchavých olejů, o tom můžeme se lehce přesvědčiti. Vezměme hodinové sklíčko, nalejme do něho po okraj petroleje a postavme na místo, kde jím nemůže býti otřeseno. V prvních dvou dnech vyprchá větší část petroleje a v pokoji bude také jeho zápach citelný. V následující době bude se však již zbytek pomaleji vypařovati, protože obsahuje již méně prchavých a těkavých látek. Po několika dnech pak nalezneme na sklíčku již hustý zbytek, který vůbec nevypřchá, protože obsahuje látky pevné a teď spíše zhoustne. To jsou právě ony těžce prchavé oleje, které byly při destilaci svítivých olejů přebrány.

Z toho je patrné, co by nastalo, kdybychom jako pojidla užili petroleje místo terpentýnu neb levandulového oleje. Barvy by až do určitého stupně vyschly a to velmi rychle, ale pak by zůstaly netknuty. Nikdy by úplně neztvrdly. Zůstaly by stále měkké, ba mazlavé.

Spíše v teorii, hodily by se k účelu tomu lehce prchavé části petrolejové nafty, jako benzin neb nigroin, leč uvážíme-li nebezpečnou zápalnost a hořlavost těchto látek, pochopíme, že práce s nimi byla by stále ohrožena. A uvažme jen letní normální vyšší teplotu vzduchu. Barva by při benzinovém pojidle již na samém štětcí tvrdla.

Zůstává tedy, nehledě k materiálu dražšímu neb k efemérním pokusům, jediný *terpentýn*, který při cílevědomém zacházení, o němž promluvíme ještě v kapitole o olejomalbě, je nejspolehlivějším ředidlem olejových barev.

## MĚKKÉ A TVRDÉ, ZKAMENĚLÉ PRYSKYŘICE.

Pryskyřice jsou více méně husté nebo ztvrdlé šťávy jistých stromů, nerozpustné ve vodě, čadivě hořlavé. Rozpustnost jejich v různých látkách jako v lihu, etheru, terpentýnu, petroleji atd. jest u různých druhů rozličná. Rovněž bod tání je pro každou pryskyřici značně jiný; některé již za obyčejné teploty jsou polotekuté, jiné roztápějí se teprve při teplotě velmi vysoké (na př. kopal při 360°C).

Tyto jejich vlastnosti jsou rozhodující pro jich upotřebitelnost v malířství. Z měkkých pryskyřic patří sem *mastix*, *ķopal*y manilové, angolské a damar. kopal.

### MASTIX.

Největší množství mastixu těží se v Recku z rostliny *Pistacia lentiscus*, v oněch 21 mastixových vesnicích na ostrově Chiu, kde již od dávných dob bývala pěstována. Stromy nechají se dorůsti do výšky 4—5 metrů. Pak z jara, v hájích, jež dosáhly této výšky, nařízou se stromky shora dolů a tu prýští z nich bílohnědá, hustá jamá šťáva, která na vzduchu ihned tvrdne. Je příjemně aromatické chuti i vůně a od sandaraku rozliší mastix jedině tím, že dlouhým žvýkáním změkne.

Mastix je v terpentýnu rozpustný, rovněž v mastných olejích, málo však v lihu. Obsahuje 2—3% etherického oleje a 90% pryskyřice.

### MĚKKÉ KOPÁLY

*manilový*, *angorský* a *damar*. *ķopal* jsou rovněž vesměs rostlinného původu a sbírají se na stromech. (Názvy dle zemí, kde se těží). Hodí se k výrobě lihového a terpentýnového farnisu.

K tvrdým, zkamenělým pryskyřicím patří především *jantar* a *ķopal zanzibarský*, které samojediné měly by sloužiti k výrobě mastných laků na obrazy.

### JANTAR

jest proměněná, zkamenělá pryskyřice pravěkých, jehličnatých stromů. Jako každá pryskyřice tak i jantar vyteká ze stromů v daleko řídkším stavu, na vzduchu zhoustá a ztvrdá a nalézáme jej ve tvarech podobných prýstvic pryskyřici dnešních jehličnatých stromů. Zahříváním se nadme a měkne za zvláštního aromatického zápachu. Tavit se teprve při teplotě až 290°C. Dobývá se ho jednak docela hornicky, nejhojněji na břehu mořském v okolí Královce, kde již v dávných dobách býval Baltickým mořem naplavován, na břehu sbírán, nebo na povrchu sítěmi loven a kde dodnes se „baggru-

je“, neb potápěči na dně mořském je hledán. V celku těží se ho as 7500 kg denně.

Aby bylo možno užítí jantaru jako laku, musí býti podroben tavicímu procesu s jistými nutnými, ale i předvídanými proměnami. Roztavenému jantaru přidá se potřebné kvantum lněného oleje a terpentýnu.

### ZANZIBARSKÝ KOPAL,

kteří mezi tvrdými pryskyřicemi platí za nejlepší, jest dobýván na východoafrickém pobřeží a přes Zanzibar přichází do obchodu. Jest to pryskyřice stromů dávno vyhynulých, která těží se vykopáváním na místech, kde rostly, neb kam byly naplaveny. Charakteristickou známkou zanzibarského kopálu je typický jakoby zvětralý povrch, velmi podobný „husí kůži“. Zpracování tohoto kopálu na fírnis je totéž jako u jantaru.

### ŠELAK A SANDARAK.

*Šelak* (angl. shell-lack, t. j. lupénkový) jest pryskyřicová tekutina, prýstící z mladých větví jistých smokvoní pichnutím červce lakového. Roztavená pryskyřice se cedí a nalévá na ploché desky, kameny neb listy, ustydne a tvrdne v průsvitné lupénky — šelak, čím světlejší, tím cennější. Tohoto šelaku používá se k výrobě světlých lihových laků a je to pak naše fixáž na úhel a křídlo (viz str. 43). Jest základem pro celou řadu lihových laků, leč v malířství nemělo by se jich užívati.

*Sandarak* znám byl již starým Egypťanům, kteří jím balzamovali mrtvoly. Jest to opět pryskyřice, jež se dobývá z kmene chvojky sandarakové (*Thuja articulata*) podobně jako mastix. Slouží v prvé řadě k výrobě lihových fírnisů. Od mastixu liší se hlavně tím, že chová sotva stopu po étherických olejích, při ohřívání vyvinuje se jen zvláštní pryskyřicová vůně.

Nyní, když jsem byl vypočítal seznam látek, jichž se v malířství jako pojidel a ředících olejů užívá a vytknul jednotlivě jich podstatu a upotřebení, rád bych žáka na nejspolehlivější věci odkázal a poradil, po čem má sáhnouti a čím si posloužit, kdyby se ocitnul v pochybách.

Úkolem pojidel jest naši barvu vláčně spojovati, přiměřeně řediti a hlavně býti jí na prospěch. Vše se kol tohoto konečného cíle točí.

Proto at mladý přítel volí především *nejlepší materiál* v obchodě nabízený; jakékoli spoření je tu nejméně na místě, neboť tolik jistě již ví, jaké zvláštní pečlivé pozornosti je třeba ve volbě prostředků ředících, jež nutno barvám přimíchávati.

Druhou zásadní podmínkou je *znalost* všeho materiálu, kterého hodláme použít. Je třeba vědět proč a k jakému účelu jej běřeme. Pokusím se na svém místě popsat dodnes nedostiženou, skvělou techniku bratří van Eycků. Oni to byli, kteří nespokojeni s tehdejší způsobem malování, sebevědomě se zvedli, na ráz postavili se v čelo vši tehdejší malířské tvorbě a kteří vytvořili zdokonalenou, neznámou, novou svoji technikou řadu obdivovaných děl. Je s podivním, že technika, která dotud jen nedokonale se prováděla, jimi pojednou byla přivedena k vrcholu, jehož výše dosud není dosaženo. I když o technice této v odborné literatuře kolují pouhé dohady a přes to, že dodnes pravé podstaty reformy bratří van Eycků neznáme a že podnes nevíme, jaké to vysychající oleje byly, jichž užívali, zda tytéž, které i my známe (lněný, makový, ořechový, konopný) či jiné, jež neustáváme hledati, jedno je jisto: důkladná jejich znalost všeho použitého materiálu, důkladná znalost jeho účinků zvlášt i jednotlivých látek na sebe navzájem jest nesporna. Jen tak dovedeme si vysvětliti, že zachováve ze staré techniky, co jakousi cenu mělo, připadli na vhodnější a účinnější látky nové a že vše, podklad i přemalování a konečné efekty tak dokonale sladili.

Za třetí: zkoušej vše a jakkoli, snad náhodou i vědomě případně na lectré zlepšení, ale *při vážné práci přidrž se prostředků již osvědčených*. Tedy v barvách *olej lněný* (lepší než makový a j.), a jako ředidlo *terpentýn s mastixem* anebo s nejlepší pryskyřicí (možno-li) *jantarem*. Jinak každá umělecká dílna má svá malá tajemství a ani já tu nesmím jíti a nepůjdu dále.

Jistý malíř mi jednou vypravoval:

Přítel přinesl si z domova ředidlo, a když s ním maloval, bylo nápadno, jak barva nabývala pěkného lesku, jak na svém místě seděla a stejnoměrně prosychala. Když jsem chtěl býti poučen, mlčel, až jednou v dobré náladě mi svěřil pod rouškou tajemství, že jest to jantarový prostředek. A podruhé vyprávěl mi celou historku.

Měl prý kdys známého malíře, Belgičana. Při návštěvě výstav byly mu obrazy jeho nápadny zvláštní svou svěžestí a jasem i zařdil to tak, že se jednou před obrazy s Belgičanem sešel a otázal se ho: „Prosím Vás, čeho používáte?“ — „Dobře starej volej,“ odvětil široce Belgičan a odešel usmívaje se. Zahanbený přítel však doma uchopil náhodou starou malířskou knížku z XVI. století a nalezl tam popsáný způsob malování jantarem — ambrou. Dal si dle tohoto receptu udělati od známého chemika láhev jantarového firmisu, učinil pokus a věděl hned, čím Belgičan maloval.

Na příští výstavě visely již dva jeho obrázky tak malované a Belgičan neutil své zvědavosti. — „Čím jste to maloval?“ otázal se, zrudlý rozpaký. — „Tím samým dobrým, starým volejem.“

V.

MALÍŘSKÉ TECHNIKY



# OLEJOMALBA.

VYNÁLEZ BRATRŮ VAN EYCKŮ.

Vasari byl první, který tvrdil, že vynález olejomalby jest přičítati bratrům Hubertu a Janu Van Eyckovi a jeho tvrzení bylo po půldruhé století civilisovaným světem uznáváno. Souhlasně soudí tak i nizozemský pisatel Van Mander (1604) a všichni ostatní pozdější autoři, že totiž bratřím Van Eyckům, kteří svá slavná díla v této technice namalovali, náleží zásluha o pokrok vši malby. Ale od doby asi jednoho sta let pokouší se umělecká historie upříti vynález bratrům Van Eyckům, při čemž nebývá Vasari ušetřen dosti hrubých výtek, že mohl se lépe informovati, nežli svoji báji do světa uvedl.

Vasari, jehož „Vite de' piu eccellenti architetti, pittori etc“ vyšlo r. 1550, a jenž sám k malířskému cechu náležel, měl jistě příležitost lépe se informovati, měl se však především zabývat starými knihami o malování, jako na př. Cenninim, nežli onen „vynález olejomalby“ objevil. Již ze spisů by se byl dověděl, že dlouho před Van Eycky se v Itálii samé, v Recku, Německu, Anglii olejovou barvou malovalo. Co vše se zjistilo od doby, kdy Lessing (1774) vydal stat „O stáří olejomalby“!

Z rukopisu mnicha Theophila vysvítá užívání olejomalby v časném středověku. Raspe, který našel rukopis Herakliův v knihovně v Cambridgi, první napadl Vasariho, vytýkáje mu na základě objeveného rukopisu lež, a když objeven byl ve vatikánské knihovně rukopis Cenniniho a Hermeneia Dionysiova z hory Athos, byla věc již nesporná. Leč Berger\*\*) opět pokouší se přes to obhájit Vasariho a Van Eyckům přiznati tolik, kolik opravdu zasluhují.\*\*)

Zda by opravdu bylo bývalo možno jen pouhým použitím olejů, třeba sebe lépe čistěných, aneb mnohými různými prostředky pro rychlé či pomalé schnutí upravených docílití oněch obdivuhodných efektů staroholandských neb starokolínských mistrů XV.—XVI. věku, tomu nepodařilo se dosud přijíti na stopu a technika Van Eycků zůstala dodnes nejtěžším problémem vši malířské techniky vůbec.

Chemické rozbory na starých obrazech byly častokráté provedeny a přispěly mnoho k zjištění techniky. Třeba připomenouti rozbory Dra. Branché, které zjistily techniku Quinta Pisana a jeho doby rozpoznavše v době Giottově přísadu vosku. Chemickou analysou zjištěno u Tomáše Mutiny (střed XVI. stol.) u jed-

\*) Ernst Berger, malíř a spisovatel, „Beiträge zur Entwicklung und Geschichte der Maltechnik“, Mnichov-Callwey 1895.

\*\*) Krátkou zprávu o tomto tématu přinesl Lützovův Časopis pro výt. umění, Nová řada sv. VI. seš. 8 a 9.

noho obrazu nejmenší klí a vajíčko. Tento obraz platil za olejomalbu. U jiného obrazu téhož umělce zase zjištěno, že malován je barvou olejovou. Je nemožno tudíž z jednotlivých chemických rozborů souditi na celek a mohly by tedy jen zkoušky k účelu přirovnání se starými originály pověděti více. Leč nestačil by as život člověka na dobu potřebnou na př. k porovnání trvanlivosti.

Bylo tvrzeno, že Van Eyckové vynalezli olejomalbu, leč toto tvrzení popírá věda a vědecké prameny. Tvrdí se, že obrazy Van Eycků, Memlinga, Holbeina, Dürera atd. jsou malovány olejovými barvami, leč kdo může to tvrditi s určitostí?

Je jisto, že obrazy XIV. a XV. věku mají zcela jiný charakter barevný, že nápadná jest jasnost a průhlednost těchto starých obrazů, která pak náhle v příštím století ustupuje těžké, tmavší celkové zabarvenosti.

Berger tu stanoví:

1. Když psané prameny zmiňují se o nepřetržitém upotřebení oleje již v starších stoletích, vděčíme asi bratrům Van Eyckům dle souhlasného znění pramenů těch za značné a důležité zlepšení, které jeví obrazy jejich i jich následovníků a jejich vynález týká se tedy něčeho jiného, tedy as spíše tohoto zvelebení, než všeobecně již známého smíšení oleje s barvami.

2. Ježto historická data v tom souhlasí, že novinka bratrů Van Eycků se speciálně týká olejomalby, musí převrat, který v také míře se udál, býti nazván spíše novým systémem.

3. Nový systém se potom však nevztahuje na pojídlo barev, nýbrž týká se celého způsobu práce, podkladu, podmalování, dohotovení i firnisování.

Zjistiti pravý rozsah vynálezu bratrů Van Eycků, technických novot a zlepšení, která k údivu současného světa tehdy zavedli, bylo by možno studiem odstavce o malířské technice Byzance (kniha Athosská), časné renaissance (Cennini), severské techniky od Theophila až k Strassburskému Ms., jakož i vývinu malířské techniky dle zmíněných pramenů.

Vasari ovšem sám připouští a zjišťuje, že vynález bratrů Eycků spočíval jen ve zvláštním způsobu míchání oleje, čímž pouze zlepšili olejovou temperu. Tak zejména odvolává se na pokusy Baldonnettiho přichází jen na zvláštní míchání oleje s temperovými prostředky. A také Berger uznává, že při kritickém osvětlení postačí, co Vasari o tomto míchání věděl, aby v tom byl poznán nový, výhodný způsob míchání olejojtemperového, zejména tam, kde mluví o silném čpění (odore acuto) barev, do nichž přimícháno toto olejové pojídlo (emulse = žloutek a olej). Ale Vasari právě tvrdí, že ona pojídla dodávala Van Eyckovým barvám síly a svítivosti, že byly vodou nesmytelný, třeba by nebývaly firnisovány. Zde je zvláště

patrně, že jednati se může jen o olejovou temperu, neboť taková poznámka by neměla smyslu, kdyby šlo o obyčejné olejové barvy. Také jiná poznámka je typická, že totiž barvy daly se daleko lépe a pohodlněji mísiti s tímto pojídlem, nežli s dřívější vajíčkovou nebo kličovou temperou.

„Bellissima inventione“ Van Eycků (Vasari, Introduzione Kn. XXI.) byla Antonellem de Messina přivezena do Benátek. Od tohoto získal tajemství Domenico Veneziano a dovezl je do Florencie. Od Andrea del Castagno, který je jiným mistrům sdělil, až k Pietru Peruginovi, Lionardu a Raffaelovi udělala tato manýra vždy nové pokroky a tak se zdokonalila, jak obrazy této doby rozkvětu vykazují.

Vasari vypravuje: Král Alfons I. neapolský získal obraz, který byl všemi umělci království obdivován. Antonello de Messina viděl ho u krále a byl živostí barev, krásou a harmonií obrazu tak nadšen, že odešel do Flander tento způsob poznati a studovati (*la maniera di quel lavorare*). Technická hádanka, že obraz malovaný v oleji mohl být umyt, a že jeho povrch byl naprosto zajištěn před praskáním, ho k tomu přivedla. Ani tak jemného detailního provedení nebyla tehdy v Itálii obvyklá olejomalba, ani vajíčková tempera s olejovými lazurami schopna a nebyla myslitelná.

Dostihnuv Brugg, dal si Antonello záležeti na tom, aby získal přátelství Giovanniho, předložil mu množství italských kreseb i jiných věcí, takže Giovanni v odpověď na tuto pozornost, a poněvadž se také již cítil starým, svolil, aby Antonello jeho metodu malby (*l'ordine del suo colorito*) shlédl. A Antonello nepustil Flander, až úplně se tomuto způsobu malby naučil.

Giovanni umřel, Antonello vrátil se do vlasti a přinesl Itálii toto velecenné tajemství. Po krátkém pobytu v otcovském městě Messině odebral se do Benátek, kde byl s radostí uvítán. Maloval tam olejem různé obrazy, podle onoho způsobu z Flander přinešeného (*della maniera a olio, che egli Fiandra aveva portato*), který byl benátskými šlechtici velmi uznáván.

Waagen (O Hubertu a Janu Van Eyckovi, Břeclava 1822) upozorňuje na toto místo a připomíná, že ne olej jako pojídlo bylo to nové, nýbrž podivuhodný způsob ho upotřebiti.

Tím pozoruhodnější a cennější je rukopis receptů, který povstal v Benátkách, městě, kde po svém návratu z Flander Antonello nejprve se usadil. Jeden z oněch receptů učí, jak se pracuje různými olejovými barvami „a putrido“ (*Colori diversi per dipingere e lavori a olio a putrido*). Obsahuje téměř všechny tehdy známé barvy jakož i laky, kterých lze takto použiti. „A putrido“ znamená

doslovně „do hniloby aneb rozkladu se dostati“ a to stává se dle téhož receptu vajíčkem — žloutkem! Na konci receptu stojí: Tempera těchto barev „a putrido“ zhotovená skládá se ze stejných dílů žloutku a vody, obého o něco méně než polovina barvy. Můžeme zde benátským názvem „a putrido“ vyrozumívati emulsi anebo olejovou temperu. Vskutku přecházejí všechny vajíčkové emulse brzy v hnilobu a musí se teprve zvláštními přísadami učiniti trvanlivými.

Tyto emulsové recepty jsou velmi pozoruhodny v benátské knize, povstaly nejspíše jen pro vlastní potřebu v klášteře nějakém a je přirozeno, že tento nový způsob olejomalby v současných pracech tištěných zúmyslně nebyl podrobně popsán. Snad se nemýlíme, když nedostatek zpráv o těchto receptech připisujeme tomu, že malíři přece jen se rozmýšleli a báli, své technické tajnosti veřejněním v tisku uvést na světlo. Tajemství měl skoro každý malíř a každá umělecká pracovna. Strassburský Ms. uveřejňuje také jeden tajný recept a uvádí o některých čistěných olejích, že „to není známo všem malířům.“ A proč by neměli příčiny tajiti počínání, po němž malíři celého světa marně pátrali, praví Vasari. Také Dürer měl svůj vlastní recept firnisu, „kterého nelze vždy udělati“\*) Zdá se to býti malicherným, ale leží to v samé přirozenosti věci. Jeť potřebí znalosti poměrů a jistého cviku, který musí být teprve získán. Jan Van Eyck byl velkým znalcem alchymie a příprava emulzí ještě dnes patří do lékárnického oboru. V cechovním uspořádání oněch dob je tedy také jedna z příčin, proč malíři svých technických zkušeností nerozšiřovali více, nežli jak bylo v pracovně zvykem.

Další otázkou jest, jak si máme vlastně pravou techniku, t. j. celý systém práce Van Eycků emulsovaným olejem od grundýrování prkna až do úplného dohotovení obrazu představovati, jak dlouho se tato technika udržela, kterým změnám během času podlehla a kdy nastoupily. Mohlo by se totiž právem namítnouti, že náhlé opuštění techniky, po níž malíři celého světa toužili, a nový návrat k původní staré olejomalbě, rovná se ústupu. Leč není tomu tak. Bratří Van Eyckové mají přes to velikou zásluhu, jejich novota přinesla do malby XV. a XVI. věku mnoho dobrého, neboť obrazy z té doby jsou neobyčejně svěží a hlavně obdivuhodně zachovány. A za to děkujeme jedině jejich zavedené novotě. A tak, když vynález jejich ani není úplný, když to i není vynález míchání oleje s barvami, neb užívání čistěných olejů, nýbrž, jak tomu je vskutku, pouhé přizpůsobení pevných olejů a firnisů vhodnou emulzí až do jakéhokoli chťeného rozředění vodou, kteréhož Van Eyckové v zájmu výtečné trvanlivosti obrazů užívali, již to osvětluje plně touhu tehdejšího uměleckého světa po jich obdivo-

\*) Dürerův dopis Jakubu Hellerovi z r. 1509.

vaném systému, neboť tento způsob připouštěl vedle záruky dlouhého trvání též provedení nejsušších maleb.

Současný vynález zlepšených sušidel pro starou průvodní olejomalbu, který však měl za následek úbytek její stálosti, byla jedna z příčin, proč od krásné techniky bratří Van Eycků bylo upouštěno. V terpentýnu, pryskyřicích a sušících olejích třeň barvivo skýtá umělcům množství výhod a ulehčení. Vede k virtuositě malování a la prima, subtilní první práce, prokreslení všech podrobností odpadá a jen eminentní jistota štětce jest rozhodujícím principem olejomalby. A další příčiny jsou nasnadě: návrat k zvyklosti užívati místo prkna opět plátna jako podkladu a konečně hlavní příčinou zdá se býti, že s emulsi třeň barvy v brzku se kazí a malíři měli tudíž více práce s úpravou, nežli při barvách třeň v oleji a pryskyřici. K tomu druží se ještě, že emulsová technika nepřichází na plátně k platnosti, ježto nemůže postrádati bělosti podkladu. Záleží hlavní její půvab v tom, že bílý podklad v slabých vrstvách barvy prosvítá a tak povstává ono nepopsatelné kouzlo obrazů malovaných technikou bratří Van Eycků. Světoznámý oltářní obraz v Gentu, jež Němci ve své loupeživosti ukradli, který však museli zase vrátiti na své místo, bošové, zůstane jako první práce Van Eycků novou technikou na věky památným.

Uvedené důvody však přiměly umělce, že se jí vzdali a jen ti se jí dodnes přidrželi, kdož chtějí pracovati po způsobu maleb z XVI. století. V časovém odstupu vidíme již po době několika desetiletí, okolo poloviny XVI. věku, úplný návrat k původní čistě olejomalbě a jako jedním rázem změněný barevný charakter obrazů.

## T E C H N I K A .

Olejomalba je dodnes nejrozšířenější technikou v malířství a nejspíše jí i zůstane. Neboť ač tempera se nyní vyskytuje častěji než dříve, jest při ní více svtzelů a obtíží, zejména těch, jež jsou spojeny s přípravou materiálu a pak oněch, jež vznikají při malování samém, takže k olejomalbě každý spíše sáhne. Pokud se nejedná o umělce, ovládajícího dokonale obě techniky, neposkytuje tempera nezasvěcenci žádných výhod, kterých by mu i olejomalba poskytnouti nemohla a zůstane jí tedy jistě vždy hojný okruh přátel. Z toho lehce vyplývá, že jen přísný znalec dal by se zlákat i dá přednost olejové tempeře před olejomalbou, nelekaje se jejích obtíží, aneb dle okolnosti rozvážně pro to či ono se rozhodne.

Jak bylo již řečeno (viz kapitolu „O pojidlech“), jest olej, ve kterém jsou barvy třeny, bezbarvým mediem, s nímž se částičky barviva dobře spojují a má výbornou přednost, že bez značných změn co do rozsahu, stvrdně v pevnou hmotu. Není-li jiných závažných přímísenin má v tomto případě ztuhlá barva též vzhled, jaký měla ještě za vlhka, což jest další význačnou předností olejomalby. Nesmí ovšem nastat závada, že by olej z barvy byl vyssát, k čemuž může dojíti podkladem, na kterém malujeme. Jest tedy pro upotřebení olejové barvy podklad důležitým činitelem. A dle toho můžeme postup olejové techniky rozdělití takto:

1. Hotovení podkladu.
2. Užítí barev a jich pojidel.
3. Nános barev, podmalování, přemalování.
4. Pryskyřice a firnisy.

Jako základní princip vši malířské techniky stůž zde poučka:

*Vše spodní musí rychleji schnout nežli vrchní.* Podklad musí býti nejrychleji schnoucí vrstvou celého obrazu. To jest základem všeho. Je však přirozeno, že musí tu být připamatováno, aby při tom pokud možno bylo omezeno neb zcela upuštěno od užívání nebezpečných sušících prostředků, sikkativů (viz str. 109—110). Neboť dostane-li se jich některé vrstvě malby více než jiné, spodní více než hořejší nebo naopak, není schnutí stejnoměrné a zkáza obrazu je naprosto jistá. Uschnou-li dolní vrstvy dříve, nutí vrstvy vrchní, aby se svažovaly, je-li tomu naopak, a schnou-li rychleji vrstvy hořejší, spodní procesu tomu nestačí, jsou stahovány, nastává jakési napětí mezi oběma a tu nutně musí potom povrch utrpěti škodu a obraz praská.

*Nerušný přístup vzduchu obrazu škodí.* Mohou-li škodlivé látky atmosféry, zejména sirovodík a přirozená větší či menší vlhkost vzduchu spíše k barvám, dochází opět ke zkáze. Proto zprědu pokrýváme malbu sklovitou vrstvou pryskyřico-

vého konečného firnisu, který barevnou vrstvu před účinkem vzduchu chrání, ale zbývá zadní strana obrazu. Je tu přirozeno, že prkenná deska spíše atmosféře odolává a méně škodlivin propouští, než rub plátna, jež vlivem atmosférickým dotčeno a není přepážkou zadní stranu barev dostatečně chránící. Barvy vystaveny jsou tak bez ochrany atmosférickému sirovodíku, který se vlhkem ještě rozpouští a barvu rozkládá. Stačí tu pouhé navlhnutí plátna, buď že visí obraz na vlhké stěně, neb že přejme vlhkost z atmosféry. Plátno následkem toho se stahuje, pak při prosychání opět roztahuje. Tento pohyb uschlá pevná barva nemůže sledovati a příčina, že barvy praskají, je dána. Jest tedy důležité, aby všichni, jimž na stálosti obrazu záleží, tento moment dobře uvážili. Je neméně důležitý, jako volba trvanlivé barvy. Ba i nejlepší barva stává se nespolehlivou, nemůže-li pohybům a změnám podkladu stačiti. Proto osvědčovala se prkénka jako podklad obrazový lépe, nežli plátna a Cennino popisuje velmi podrobně jejich vlastnosti a přípravu. Upraviti vhodný podklad je zajisté věcí těžkou a neváhám podati zde spolehlivý a vyzkoušený návod, jak si jej může zhotoviti každý sám.

Nejlépe se hodí hrubé plátno konopné, hrubozrnost je libovolná, nebílené, ježto bílením plátno již mnoho ztrácí na své pevnosti. Plátno takové napneme na dřevěný rám. Potom přetřeme celou plochu pozorně světlým kličem, dosti teplem, ne však vařícím, který přilepí všechna odstávající vlákna a zároveň zalepí všechny průhledy v plátně. Pozorujeme dobře! Věnujme těmto pracem čas, kterého vyžadují, byť i na úkor času tvořivého. To, čemu se naučíme, má nejen pro nás cenu, ale má i dosti důležitosti, neboť obeznámíme se tak hravě s praktickými vědomostmi našeho oboru, kterým teoreticky se učiti nelze a které znáti musíme. Když klič na plátně uschl, můžeme dle libosti pemzou lehce plátěné vlákno sestějniti a vše, co by nám vadilo ohoblovati a pak již můžeme začít natřati podklad. Nejlépe širokým nějakým štětcem a raději málo, nežli hned plnou silou. Dobře bude t-ké barvu pak rozetřiti nějakou širokou dřevěnou špachtlí, aby vnikla do pórů plátna lépe, než kdyby byla roztrána štětcem. Také vezmeme raději řidší polohu dvakrát, nežli jednou hustě. Ku přetření používáme směsi křídly a kliču, anebo nějaké olejové barvy. Směs křídly nesmí býti hustá, aby na ohebném, pružném plátně se nelámala. Chceme-li připravit podklad olejové barvy, vezmeme olověnou bělobu, do níž dle přání přimícháme trochu okru neb černé a pak, jak již bylo řečeno, širokým nějakým nástrojem, třeba špachtlí, ji na plátno rozetřeme. Jelikož se však zde již jedná o vrstvu barvy, musíme se snažit rozetřítí ji velmi stejnoměrně, chceme-li se vyhnouti nestejnostem i v schnutí. Když to vše je hotovo, nastává ovšem doba dobrého vyschnutí.

Jiný recept. Jemně třená, plavená křída smíchá se za tepla s klišovou vodou. K tekutině přidá se trochu lněného oleje. Tato směs může být dosti hustá a budiž dobře smíchána. Pak teprve může se rozřediti destilovanou aneb děšťovou vodou. Přejeme-li si velmi světlého podkladu, můžeme přidati prášek zinkové běli. Přejeme-li si tmavšího, přimísíme jako barvicí prášek trochu umbrý, aneb světlého okru a černé. Není možno udávati množství klišu v procentech, poněvadž lepivost klišu jest různá. Kliš je tekutině přidáván jen jako lepivá součástka a potřebné množství klišu poznáme, přejedeme-li po uschnutí podklad rukou. Drží-li, je potřebného množství dosaženo. Taková zkouška udává potřebné kvantum lehce a může být kdykoli opakována.

Připomínám hned s počátku, že slabý nános podkladu je v každém případě lepší, nežli hustý, jenž je pak křehký. Plocha nánosu slabého zůstává také vždy elastickou, pružnou, snese spíše nahodilý náraz, aniž se podklad poškodí, anebo aby plátno tím bylo zbytečně vytaženo nebo poškozeno. I zde je lépe slabý nános dvakrát, třikrát opakovati, nežli užiti hned nánosu v plné síle.

Plátno vyberme dobré a husté, lněné neb konopné. Budeme plátno opatrně vždy na protější straně napínati, pamětlivi toho, že mokré plátno se dotáhne. Když jsme je klišem přetáhli, neopomeňme se proti světlu podívati, zda klišovým nátěrem opravdu všechny skulinky tkaniva se vyplnily a dejme plátneu dobře uschnouti. Pak ostrým nožem s plátna odstraňme nahodilé snad uzle neb jiné vady, které by na povrchu mohly překážeti a pak teprve započněme s jedním z uvedených podkladů. Nanášeje tence a stejnoměrně, širokou špachtlí ještě za mokra podklad do plátna vetřeme a pak znovu se přesvědčme, zda póry jsou tak dobře kryty, že žádné světlo neproniká. Kdyby prosvítalo, dejme plátneu uschnouti a opakujme celý proces znovu, až do úplné neprůsvitnosti tkaviva.

Tato pečlivost při úpravě podkladu se později vyplatí, neboť získáme tak plátneu, které nebude praskati a bude i dosti elastické při nutné pevnosti podkladu.

Při této příležitosti budiž poukázáno na jistou dobrou vlastnost zinkové běli, která činí toto barvivo zvláště působivým pro podkladovou masu. Ve smíšenině s arabskou gumou aneb s klišovou vodou stává se totiž po uschnutí ve vodě nerozpustnou. Pro tuto vlastnost přibírá se zinková běl také k jiným podkladům.

Přidáme-li ke své smíšenině plavené křídý a zinkové běli v klišové vodě as  $\frac{1}{10}$  celého obsahu žlutek vaječný, obdržíme podklad výtečné trvanlivosti. Jen kvantum těchto různých látek je těžko udati, protože musí být dáno zkušeností. Je možno udati jen z čeho je podklad složen. Že příliš mnoho oleje, neb naopak klišu, by mohlo ze známých příčin škoditi, je samozřejmo. Tón podkladu je věcí vlastního vkusu.



Množstvím oleje v podkladu řídí se však i svavost plátna a můžeme ji tudíž přidáním menší či větší dávky dle potřeby regulovati. Nepřidáme-li oleje vůbec, vystupňujeme tím svavost podkladu na nejvyšší možnou míru. Podklad s větším či menším množstvím oleje je pak tím méně ssavý, čím více oleje bylo přidáno. O podstatě malování, o principu dokonalého spojování barev, jich mísení a přilnutí k podkladu bylo již jinde dosti řečeno, že nebude nutno obšírně zde poukazovati na důsledky té či oné kvality podkladu. Nejméně čáky na bezvadné spojení barev s podkladem má tedy samozřejmě podklad hodně mastný, olejnatý; kdežto nejlépe vyhoví důležité oné podmínce trvanlivosti po této stránce polossavý podklad s trochou přimíseného oleje. Kdyby byly obavy, že by ještě příliš ssál z barev, může se plocha před malováním několikráte přetřítí pryskyřicovou nějakou tekutinou (některou pryskyřicí v terpentýnu rozpuštěnou). Nastane pak snáze a trvalé spojení barvy s podkladem.

Mnoho užívá se též lepenek místo plátna. Takového podkladu čistě lepenky často užíval na příklad Lenbach. Záležeti bude na kvalitě lepenky, jak se osvědčí na delší dobu. Ale lepenky obyčejně připravují se dost povrchně a ne vždy z nejlepšího materiálu a tak lze právem prorokovati, že jich zkáza bývá jen otázkou krátké doby asi 15—20 let. Lehce klížená lepenka jistě nahradí při studiích drahé plátno, ale malovati na ni obrazy, je pochybné. Ani lepenek polepených plátnem nedoporučuji. Přijímají snadno vlhkost, kroutí se pak, vlní a takto zvlněný povrch nedá se nikterak narovnat. Lepenka nutí přilepené plátno, aby konalo tyto pohyby s sebou, neskýtájc mu pevné opory ani nezničitelného podkladu.

Zbývalo by ještě zmíniti se o podkladech kovových. Ale vzhledem k tomu, že se jich za dnešních dob nepatrně užívá, stačí jen připomenouti, že nejlépe se osvědčovaly měděné desky, jež bývaly v dřívějších staletích, ba až do 18. století hojněji používány. Vzduchem a olejovými kyselinami tvoří se na nich vrstva oxydu, která, jak se zdá, desku s barvou pojila a zaručovala trvanlivost malby. Proto tyto desky se osvědčily, ale pro jich drahotu se od nich upustilo.

Že má barva podkladu na další práci velký vliv, v tom mi již ze zkušenosti jistě mnohý přisvědčí. Krásný, bělostný podklad předem vylučuje nános jakéhokoliv špinavého tónu a nutí k jasné, čisté barvitosti. To bylo známo již starým malířům a odtud na příklad v Holandsku ona záliba pro světlý podklad. Svítivě žlutý podklad jistě naladí k posazení svítivějších tónů nežli podklad šedivý a hnědý, a zase jinak naladí podklad červený. Vliv barvy podkladu jistě rozhoduje při posazení prvních tónů z palety a dovede vliv svůj udržeti. Náš Sla-

víček měl ve zvyku před začátkem každé práce udělati si na plátno červenou skvrnu a nikdy toho neopomenul. Tvrdil, že činí tak proto, aby nezabředl do bezbarvých tónů. Ocitla-li se mimo nadání na obraze přece bezbarvá skvrna, hned mu ten tón vedle svítivé červené skvrny připomněl svoji blátiivost. Tak udržoval si sám vědomí barvitosti a měl předem určenu barevnou toninu, pod níž sestoupiti nechtěl . . . .

Přecházejte nyní k dalším bodům, o barvách a pojidlech a jich užití, odkazují především čtenáře na stať předchozí („O malování“, str. 45.) a prosím, aby oněm kapitolám právě se zřetelem k olejomalbě věnoval trochu pozornosti. Zde pak považují za důležité zmíniti se zvláště ještě o svých zkušenostech. Když mladý muž dokončil dnes svá studia, uznal-li je totiž vůbec nutnými, přechází ihned beze všech zkušeností k malbě dle přírody. Nikdo mu neřekne, jak má počítí, a aby se zkušenějšího sám otázel, to přece nejde. Zadal by si, vždyť onen zkušený a snad starší, má se domnívati, že on, ten mladičkový, víc, ba všechno ví. Odkouká tedy jen od druhých, co potřebuje a věru ani nepozoruje, že jeho vzorům všechno technické vědění také schází. Jen tak a nedostatkem všeho praktického vedení na školách si vysvětlíme, že je možno uviděti i obraz namalovaný na nepravé straně plátna, na té, kde není podkladu!

A když si konečně po dlouhém zápasu malíř osvojil techniku olejových barev, tu přijde někdo a splete jej tvrzením, že olejová barva vlastně nic není, že vším na světě jest tempera. A tu začne proň nová útrapa nového studia od základů. Čas prchá aniž pozoruje, že nachází se na šikmé ploše, že není už času na technická studia, že jeho umělecká výchova po této stránce má býti už dokončena a technická dovednost ustálena. A zatím jeho první obraz, jenž sklídlí tolik obdivu, mu po krátké době popraskal, zčernal, žaluje s odpadlými místy a umělec shledává teprve nyní, že schází mu všechnen základ, ve chvíli, kdy zralé umění mělo se vzepnouti k nejmohutnějšímu rozmachu. Jak trudné, bolestné to poznání! A nebude lépe, dokud systém se nezmění. Dnešní stav znamená ohromnou ztrátu na národním jmění.

Malíř musí především věděti, čím pracuje. Nabyl-li potřebných vědomostí, sám dovede znalecky rozpoznati dobré a užitečné od nepotřebného a škodlivého. Nemá-li jich, nechť neotálí a opatří si rady spolehlivé. Nikdo nechť nezůstane v nejistotě. —

Přečetl-li čák pozorně dosavadní stránky mé knihy, nepřekvapí ho zajisté praktické pokyny, jež tuto uvedu a jež se týkají užívání pojidel a barev při technice

olejové. Připomínám však hned předem, že technika moderního umělce je velmi různá a že je téměř nemožno stanovit nějakou normu, jež by byla souhrnem všech zkušeností. Lze však i v tomto směru nabytí mnohých důležitých vědomostí.

Tedy čím méně oleje, tím lépe, neboť to je, co nás obtěžuje starostí. Tam, kde bude se jednat o rychlé prima malování, bude správné podklad (plátno) dobrým pojídlem trochu napojiti. Uhlídáme brzy, že nám to značně prospělo, neboť barva velmi pěkně sedí, lépe ku plátnu přilne, práce sama také jde daleko lépe a lze ji též lehčeji ukončit. Také můžeme dle potřeby střídat různé tóny, slabé, průhledné, ježto barva dá se na plátně lehce rozetřítí, lépe než by to šlo štětcem na paletě rozředit. O různém způsobu podkladu jsem již mluvil a jen připomínám, že staří mistři dovedli výtečně takto podkládati a s užitkem. Ke zmíněnému navlhčení plátna můžeme použít některé pryskyřice, snad do terpentýnu několik kapek lneého oleje, aby tak rychle nezasýchal, a pak už jen trochu kopaiva balzámu nebo mastixu.

Barev, které obchod malíři nabízí, je velké množství. Ale vyberme si z nich jen nejnütnější, co by tak právě ke všem našim účelům stačilo, hlavně však vyberme si barvy jisté a spolehlivé. Jak známo, máme dva druhy barev, základní a smíšené. Prvé z nich jsou buď barvy zemité anebo minerální. Druhé, smíšené, musí býti solidní. Jen tak skýtají úlevu při práci a budtež přičleněny k prvním.

Umístění jednotlivých barev na paletě udává hojnost neb vzácnost jich upotřebení při práci a je dobré zvyknouti si na to, aby barvy měly své určité místo, tak asi jako klávesy na klaviatuře, abychom mohli podobně na nich hrát a najisto po nich sáhnouti. Bílá je zajisté barvou nejčastěji užívanou, dejme ji tudíž také na nejvýznamnější místo, hned k palci poblíž otvoru. Pak k okraji palety posadíme celou barevnou škálu od nejsvětějších tónů až do nejtmaivších. Počneme žlutou, pak okry, pak hnědé, červené, modré a konečně zelené. Černou raději vůbec vynechme, svádí k bezbarvému malování. V přírodě černá barva beztak neexistuje a na paletě s ní všechny barevné tóny zašpiníme. Jen začátečník hned tuší černou, jakmile vidí poněkud tmavší tón. Je však třeba takový tmavý tón porovnat s jiným temným tónem, abychom rozpoznali jeho barvu. A proto radím na začátek černou vynechat, ač byli a jsou malíři, jimž černá je také barvou, a kteří jí umějí krásně upotřebiti. Tak Preisler; leč to byl velký umělec. Začátečník nechť snaží se míchat barvy čistě a z mála tónů. Není dobře bráti ke smíšenině více jak dvě, tři barvy.

Pamatujme si tedy uvedené pořadí barev na paletě, užijevme jich tak a zvykneme-li si na to, velmi si práci usnadníme. Podotýkám, že bude dobře, když nejen celou stupnici si srovnáme od nejsvětější do nejtmaivší, ale když i tóny jedné sku-

piny tak seřadíme. Tedy na příklad kadmium citronové, pak kadmium střední a konečně oranžové. Za nimi okry a zas: okr světlý napřed a za ním teprve zlatý okr. Jak takovému uspořádání nám práci ulehčí, o tom se velmi brzy přesvědčíme.

Na tomto vhodném místě rád bych také žáku na paměť uvedl, jakou velikou důležitost má při malování zachování čistoty. Viděl jsem kdysi při práci mladou hraběnkou X. Měla ten hrozný zvyk, že po každém tahu štětcem na svém obraze, otřela štětec o sebe. Jak za chvíli vypadala, lze si snadno domyslet. Koprovala známý obraz dvou lvů, jež si kdesi v galerii vypůjčila a oblékala do práce dlouhou režnou zástěru. Ale jednoho dne na neštěstí zástěru nebylo možno nalézt, i musela malovat v hedvábné blúze. Zvyk je druhá přirozenost, otírala štětce zas o sebe, o totéž místo, jenže tentokrát o hedvábí. Tento malující tvor a vůbec celé to skupení mi nikdy nevyumizí z paměti a dovedete si zajisté představit, jak vypadalo. Tolik vkusu může přece mít každý, aby zachovával nejnepříjemnější čistotu a sám sebe nesnižoval.

Hlavně udržujme v čistotě štětce, nejen jich konec, což je kapitolou pro sebe, ale rovněž není příliš povzbuzující sahati po zašpiněných, umazaných a lepkavých násadkách štětců, paleta pak má být vzorem čistoty, neboť jak jinak mohla by být nositelkou čistých barevných tónů. Není jen pouhým rčením atelierová fráze: „Ukaž mi svoji paletu a povím ti, jaký jsi malíř“. Není také mnoho vkusu ani pečlivosti v tom, máme-li starou špinavou olejníčku, v níž je bůhvíjak stará, špinavá usazenina. Pak naleje se do oné bůhvíjak staré ssedliny čerstvého ředidla, jež se mísí do barev — a pěkné, čisté a stálé tóny jsou tím ztraceny.

Rekl bych, že malíř má být zvyklý pracovat v černém salonním obleku. Neboť jak si jednou zvykne se ušpinit, pak to jde již samo sebou dál. Znal jsem lidi, u nichž bylo zcela přirozeno, že se při malování umazali i v obličejí, kol úst atd. Tam vede taková nekázeň. Až ke směšnosti! —

Pro malování samo nelze stanovit nějakých přesných předpisů, tak jako nikde v celém malířství tam, kde už estetický moment spolupromlouvá; nejdříve dalo by se uvést, jak podmalovával a pracoval ten či onen velký umělec. Bylo by však docela nemístné naváděti žáka, aby sledoval ten či onen vzor, přidržel se toho či onoho speciálního způsobu. Ale rovněž nesprávné by bylo, jíti bez povšimnutí kol toho, čemu nás učí postup práce uměleckých děl. Proto spíš upřímně doporučuji, pozorně a pilně všimati si v galeriích a v ateliérech začatých obrazů. Dle toho, jak se s nimi setkáváme, vždy můžeme se něčemu naučiti, mnohem více, než se dá říci teoretickými slovy. V italských galeriích nalézáme dosti začatých obrazů Lionarda da Vinci, Botticelliho, Correggia, v německých Dürera, Rubense, Van

Dycka. Kdo by chtěl podrobněji studovat malbu těchto starých mistrů, toho odkazují na Ludwigovu knihu o technice olejomalby („Über die Grundsätze der Ölmalerei und das Verfahren der klassischen Meister“, 2 díly), ale nesmí se dát mýlit svárlivostí tohoto autora oproti všemu modernímu, proti čemuž je zaujat a pln predsudků i také nepravd. Tak prohlašuje také všechny obrazy od doby Van Eycků za olejomalby, zatím co dnes již víme, že to byly až do 16. století olejové tempery, nejvš lazurami olejových barev dodělané. Jest nám rovněž již známo, že staří malovali pečlivě, pokud možno slabě, ponechávajíce prosvitavost plátna. Tím není řečeno, že by nebyli nikdy posazovali barvu pastósně, ale činili tak jen, bylo-li to právě nutno. Za to tóny stínu malovali vždy barvou pokud možno více ředěnou, aby jim byla zachována průzračnost. Že dovedli touto metodou docílití brilliance jasných, denním světlem osvětlených lokálních tónů, jakož i nejmenších tónů náladových, když se tak dělo lazurami přes podklad pečlivě neutrálními tóny namalovaný, chápeme.

Také moderní malíř nechť starostlivě na to hledí, aby u prací, jež mají být pečlivě provedeny, šetřil optických podmínek (viz str. 51., kap. „Barvy s fyzické stránky“) a dbal barevných charakterů průsvitných a neprůhledných těles. Kdežto tělesa neprůhledná je možno lehčeji naznačiti a vystihnouti pastósním nánosem, dá se charakter těles průsvitných snadněji docílití průsvitnými lazurami, zejména, jsou-li pryskyřicemi učiněny ještě průsvitnějšími.

Máme-li určité místo lazurovati, musíme je přetřítí nepřilíš rychle schnoucím mediem, terpentýnem s trochou hněného oleje. Pak přetřeme dotyčné místo širokým štětcem, který chová příslušnou barvu, navlhčenou roztokem nějaké pryskyřice. Tento postup hodí se pro malá místa, která mají rychle schnouti, pro místa větší stačí pouhý olej.

Mnohý dá přednost podmalování temperou protože v ní není vůbec, aneb jen nepatrné množství oleje, hnědnutí propadávajícího. Je potom však nutno při tomto podmalování podklad přejíti pryskyřicovým nebo balzámovým roztokem, nebo nejlépe rozředěným mastixem, neboť pouhá tempera byla by podkladem příliš svasým.

Od let šedesátých devatenáctého století trvá snaha po racionálním malování a od téže doby asi je snaha ta postavena na vědecký základ. Toho hleděl jsem se také přidržeti ve svých statích a kdo se o věc vpravdě zajímá, seznal z nich mnohé, že se bude moci spolu po svých vlastních nabytých zkušenostech vyvarovati škod. Leč materiál nový, jiný, naprosto spolehlivý, nebyl nalezen a nelze stanoviti absolutně racionelní způsob malby. Poměrně ještě nejspolehlivějšími jsou naše

barvíva sama. Ale ani ta nejlepší naše pojídla nemají věčného života. Mezi starými mistry náleží mistrům časné renaissance zásluha nejtrvanlivější, nejuchovalejší malby, což možno vysvětliti jejich starostlivým, pečlivým slabým traktamentem. Leč i zde ne nejmenší zásluhu má účelné konservování těchto maleb v galeriích.

Nezbývá nyní než závěr — že absolutní záchrana a trvanlivost je s našimi materiáliemi téměř nemyslitelna. Nakonec, kdybychom se nevzmužili, nebylo by vůbec možno mysliti na nějaké malování a ze samé bázně a oprávněné obavy nebylo by vůbec možno pracovati.

Ale při vši pomějecnosti, které se vyvarovati nelze, můžeme toliko zlu předejti, které je neméně rušivé, je v naší moci toliko nepříznivý vliv zmírniti, jež jinak nepřináší než zmar, že cítím povinnost znovu důtklivě připomenouti každému malíři — největší starostlivost, péči a čistotu! Každá jemná práce to potřebuje. Každý hodinář, každý lékárník musí jí přivyknouti, dobrému malíři staniž se bezpodmínečným příkazem. Nemůžeme zabrániti pomějecnosti všech věcí a tedy i pomějecnosti prostředků, jež jsou nám dány, ale můžeme zameziti, co nedbalostí pracuje neodvratně zkáže v pravém slova smyslu do rukou. Nedopustme jakékoliv přimísení cizích látek, neboť tím, třeba nečekaně, mohli bychom věc poškoditi s chemické i optické stránky. Hleďme ušetřiti svou práci škodlivin, jichž odstranění je v naší moci. Ušetříme ji před atelierovým prachem, ušetříme před prachem svou malovací plochu. Divíme se, nemůže-li přilnouti jemná vrstva lazury ke svému podkladu. A příčina? — Vrstva prachu. I silné vrstvě nanášené barvy musí prach v přilnutí k podkladu dělati potíže. Nenecháme své přípravy a ředidel otevřených, v nezazátkovaných lahvích, nestavme jich na místa, kde se práší, nestavme jich na místa teplá, na slunce — vše to má neblahý vliv nejen na jejich čistotu, ale i na chemické vlastnosti a do nejbližšího upotřebení budou změněna tak, že nebudou již tím, zače je považujeme. Neužívejme nikdy materiálií jakkoli porušených neb pokažených a zásadně ne barev, které jsou už pochybné. Mějme se na pozoru před vlhkostí. Čistíme paletu, čistíme nádoby na ředidla, čistíme štětce. Ty zasluhují zvláštní pozornosti.

## MYTÍ ŠTĚTCU.

Barvu ze štětců po použití nejnáze odstraníme vlažnou vodou a mýdlem, obyčejným jádrovým ne sodovým, když namydlené štětce lehce po dlaní levé ruky otřeme a pak ve vodě oplákneme. Jemné štětce lépe je vymývatí každý zvlášť, hrubších může se čistiti více najednou. Po opláknutí, buďtež štětce pozorně vytřeny hadrem a při tom budíž k tomu hleděno, aby zbaveny byly každé stopy barvy, ježto pak zaschlá barva štětce rychle kazí. Vytírání hadrem musí se díti opatrně, vždy s náležitou pozorností i ohledem k formě štětců a je nejlépe dáti již mokrým štětcům jich patřičnou formu ještě za vlhka, neboť tvar ten pak snadno podrží, jenž jim byl dán za vlhka. Tak hleďme ploché štětce pěkně do ploché formy upravit a špičatým dejme hned jich špičatý tvar. Mazlavé mýdlo je silnější a dobře se hodí jen na štětínové štětce. Když tyto pobly kratší dobu v hrnečku, ve kterém je mazlavé mýdlo rozpuštěno, lehce se vymnou a v čisté vodě opláknou, což obyčejně úplně postačí. Ještě lepší než hrneček je plochá, čtverhranná miska, do které se dá mazlavé mýdlo a štětce pak do misky ponoří, v takové poloze, že tu nespočívá celá tíha štětců na štětínách, štětce nepozbudou své formy a zachovají si ji. Nejlépe je štětce po malování vytřiti hadrem a ihned vši zbytečné barvy zbaviti; jest pak čistění daleko jednodušší. V každém případě zacházejme se štětci opatrně, abychom z nich neměli za chvíli štětky, které spíše by se hodily k natřání podlah, nežli k malování. Pamatujme si, že je náš štětec nástrojem a také důležitosti a takového poslání jako psací pero. Rozskřípaným perem nemožno psáti, deformovaným štětcem nemožno malovati, neboť štětec mnohdy musí „vyprávěti“, musí kresliti, zpívati, tak musí umělec své štětce ovládnouti. Vždyť malování není ničím jiným, nežli kreslením štětcem. Jak bylo by však možno neforemnou štětkou kresliti? Šetíme tedy svých štětců! Zachovejme jim čistotou jich vláčnost a opatrností jich formy.

Po těchto tolik podceňovaných pokynech je mi, jako bych v duchu slyšel reptání budoucích umělců a umělkyň. Necht' mi prominou. Tane mi však na myslí tolik drastických případů nepraktičnosti dnešního systému školení, že se chci za každou cenu vyhnouti všeobecné chybě.

Uvádím za mnoho jiných jen tento příklad:

Karara, město pověstného kararského mramoru, kde je ho tolik, že se jím šetřují i silnice, má svou akademii výtvarných umění, kde žáci *dle řádu* nesmějí se dotknouti mramoru, ač by praktická sochařská škola je sem vábila z celého světa.\*)

\*) Srv. též élanek Ž - úv v „Cestě“ R. II., str. 360: „Má se vyučovati umění?“

Když pak absolvent po 7letém studiu chce pracovati v mramoru, musí se tomu od počátku učiti v nějaké dílně, kde si pak může svůj perně nabytý akademický diplom připíchnouti nad své místo, aby alespoň něčím ostatním kamenickým dělníkům imponoval. — Takové a podobné příklady byly by až směšné, kdyby nebyly tak trpké a smutné, a kdyby se takové nedostatky v pozdějších letech vůbec daly dohoniti. Proto raději o slůvko více nežli méně.

## KONEČNÉ FIRNISOVÁNÍ.

Zde se obvyčejně udělá chyba z pouhé nedočkavosti. Malíř domaluje svůj obraz. Je přirozeno, že obraz vykazuje nestejná místa, některá jsou svěžší, lesklá, ta, jež nebyla přemalována, jiná, jež dala více práce a musela být znovu a znovu přemalována, jsou zaražená. A tu by malíř rád viděl svůj obraz stejnoměrný, stejně lesklý, stejně úplně dohotovený. Toho lze docíliti konečným firnisem. I nevyčká a obraz přetře, ač není úplně do hloubky zaschlý. Pouze povrchní vrstva barvy je zatvrdlá a obraz činí jen zdánlivě suchý dojem. Leč pod vrchní vrstvou je barva ještě mokrá, a poněvadž nemá vzduch tak lehkou přístup, bude ještě delší dobu schnout. Ale povrchový povlak firnisu, v němž je pryskyřice, ten schne rychle, je za den — dva úplně suchý. A tu musí nastati mezi oběma vrstvami napětí, a poněvadž dolní vrstva barvy mokré schne pomalu a důkladně se stahuje, musí vrchní suchou vrstvu roztrhati.

Proto není radno ani možno dokončený obraz hned firnisem přetírat, třeba nechati obraz delší dobu 1—3 měsíce proschnouti a možno-li ještě déle, načež lze jej teprve firnisovati.

A tu nutno výslovně připomenout, jak je opatrná volba firnisu nutná. Každá továrna má svoje preparáty, jež do výše nebes vychvaluje, ale nejlepší je přidržeti se svého vlastního, doma připraveného. V terpentýnu dá se rozpustiti mastix, aby to bylo rychlejší, dá se lahvička s tímto obsahem na teplejší místo, na slunce, stranou na kamna atd. a tam se ponechá v klidu. Také lze již v terpentýnu rozpustěný mastix koupiti v lahvičkách, majících na štítku nápis „Mastixfirnis für Oelgemälde“ od Günthera Wagnera, Hannover u. Wien neb Vernis fin au Mastic G. Edouard Paris 8, Rue Pigalle. Tempera-Firnis (Schlussfirnis, Mastix in gereinigtem Terpentino) Herrm. Neisch & Co., Dresden. Také výrobky od fy Fr. Schoenfeld & Co., Düsseldorf jsou dobré. Přímo však varuji před francouzským Nouveau vernis à tableaux



fy Soehnée frères, Paris. Je to alkoholová směs, jež prudce schne a proto jest nebezpečná. Aby se podobnému rychlému schnutí u mastixu, který si sami připravujeme, předešlo, je dobře přidati několik kapek kopaiva balzámu. Terpentýn rychle vyvětrá a zanechal by pouze křehkou vrstvu pryskyřice, mastixu. Kopaiva schne pomalu a přispívá tudíž k tomu, aby náhle nezůstávala jen křehká vrstva pryskyřičná.

## MALÍŘOVY POMŮCKY A KRAJINÁŘSKÁ VÝZBROJ.

Myslím, že touto kapitolkou se svému mladému příteli velmi zavděčím. A jistě ještě více svému staršímu žáku, neboť to znám ze zkušenosti. Mladý dá si rád všelicos vysvětliti, ochotně, trpělivě a s potřebným intereselem stopuje odborný výklad učitelův, vychází svou mladistvou snahou a dychtivostí učitele na půl cesty vstříc.

Staršímu a pohodlnějšímu naproti tomu bývá milejší hodně praktické a názorné vyučování, hledí spíše, jak by co pochytil bez obzvláštní námahy a je štasten, může-li se něčemu naučiti poměrně lehce a bez práce. Ba některý sní i o učení onou „zkrácenou metodou“, o níž jsem se již na jiném místě zmínil, odborné výklady zdají se mu zdoluhavou ztrátou času a spásitelnějším jeví se mu způsob pasivního sledování malířovy práce. Všiml by si při tom velmi pozorně, čím umělec pracuje, obohatil by svůj zápisník záznamem předmětů, jichž používání se mu obzvláště zamlouvá, odkoukal by několik praktických hmatů, jak s malířskými rekvizitami zacházeti a odešel by po této lekci více uspokojen, než po leckterém výkladě, jež považuje za zbytečný. I takoví žáci byli a budou, my učitelé o nich dobře víme, aniž se ovšem dáme jich přáními másti a kaliti si radost z vlastní práce.

Řekne-li kdos, a budou snad i tací čtenáři právě z řad odchovanců starých metod, že po přečtení této knihy není o nic chytřejší než byl, opouštěje střední školu, nebudu proto unavovatí všechny ostatní úvodem a vysvětlivkami před každou statí, kde bych snažil omluviti, že snad budu uváděti věci mnohým známé a snad prositi, aby si laskavě všimli, že jako červená nit táhne se všemi kapitoly jen a jen specielní vztah k malířství. Neviděti tohoto jádra a neuznati této snahy, která mne stále vede, je buď zásadním nepochopením aneb nedostatečnou pozorností. Stále přece svého čtenáře k pozornosti nabádám, ale více nemohu. Vzpomínám tu mimovolně jedné hromadné návštěvy v leptářském atelieru Preissigově, pro

níž pořadatelstvo přislíbilo výklad umělcův, který pak de facto vypadal takto: „Tímto Vás, velectění, nebudu unavovati, poněvadž byste tomu stejně nerozuměli a tohleto, dámy a pánové, je všeobecně známo a tak se o tom šířit nebudu“. A oč, že obecnstvo odcházelo ještě polichoceno a unaveno nebylo jistě. — V celém uspořádání mé knihy je zahrnut kus nejen uměleckého, nýbrž i pedagogického kréda, které dodržeti musím. A jednou z jeho zásad jest, psáti své kapitoly tak, aby v nich našel přístupné poučení jak mladický adept umění tak inteligentní a pozorný čtenář jakéhokoli předběžného vzdělání, ale aby kniha má zůstala přítelem a rádcem i hotových snaživých lidí. Starost o účelnost a úspěch díla bévu ve svém případě zcela na sebe, neboť mi můj cíl tane jasně před očima. Tane mi na mysli a zřetelně kontrastuje s modním nevkusem umělecké výchovy, jak jej na školách udržují právě oni pánové a ony zásady nemajíc s uměním nic společného. Co zbylo by z umění, až by dnešní žáci, odchovaní oněmi metodami, dorostli v nové učitele a profesory mládeže? Umění nebylo by již krásné, krásnější než život, vše to bylo by zašlou pohádkou. . . .

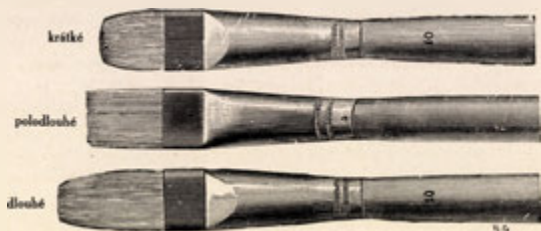
Když přes to přese vše zařadil jsem i tuto kapitolku do své knihy, není to proto, že bych snad chtěl hověti právě onomu druhu interesentů, nýbrž že považuji za svou povinnost v pravou chvíli dáti svému žáku i těchto několik praktických pokynů. Jsem ovšem přesvědčen, že se tentokrát zavděčím i těm čtenářům, kteří očekávají, že po přečtení malířské knížky si zasednou a namalují obraz, jenž na příští výstavě způsobí paniku a které proto nezbytně všude jinde musím zklamati.

Už abychom se probrali spoustou různých druhů štětců, jež se nám dnes v obchodě nabízejí, je třeba býti vedenu. K vůli lehké a jisté orientaci užívám obrázků, dle nichž je volba skutečných předmětů pak snadnější.

*Štětce* volme tedy jemné štětinové, ploché, krátké, polodlouhé a dlouhé. (Obr. č. 18.) Delšími štětci docilujeme plynější malby a také lépe se jimi kreslí. Je třeba zkušeností, jichž nelze definovati, abychom se přesně dovedli rozhodnouti, kdy sáhnouti po delším či kratším štětci, je to také věcí individuální malířovy techniky a je možno v danou chvíli k pastósnímu nánosu barev posloužit si, jak známo, i špachtlí. Jemně, ne však tvrdě lze kreslití jedině plochým a špičatým štětcem vlasovým (obr. č. 19.) Tu kresba nemusí být tvrdá a je možno takovými štětci kreslití plyně a měkce. Kulatých štětců špičatých není třeba užívati, kresba jimi vždy působí tvrdě. Hledme se vůbec bez nich obejítí, užíváme jich

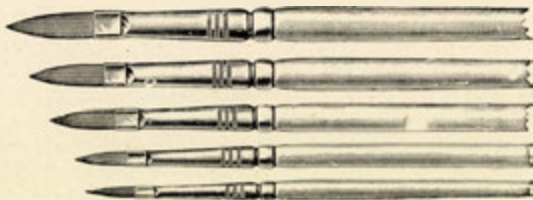
zřídka, jen v případech nevyhnutelných. Navykněme si provést kresbu, je-li jí třeba, též jen štětci štětinovými.

Rozhodneme-li se opatřit si pro domov stojan, vyberme si pevný, klidně stojící (viz obr. čís. 20.), budeme tak mti už něco stálého, co nám vyhoví na dlouhá léta. Jest to věc, jež se nekupuje každodenně a spoření tu není na místě.



Obr. čís. 18.

Z důkladného, pevného stojanu můžeme si pak také lehce upravit stolek ke kreslení, jako to dělal Márold. Do stojanu zašroubuj se po stranách očka, kreslicí prkno pak opatří se dvěma háčky, jimiž se prkno na očka zavěsí a dole opře se latt, kterou na prkně svedeme do upevněné kramle na věšení obrazů. Tak



Obr. čís. 19.

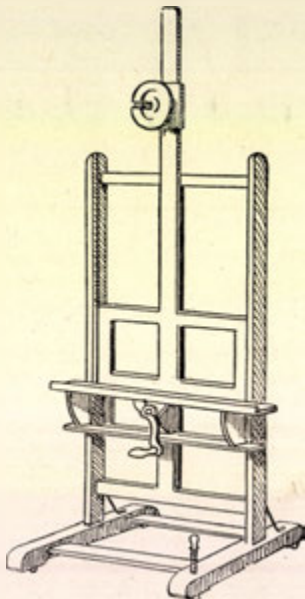
povstává z rýsovacího prkna šikmo položený stolek, jenž výtečně se hodí ke všem možným pracem, na příklad též k akvarelování. Též jeho posunování výše či doleji je možno zařízením stojanu lehce iřditi, takže v každém směru vyhoví.

Je třeba dále rozhodnouti se buď pro malbu na plátně, ale postačí též docela, budeme-li malovati studie na lepence. Dále tu každý jak chceš a říd se svoji tobolekou.

Seďou lepenku (Pappendeckel) je třeba dříve přetřítí vrstvou slabšího klišu. Hustý rád praská a pak odpadává. Natřeme lepenku klišem po obou stranách, neboť jinak papírová deska se prohne a kulatí. Lepenkám takto doma upraveným je nutno dáti přednost před vším, co je možno již hotové a upravené koupiti. Jednak je tato domácí, vlastnoruční úprava daleko levnější, než hotové lepenkové desičky nabízené v obchodech a pak jsou ony domácí i mnohem spolehlivější.

Pro malířské studium v přírodě je třeba voliti výzbroj lehkou, stálou a v každém ohledu řádně pracovanou. Neko- nečné nepříjemnosti kazící náladu a kolikrát i práci znemožňující jsou jinak stálým doprovodem našich exkursí do přírody a zbavují nás chuti a mladického zápalu. Kolik mrzutosti dovede způsobit jen rozlámaná stolička, jak práci ztěžuje, kláť-li nám vítr špatně stojícím, vratkým polním stojanem!

Proto opatřme si ku práci především polní stojan (viz obr. čís. 21.) pevný, stabilní a ovšem zase ne zbytečně těžký. Nezbytná je dále polní stolička s pevným sedadlem (obr. č. 22.) a konečně slunečník ze světlého plátna se zařízením ke sklánění, v průměru asi 150 cm a k němu hůl k nastavení a upevnění slunečníku, opatřená na dolejší konci silným kovovým hrotem k zabodnutí do země — vše v jemném, ale pevném a solidním provedení. Poněvadž je třeba někdy u studie státi, mějme na zřeteli, aby hůl byla dosti dlouhá (viz obr. č. 23.).



Obr. čís. 20.

Nepotřebuji ani zvlášť podotýkati, že je nutno, abychom se při pořizování malářské výzbroje obrátili na závod, který skutečně tyto věci obecnostu dodává pravidelně, je také zná a spíše může poraditi nám, než aby očekával rady a inspirace od nás. Je samozřejmo, že ony předměty nejsou laciné, že pořízení jich vyžaduje i investování celého malého kapitálu, a proto tím více je třeba obrátiti se na firmu spolehlivou, jíž praktické použití všeho zařízení jest již známo a ne na závod v tom ohledu nedělní, který sice také hotová zařízení a celou malářskou výzbroj má na skladě, ale je dalek toho, aby věci a jich upotřebení sám znal. U Císaře kupují tyto potřeby mladí akademikové a tento nebo podobný a hojně poptávky ví, jak, závod již ze zkušenosti kdy a čím může vyhověti. Je vždy dobře, může-li odborný obchodník býti i důvěrníkem zákazníků, kteří kryjí u něho své potřeby. — Má ostatně na skladě i zboží leptařské a najdeme i později k němu cestu.



Obr. čís. 21.

Dále chci se ještě stručně zmíniti o skřínce pro malbu olejovou a mám na mysli poraditi svému žáku zas něco takového, co by mu současně nahradilo více jiných, zbytečných věcí.



Obr. čís. 22.

Jest to skříň dle profesora Schoenlebra (viz obr. čís. 24.) dosud nejosvědčenější, protože skýtá tyto výhody: Místo víka má velké prkno skládací, jež dá se postavit vzhůru nebo napíječ. Je možno, vlhké studie v něm

uschovati a hodí se tudíž znamenitě i na cesty. Kdo má takovou skříň, může se obejít bez polního stojanu, nebot může malovati vždy v sedě, se skřínkou na



Obr. č. 23.

kolenou. Ostatek prostoru pojme jako u skříněk jiných paletu, barvy i štětce. Je opatřena dvěma řemeny, jimiž možno připevniti stoličku, slunečník a eventuelně stojan. Je zejména pro dámy praktická (zavřenou viz na obr. čís. 25.)

Za zmínku a upozornění stojí též skřínka „Rembrand“ rovněž účelně uspořádaná, s dvojitým skládacím prkénkem na skizy, vzhůru neb napříč, s paletou a otvorem pro palec. Jest zvláště výhodná pro malbě, jenž chce podati rychlé skizy v přírodě. Doma lze si připravit paletu a není třeba k zachycení takové skizy bráti nic jiného s sebou; stačí jen paletní nůž (špachtle) a štětce, nejvýš ještě bílá, kterou možno dáti do kapsy a zabaliti do utěrky.

Nechci obmezovati svého žáka, snad najde prohlížeje cenníky a katalogy leccos, co by se mu hodilo. Necht volí dle vlastního úsudku a kapsy. Věci však, které jsem uvedl, dříve či později jistě si opatří, neboť jich bude potřebovati.

Mnohé bude jej také těšit, pořídí-li si to sám doma a osobní praktičnost vynalézavost a láska k věci dopomůže mu jistě za levný peníz k řadě vhodných



Obr. čís. 24.



Obr. čís. 25.



Obr. čís. 26.

pomůcek. Tak na příklad rámeček k hledání motivů, jenž dovede leckdy dobře posloužiti. (Viz obr. čís. 26.) — Zejména jsme-li v pochybách, jak máme motiv zachytiti, a je-li možno z něho něco vynechati napravo, nalevo, nahore či dole atd.

Je přirozeno, že postupem času si každý malíř svoji výzbroj a malířské pomůcky doplňuje a zdokonaluje, ale není to jich bohatost, která z něho udělá mistra. Naopak dovede si umělec poradit i s minimálními prostředky a jako typický příklad stůžž zde vzpomínka na našeho Slavíčka, který jediným štětcem-ichneumonem (promykovým) namaloval celý dokonalý obraz.



TEMPERA



## TEMPERA.

Tempera, tajemný odkaz nenávratně zaslých kultur starověkých, sloužící po dávná tisíciletí věrně kultu mrtvých a zachovávajíc na dobu nedohlednou jejich památku, je malířská technika legendárního stáří. Užaslí obdivujeme se portrétům dávně setlelých mumii, které shlížejí na nás se svých prkének\*) jako živá otázka. Realistické tyto obrazy, svítící koloritem a svěžestí — tvrdý oříšek pro odborníky — jsou malovány temperou. —

Přešla dlouhá staletí. Antický svět zanikl, ponurě křesťanství roztáhlo temná křídla, ale ze tmy a ztrnulosti katakomb rodí se nové světlo, nové umění staré tradice — tempera. Přežila antiku, přežila středověk s epochálním vynálezem techniky olejové, přežije snad ještě leckterý zmatek a pokrok budoucí v ruce svého mistra, jehož je poslušnější než kterákoli technika jiná, podobajíc se lazurovaná měkkostí sametovému pastelů neb guašovanému akvarelu a překonávajíc sytostí, svítivostí a trvanlivostí barev i techniku olejovou.

Již z těchto několika předeslaných slov je patrné, že dějiny temperové techniky znamenají současně téměř celé dějiny umění od nejstarších dob. Odkazují proto, podobně jako u akvarelu, který vyvíjel se v nejstarší době souběžně, na kapitulu „Historie malířských technik“ (VI.), kde čtenář najde podrobnější data o zajímavém vývinu obou těchto nejstarších způsobů malování.

Pojem slova tempera — temperare = míchat něco — je velmi neurčitý. V malířské mluvě znamená z látek a tekutin, třeba různých, smíšené *pojídlo barev, které by se dalo fediti vodou. Vystaveno vlivu vzduchu ztvrdne, vzdoruje vodě a není již ve vodě rozpustno.* Užívání a kombinace této techniky, jak jí bylo pracováno v době staré, jsou pro neurčitost v stanovení jednotlivých substancí ještě méně jasné a srozumitelné, ač staří snažili se ve známých spisech o malířství zachovati budoucnosti tajemství tohoto způsobu techniky (Plinius, Lucca, Theophil „*Schedula diversarum artium*“, Heraclius „*de Coloribus*“, kniha Athoská atd.) Ani nejvážnější studium odborníků světových jmen nevedlo vždy k bezpečnému cíli a vlastní odkaz staré doby je tedy omezen na poměrně málo bezesporných technických rad (viz řečenou kapit. VI., „*Historie malířských technik*“). — Přes to dnes, kdy továrnická výroba zmocnila se i tohoto artiklu, obyčejně šarlatánsky nabízeny jsou barvy, vyrobené dle receptu „*pečlivě tajeného*“, jež ten či onen „*náhodou*“ našel po tom či onom slavném starém mistru, který — rozumí se samo sebou — opět jej jako oko v hlavě tajil. Především toto důležité upozornění, protože

\*) Nález ve skalním pohřebišti El Fayúm v horním Egyptě.

tak mnohý, „umělec“ hledí si nakoupiti barvy a potřeby malířské za nejbližším rohem, a protože právě u tohoto druhu zboží provádí se nejvíce oné osudné tajné alchymie. Čarodějná kuchyň různých těch fabrik exportuje pak tajemné výrobky do všech konců světa na škodu — předně obrazy kupujícího obecnstva a pak v druhé řadě důvěřivých neb pohodlných umělců samých. Je úkolem této stati oprávněnost tohoto upozornění odůvodniti.

Možnost malovati beze škody přes barvu, buď téhož neb jiného druhu, která již byla nanesena, tak jak tempera ji připouští, záleží v chemických vlastnostech tohoto materiálu a jich dokonalé znalosti. Jde v každém případě tempéry o to, učiniti z právě namalovaného spolehlivý podklad pro příští přemalování. Možných chemických procesů je tu více; stůjtez zde aspoň některé, záleží všechny na principu *nerozpustnosti vodou*. Voda vyprchá a barvivo od té chvíle vodě vzdoruje a nerozpouští se.

Nejdůležitější chemické cesty tohoto základního principu jsou:

1. *Oxydace*. Látka stane se nerozpustnou a tím barva nesmytelnou. — Smícháním zelené skalice s klišem přechází na vzduchu vyšším stupněm okysličení síl železa ve směšeninu, která má tu vlastnost, že činí kliš nerozpustným.

Tato tempera příliš hnědne a nehodí se tedy pro všechny barvy.

2. *Vypařování*. Látka, která rozpustnost způsobila, vyprchá. — Čpavek rozpouští syrovinu (casein). Čpavek vyprchá a — zanechá casein ve stavu nerozpustném.

Tato tempera je dobrá.

3. *Světlo* činí některé sloučeniny nerozpustnými. — Chroman smíšený s klišem na světle tak se změní, že utvoří s ním působením světla nerozpustnou sloučeninu.

Méně stálá je při této tempeře žlutá barva chromanové kyseliny, která zmizí poněkud při dalším vysazení světlu.

4. *Povlak určitou látkou* přímo na barvy činí pojídlo jejich nerozpustným. — Maluje se klišem a každá vrstva se ustálí (ofixuje) roztokem formalinu. Formalinový povlak spojí se s klišem v nerozpustnou sloučeninu a zbytek vyprchá.

Tyto uvedené způsoby, schopné dalších variací, rozmnožuje bohatě *užití emulze*, o němž bude pojednáno později.

## V O D O V Á T E M P E R A .

Do této kapitoly spadají v širším slova smyslu všechny barvy klišové, jak se vyskytují v malbě dekorační a jež mají v podstatě za pojídlo rozpuštěný kliš. Nejčistším druhem klišu je želatina a vyzina. Hrubší je kliš vyrobený z kožních a kostních odpadků, který je hnědý. V antické době u malířů byl nejoblíbenější kliš z kůže kozlečí, jež však je dnes drahý.

Všechn kliš rozpouští se jen v horké vodě, ve studené jen nabobtnává, aniž se rozpouští. Vlhko mu škodí, snadno zahnívá, a když po zahřátí stydne, rosolovatí. Proto je třeba barvy klišové při užívání zahřívati, aneb je vždy čerstvě připravovati. Mají-li býti pohotové k dalšímu upotřebení, musí obsahovati trochu octa dřevnatého. Receptů je počet veliký a kombinacemi některých způsobů lze barvu mnohemu přání umělce vhodně přizpůsobiti. Tak zkoušelo se zejména ve vodě rozpustnými pryskyřicemi docíliti na příklad větší hloubky a šatnatosti atd.

Vodová tempera dělí se vlastně na dva druhy, co do svého konečného vzhledu. Buď natráá se pokostovým lakem a tím nabývá vzhledu olejového obrazu, aneb ponechává se nepřetřena, bez lesku, matným obrazem. Touto technikou malována byla ve středověku většina tabulových obrazů v Itálii (viz Historii malířských technik, kap. VI.)

Při této technice s konečným lakováním doporučuje se proto čerstvě do mokrého malovati, ježto barvy po uschnutí velmi zblednou, pozbyvše vodového pojídla. Z téže příčiny je nutno udržovati plátno mezi prací stále vlhké, aby bylo možno odhadnouti, jak bude obraz vypadati a působiti po přetřeni lakem. Vlhčení plátna děje se buď na zadní straně, neb fixírováním zpředu.

*Je pochopitelné, že hodí se technika tato pro umělce již pokročilého, který své věci a úkolu je si plně jist a vědom, neboť zde, na rozdíl od olejové tempery, přemalování suchého neb lakovaného podkladu není již možno. Lze pak malbu přemalovati neb dodělati jen barvou olejovou, při čemž ovšem temperový podklad svou jasností a svítivostí výtečně se osvědčí a technicky vyspělému malíři umožní docíliti zcela zvláštních výsledků. Malovati přes nelakovaný temperový podklad olejem lze zde velmi záhy, neboť barvy velmi brzy usychají. I to je velikou výhodou pro umělce. Maluje se pak přes temperový podklad asi tak, jako na křídovém podkladě plátna, jenže místo křídý užito bylo barevného prášku barviva, jež zaschnutím pozbylo svého pojídla — vody.*

Barev temperových lze užítí jako lazury na podkladě i jako barev krycích, ježto již v daleko slabších vrstvách více kryjí než barvy olejové. Ale silné na-

nášení za mokra se nedoporučuje, poněvadž pak barva lehce praská a odprýskává. Čím více pojidla barvě ponecháme, tím hutnější bude její vzhled a tím také méně se bude při vysychání měnit. Ředěna vodou, vysychá do tónů čím světlejších, čím je slabší, řídkší a nabývá pak krásného sametového vzhledu pastelu.

Matná tempera velmi pěkně se kombinuje s akvarelem a umělec zkušeností svou, která i zde je nutnou podmínkou, sám vycítí, jak se pak zachováti.

Mnohé partie lze vlhkou houbou lehce přejíti, aby nabyly měkkosti, některé i více smýti. Také za podklad je možno při vodové temperě voliti pak nějaký papír drsnější, buď bílý neb barevný, jak už právě který jako žádoucí a vhodný podklad sám poslouží.

Malovati je však možno na každé ploše, pokud je *ssavá*.

Papír potírá se volskou žlučí. Také pěkně se pracuje na ploše potížené kličem, při čemž pak možno ještě přelakovati.

Böcklin, tento věčný, neúnavný experimentátor, doporučuje lihový lak a místo lehce zahřívajícího kliču užívání sandaraku a kadidla, což je obé ve vodě rozpustno.

Chceme-li vodovou temperou malovati na zdi, je dobře připravit si spodní nátěr. Odporučuje se: mazlavé mýdlo v horké vodě rozpustěné, trochu kamence a kliču. — Jiný podklad: rozředěné mléko. Dobře však dát uschnouti! Také možno užiti roztoku samotného kliču, s kamencem. Technika tato užitá na zdi předčí leckterou předností a pohodlím fresko, nemá však té trvanlivosti.

*Dlouho* ve vodě vařená vyzina neb kterýkoli jiný klič pozbývá vlastnosti po vychladnutí rosolovatěti. Ačkoliv dlouhým vařením na lepkavosti ztrácí, stačí přece zbylá, aby pojila barvy. Způsobem takovým možno připravit kličové barvy, které nerosolovají, aniž potřebují kyseliny octové neb zahřívání (srovnej str. 149. této kap.). Octová kyselina beztoho není jako přísada barvám na prospěch. Barvy olovnaté, zinkové a také ultramarin se jí nič. Proto na příklad nesplynily a nemohly splniti barvy „Pereira“ co slibovaly, když se před lety s náležitě upravenou sensací objevily na trhu. Mají pojidlem vyzít klí a kyselinu octovou.

## MALBA CASEINEM.

*Casein* (sýrovina) jest jako bílkovina hlavní součástí mléka. Mléko obsahuje mimo casein ještě bílkovinu, z větší části ve vodě rozpuštěnou (albumin), mléčný cukr, minerální soli rovněž rozpuštěné a máselný tuk, v tekutině suspen-dovaný ve formě ohromného množství nekonečně malých kuliček.

Casein může být jako sražená bílkovina z mléka vyloučen přísadou malé dávky některé kyseliny. Dojde-li k tomuto procesu cestou přirozenou, děje se toto „zkysnutí“ mléka při obyčejné teplotě (18—20° C) asi ve 24 hodinách a to tím způsobem, že v kyselinu (mléčnou) proměnil se vlivem určitých mikrobů cukr mléčný. Sražený casein strhuje s sebou ovšem i kuličky tukové.

Rozpuštěn v různých látkách dává casein hustou, lepkavou tekutinu a lze ho, stejně jako zředěného křidlu, užítí co pojidla barev. Rozpouští se v rozředěném louhu, amoniaku, vápenné vodě a v roztoku boraxu. Velikou výhodou křidh caseinových jest, že možno jich užítí v studeném stavu, aniž se tedy musejí zahřívati, a že také nerolosovati, takže pracuje se barvami takovými mnohem pohodlněji, než technikou právě popsanou v předchozích odstavcích.

Casein s *hašeným vápnem* třený dává hustou massu, velmi lepkavou, která po uschnutí již ve vodě se nerozpouští (caseinové vápno), tedy téměř ideální temperu, vzdorující vodě. Nevýhodou je, že se jí musí užítí vždy jen čerstvě připravené. (Maluje-li se na čerstvě nahozenou omítku caseinovými barvami, tvoří se taktéž caseinové vápno.)

Snaha výrobců, připravití malujícím opět *hotový* materiál a dáti zároveň barvám těm nebo jich pojidlům takové přísady, aby mohly vzdorovati vlivům povětrnosti, dosud se nedaří. Vyráběné barvy většinou postrádají této vzdornosti a nehodí se k výzdobě stěn zevnějších. V továrnách se připravují a do prodeje přicházejí barvy caseinové v dvojí podobě, buď hotové, třené, anebo také jako suché barvivo se zvláštním pojidlem.

Casein je jako pojídlo znám již dlouho a technika barvami caseinovými provádí se stejně jako tempera vodová. Barvy ředí se vodou, za podklad slouží každá ssavá půda, tedy plátno křídové a pod., barvy schnou rychle, do světlejších tónů a matně. Může jich být užito jako lazury i pastózně. Caseinové barvy jednou již rozeschlé, nerozpouštějí se vodou a jsou proto trvanlivější než tempera vodová. Světlost barev je u obou technik přibližně stejná a caseinová nepředstihuje v tomto směru tempery vodové.

## VAJEČNÁ TEMPERA. (OLEJOVÁ TEMPERA.)

Emulse (viz str. 148) má zvláštní význam nejen v dnešní, ale i v antické temperě. Jest to směs vodnaté tekutiny, v níž plují droboučké částice látek ve vodě nerozpustných (jako oleje, tuku a p.). Smísí-li se tato tekutina s vodou, zůstanou sice vlivem jiných přítomných látek mastné součástky nerozpustny, ale také nevyloučeny — zůstanou suspendovány, čili tvoří *emulsi*.

*Mléko* je emulsí. V něm plove máselný tuk v drobounkých kuličkách, jež za klidu pro svou větší lehkost hromadí se na povrchu (smetana), jež dají se však nesnadno ve větší massu spojití (obtížné tlučení másla).

*Vejce slepičí* je rovněž emulsí. *Žloutek* obsahuje: vody 51%, albuminu 15%, oleje 30% atd.; bílek obsahuje 88% vody, albuminu 12%, olejů 0.5% atd. Ve žloutku i bílku nalézají se tedy olejnaté látky na pohled sloučeny s vodovitými.

Žloutek však chová značné množství oleje (30%), který jako nejmenší částičky v bílku je naplaven a vlivem zvláštní substance albuminové, tak zvaného *vitelinu*, chován jest v emulsi. Emulse tedy udržuje ve smíšenině látky jinak zásadně se vylučující, jako *vodu* a *olej*. Žloutek dá se proto rozřediti vodou, dává je bělavou, mléčnou tekutinu. Vitelin ve žloutku obsažený připouští přimíchání ještě dalšího značného množství jiného oleje, na příklad lněného, a jej suspendovati, aniž při zředění vodou se oddělí. *Tak máme ve žloutku mastné pojídlo barev, jež libovolně můžeme zřediti vodou.*

Barvy vaječnou temperou připravené jsou vlastně zpola barvami vodovými, zpola olejovými a blíží se svou silou a štavnatostí nejvíc olejovým. Jejich hloubky jsou skutečně sytější, než u kterékoli jiné techniky temperové nebo akvarelové.

Je radno vyvarovati se zde barev obsahujících olovo a měď. A ježto albumin vaječný se brzy rozkladem kazí, přidejme kousek kafru anebo něco silice hřebíčkové pro konservování, kteréž však trvá jen krátký čas.

Přibráním bílku a přimísením octa možno dostati čisté medium. Mléko fíkové přidává se v krajinách jižních.

Bylo na svém místě již poznamenáno, že temperou lze přemalovati i olejový podklad neb plátno. Nežli se tak stane, užije se *čistěné volské žluči*. Jako vitelin tak i žluč emulsuje mastnoty a přirozený následek toho je zdánlivá nemožnost, že totiž v tomto případě opravdu *vodové* barvy přilnou na *mastný* podklad.

Vaječná tempera na rozdíl od jiných vodových barev a na rozdíl od vodové tempery zasychá se slabým leskem a *tmavěji*. Přetřena mastixovým lakem dostává větší hloubku i sytost a zároveň zabezpečuje se proti vlivům atmosféry.

Emulze má tedy v tempeře význam neobyčejný. Upotřebení žloutku není však při tom výhradní, ba žloutek má dokonce i své pochybovače, kteří poukazují na příliš žlutý olej žloutkový, který vedle toho ještě i velmi pomalu schne. Nejvíce zde padá v úvahu kombinace caseinu se lněným olejem. Barva s tímto pojídlem dá se vodou snadno řediti. Při usychání stává se nejprve casein nerozpustným, současně pak lněný olej zahajuje svůj oxydační proces a stává se rovněž pevným. Barva je tak po dvakrát pevně vázána a nabývá tím dokonale tuhosti — význam to nedocenitelný!

Pro drahotu některých látek však jsou hledány a do obchodu zaváděny stále nové a nové kombinace emulsí a pojidel. Kliš, arabská guma, btlek, casein, k tomu řada různých olejů, tekutých pryskyřic, terpentýnu, kopaiva, kanadského balzámu, kopalového laku a jantaru. Z pryskyřic nejstálejší je jediný jantar, jest však příliš drahý. Jinak při těchto kombinacích s nejrůznějšími pochybnými látkami vyskytují se samozřejmě též různé nedostatky a vady, jimž pak v továrnách dalšími různými přimíseninami, často nekomplikovanějšími, nespolehlivými a nemožnými hledí se čeliti. Abych uvedl jen příklad takové prapodivné směsi, jmenuji zde barvy zvané Syntonos, jež byly svého času s hlučnou fanfárou do světa uvedeny. Jest to směs klovatiny, lněného oleje, glycerinu, vosku, loje a mýdla! Zde, jak jsem již byl poznamenal, stojíme na půdě vydané na milost a nemilost ziskuchtivosti podnikatelů. Zde jest to právě pole *tajných* receptů různých spekulantů. Ale žádný pravý umělec, který to se svým uměním myslí vážně a který cítí zodpovědnost za trvanlivost svých obrazů, nedotkne se materiálu, o němž neví, co obsahuje. Draze placená díla pozbyla své ceny v několika letech chemickou změnou a jsou bohužel tak četná, že týkají se i našeho malého okruhu českého a mnohdy pohříchu i umělců v nejprvnějších řadách stojících.

Jinak vaječná tempera, jejímž pojídlem je v podstatě voda, skýtá, rozumně užitá, i větší trvanlivosti a výhody její i lehké ovládnání činí ji čím dále tím oblíbenější a umělcům sympatičtější.

Olejovou barvu řediti vodou — tot ovšem zvláštnost. Vysvětleno to bylo emulsí. Avšak zvláštnost ta má též mnoho předností. Olej, užíván tu v míře nejmenší (asi  $\frac{1}{4}$  —  $\frac{1}{6}$  množství užitého při olejomalbě), nemůže tolik projevovati svých ničivých vlastností. Barva sama, převahou svého pigmentu třeba slabě nanesená a rozředěná, má právě tolik síly, jako olejová a slabým roztokem barvy lze tak krásně kreslit na rozdíl od terpentýnu, jež se rozpíjí a roztéká po plátně a znemožňuje kresbu lehkou. Usazené barvy možno jen seškrábáním odstraniti, ustanoviti však nový čistý tón nelze vždy.

Žloutek s olejem dobře smíchaný tak, aby žádné kapky oleje ve směsině viditelné nebyly, tře se a pomalu oleje se přilévá. Pak mísí a ředí se tekutina dle libosti vodou. Dle potřeby užívá se i nerozředěné emulze samé. Příliš emulze čítní barvy průskavými, slabá po přetření vodou opět barvy rozmazává. Vodou zředěný čistý žloutek je příjemným prostředím a též na mastnějším podkladu barvu dobře upevňuje.

Malujeme-li temperou vaječnou (olejovou), seznáme, že barva vysychá trochu tmavěji\*) a to téměř pod rukou, ale vrstva pro svůj olejový obsah není přece jen suchá až do hloubky. Není tu však žádného nebezpečí. Malovati lze s klidem a rozvahou na tato polozaschlá místa jistě spolehlivěji než u oleje, kde při zasychání tvoří se na schnoucí barvě blanka, jakási přehrada mezi barvou již nanesenou a následující. U tempery barva naopak lépe se spojuje a proto nepraská, ani nevykazuje jiných změn.

Druhý den je pak možno barvu fermeží přetřítí a tu přichází k platnosti plná intenzita a svítivost barev temperových jako jejich zvláštní přednost před olejovými. Firnisováním sladí se všechny tóny temněji, nuance stanou se hlubšími, vzájemná harmonie se nemění, ale jde v sonornosti hloub. Obraz stal se tmavším, ale získal na svítivosti a je průhlednější.

Při *nestejném* podmalování ovšem objeví se velká nepříjemnost: slabě nanesená místa pozbudou své poměrné síly prosvitáním podlohy, a silně nanesená barva proti nim příliš ztmaví. Proto nanášejme především stejně, třeba i stejně pastózně. Zmizí-li barva pod firnisem, přetře sa pak znova.

Nejlépe dvakrát či třikrát přemalovati; po opravách a po firnisování je pak celek sladěný.

Firnisu užívá se buď pryskyřicového, v lihu rozpustěného, anebo olejového (s terpentýnem). Rozhoduje tu doba schnutí: olejový firnis schne déle a může se proto, pokud je mokřý, malovati dále (je-li již suchý, samozřejmě také). Je-li potřeba se přesvědčiti, jak daleko jsme s malbou dospěli, firnisujeme a pak v práci pokračujeme. Pochod ten možno beze škody několikrát opakovati *a co hlavního, ovládati tak i velké plochy*, ježto barva velmi lehce je plynňou a tak připouští práci ostrým i širokým štětcem na rozdíl od těžkopádnosti olejového materiálu. Živost olejově podmalovaného obrazu spíše se tlumí, kdežto naopak podmalování temperou spíše může býti zesíleno. Barvy rychle usychají, možno je znova přemalovati v nejbližší době, čistými tóny malovat neb kreslit. Možno také firnis s barvou smíchat i užítí ho, ovšem jako lazury — a zas pak malovati dále tem-

\*) na rozdíl od tempery vodové, jež vysychá daleko světleji; viz str. 150. této statě.



perou. A nakonec pak možno učiniti ještě případně potřebné retuše čistými olejovými barvami.

Připomínaje slova řečená na začátku této kapitoly, slova charakterisující temperu jako *nejušestrannější a nejposlušnější materiál dokonalého mistra*, douám, že podařilo se mi svými zkušenostmi alespoň poněkud mladého přítele uvést do této složité, ale při správném ovládní též vděčné a spolehlivé techniky malířské.



Obr. č. 27. Studie. (Kresba tužkou).

A K V A R E L

## A K V A R E L L .

Vodovou technikou nazýváme, na rozdíl od olejové a firnisové, primitivní způsob ředění barviva vodou, tak starý v dějinách malířství, jako malování samo. Pojem „malba akvarelová“ (ital. *acquarello*) dnes vylučuje všechny techniky vodových barev, jimiž se pracuje na dřevě, plátně, kameni, zdivu a značí přesně malování na lehce přenosném podkladě — na papíře.

První data o vzniku akvarelu v tomto užším našem smyslu jsou velice zajímavá a bude o nich, jakož i o dalším vývoji této techniky zevrubně promluveno ve stati „Historie malířských technik“. Téměř v každé době shledáváme se s akvarelem v určité, technikou samou jedinečně dané oblasti — letmo zde připomínám jen svého druhu dokonalé umění iluminátorské a líbezné miniatury na slonové kosti XVII. a XVIII. věku. Staří mistři malířští užívali akvarelu ke zvláštním účelům ke svým skizzám a návrhům, byli mistry akvarelu (Dürer), ale největšího zdokonalení, nejvyššího stupně vývinu dosáhla tato technika, jak známo, teprve v XVIII. stol., v první řadě zásluhou Angličanů. Neposlední příčinou tohoto rozkvětu byl ovšem i dokonalý materiál, jak barev, tak i papíru, ale především byla to řada speciálních, zvláště příznivých okolností, ležících hluboko v pouti i zemi tohoto národa.

Obklopeni bohatou přírodou, krásnou vegetací a nejrůznějším terrainem, vše denně oblitou atmosférou přímo pohádkovou, nadechnutou jich zemi kol dokola ji uzavírajícím mořem, mají Angličané již od přírody velký a vžitý smysl pro divukrásné prostředí své vlasti. Nespokojí se pouhým věcným a zevním zobrazením přírody, ale žádají od obrazu též *nálady*. Jsou zvyklí těšiti se z ní i chápati ji v přírodě a mají pro ni tolik vrozeného citu. Atmosférické zjevy, nádherné skupiny mraků — vše to následek blízkého moře — různé přeletavé nálady denní i večerní jsou jim požitkem a mají pro ně vytríbené porozumění. Pochoptíme, proč Angličané přivábeni byli právě předností akvarelové techniky, která jediná dovede podat lehkost, jakoby nadýchanost těchto zjevů.

I u nich prodělával akvarel stupňovitý vývin. Warwick-Smith ještě podtušoval a takto vypracovanou kresbu koloroval. (Jeho šedá k podtušování byla směs červené, modré a žluté.) Veliké šťavnatosti tónů, nebyvalého žaru barev a hloubky docílil teprve William Turner (1775—1851, zastoupený výborně v národní galerii londýnské), který nepodtušoval, nýbrž maloval hned na kresbu a všech výhod akvarelu — svítivosti a čistoty barev — využil. Právem nazvali ho zakladatelem moderní techniky akvarelové, jež stala se pak světovou.

V Anglii jest to technika tak oblíbená, že patří téměř k jemnému a dobrému vychování, býti s touto malbou aspoň poněkud obeznámen; málo je i těch, kdož by neznali díla a jména slavných mistrů domácích. Po příkladu londýnském, kde ustavili se zvláštní společnosti umělců, výlučně jen akvarelem pracujících, následovala pak i jiná města anglická. Londýnské Institute of painters in water-colours a Society of British artists in water-colours byly jim vždy v čele.

Krajinářství žádá v přední řadě jas a vzdušnou perspektivu a právě akvarelem je možno lesklé a vzdušné atmosféry docílití snadno, lépe a rychleji než olejem. Průsvitnost vodových barev a svítivost bílé plochy papíru usnadňují vstřížením nejrůznějších nálad. Angličané zdokonalili také technický materiál, vyzápolili si na této technice všecku lahodu a dokonalost, neboť při všech svých přednostech má tento způsob malby i takové vlastnosti, kterými se vzpouzí a vzpírá. Než právě zdokonalením materiálu mnohé zlo odpadlo a dnes moderní akvarelisté ovládají veškeré obory: krajinu, portrét, žánr i zátiší.

Rychlého pochopení a pečlivého kultu dostalo se potom akvarelu v Belgii, Francii a také Itálii. V Německu trvala nevšímavost déle a ani v letech čtyřicátých nepronikl tam ještě rozkvět technický. Podtušovávalo se skutečnou tuší, tímto nepřitelem všeho akvarelu, anebo tintou neutrální. Nebylo zdání o náladě a vzduchu, bylo jen těžkopádné a starostlivé vypracování detailů. Až v 2. polovici XIX. věku přišlo i zde obrození.

Z té doby známy jsou pohádkové cykly Morice Schwinda (Schackova galerie v Mnichově, býv. Hofmuseum ve Vídni). Zejména jeho pohádka o Meluzíně provedena je tak lehce, tak vzdušně akvarelem, že snad žádnou jinou technikou nebylo by možno docílití zvláštního onoho dojmu kouzelné zasněnosti. Hildebrandt a hlavně Adolf Menzel přidáním gouache dosáhli dojmu nejvyššího a silného, rovnocenného oleji.

Ve Vídni, kde pořádány bývaly o vánocích v Künstlerhause pravidelné výstavy akvarelové, oblíbeni byli Jakub a Rudolf Altové a poslední zemřelý Frant. Alt platil tam posud jako vrchol mezi tamními akvarelisty. Všichni tři malovali po nejvíce architekturu, veduty vídeňské a interieury, vše v menším, dobrém měřítku, mistrovsky, leč poněkud nasládle. Byli Vídeňáky, šlechtou hýčkáni a díla jejich zlatem vyvažována. Rudolf Alt stál z bratří nejvýše a je v moderní galerii vídeňské čteně zastoupen svými pracemi, mezi nimiž nacházejí se i pražské veduty. Ve Vídni žijící Ludvík Passini, líčící italský život, je rovněž jemným koloristou. Z mnoha jiných vynikl dále zakladatel dachauské školy malířské Ludvík Dill, jenž stvořil nejedno zajímavé dílo ze slatinných bahnišť v okolí Mnichova,

ale v poslední době jeho různými kombinacemi znásilněná technika působí trochu znaveně.

Representantem zdravého, silného a vědomého malování zůstává dnes *Hans v. Bartels*. I on kombinuje čistý akvarel s guaší, klade své obrazy pod sklo a docíluje síly, sytosti a svítivosti dokonalých olejových obrazů.

Z našich starých akvarelistů všeobecně znám je Bedřich Havránek. Jeho obrazy enormně vypracované až do nejmenších detailů, vzbuzovaly úžas a bylo s podivem, že dovedl při všem udržeti jakous celkovou harmonii a náladu. Navrátilovy gouachované obrazy byly a jsou posud hledány a vysoce ceněny a jeho posmrtná výstava v Rudolfinu ukázala jeho všestrannost a jemný smysl.

Z moderních našich umělců *Luděk Márold* byl pravým mistrem akvarelu, kterého nám cizina záviděla a jenž bude asi dlouho nedostupným. Po něm následuje řada dobrých akvarelistů, již jsou zároveň i dobrými ilustrátory: Dědina, Scheiner, Kupka, přehlížený Venceslav Černý a mnozí jiní. Ale *Hanus Schwaiger* vyzvedl u nás akvarel k monumentálnosti v celém světě obdivované a jeho chef d'oeuvre, ohromný akvarel „Novokřtenci“ je dílo svého druhu jediné. Roztrpčen odešel, odkud není návratu. Ovšem i geniální naši malíři a kreslíři Josef Mánes a Mikuláš Aleš byli i znamenitými akvarelisty a zanechali pravé skvosty tohoto umění.

S jakousi pedanterií trvalo se v Anglii dlouho na tom, že jedině správnou a dovoleno je užívatí podkladu, tedy bílého papíru, jakožto největšího světla s vyloučením jakéhokoli užití krycí běli.

Dnes, kdy umělci jde v první řadě o vystižení žádoucího dojmu, nepovažuje za hřích pomoci si čímkoli a jakkoli, aby vystupňoval to, co říci chce a sáhne směle i po prostředcích, jež skýtá jiná příbuzná technika. A tak přísný zákaz používání krycí běli, v Anglii kdysi tak respektovaný, je dávno již překonaným stanoviskem. Dnes patří bílá prostě a zcela oprávněně k akvarelu.

Užívání bílé pak učinilo z akvarelu (Menzlem počínaje) techniku rovnocennou s olejem, zvýšilo její svítivost a intenzitu, ba při náležitém upotřebení v některých případech jej i předčí.

Z těchto příčin přestalo také dřívejší uspořádání výstav, kdy „jemné“ akvarely věšeny byly zvlášť, s pečlivou starostlivostí, aby jim syté olejové barvy nic neubraly. Dnes uvyklí jsme si viděti akvarely, moderní potomky jedné z nejstarších technik malířských, v bezprostředním sousedství olejů, s nimiž závodí o sílu a hloubku, stejně jako vospělá technika pastelová.

## M A T E R I Á L .

**N**ež promluvíme o materiálu, ihned předem podotýkám: jestliže v umění jakékoli šetření na materiálu se mstí, v akvarelu je přímo osudným. Jen s nejlepším možno se něčeho dopracovati a vyhnouti se při studiu úplnému znechucení a nezdaru.

*Papír, barvy a štětky* jsou hlavní nářadí. Zkušený vyběrá ty nejlepší.

### PAPÍR.

Je lehce pochopitelné, že při slabém nánosu barev, jenž je principem akvarelu, je důležitý podklad. Struktury jeho nelze jako při oleji hustým nánosem změnit. Proto je třeba při volbě trochu rozmyslu, zda rozhodnouti se pro hladší či drsnější právě dle toho, jak motiv si toho žádá. Drsný, hrubší papír je vhodný pro obrazy větších a pokud jde o široký dojem barevný.

Papír má býti vyroben z čistých plátěných hadrů, bez látek dřevitých (celulosa) a nesmí se lámati. Také nesmí obsahovati (jako zbytek po bělení) žádných kyselých a vůbec škodlivých látek (kamenec atd.), také ne chlorové vápno, jinak je nebezpečí, že barvy budou dotčeny a zkaženy. Voda z papírové masy musí reagovati neutrálně a papír sám musí výlučně jen živočišným kličem býti stejnoměrně klížen a nesmí míti místa, jež by více ssála barvu než ostatní, jinak by povstávaly skvrny. Vegetabilní klížení je jen věci na škodu, ježto není možno barvou stejnoměrně pokládati. Proti světlu ve vodě namočen musí se papír jeviti naprosto čistým, beze skvrn. Ukáží-li se t. zv. rezavé skvrny, byl ve vlhku uložen a možno upotřebiti jen částí čistých.

Papíry akvarelní jsou výrobky ruční a mají oproti strojově vyrobeným nametry dlouhým papírům nevýhodu poměrně malé, obmezené velikosti archů i přirozeně nestejného provedení.

Nejlepší papíry jsou anglické *Whatmannovy* (konkurence uvádí do obchodu padělek „*Watmann*“ — bez „h“!) Jsou dosud nedostupny a uvádím, pokud je znám z vlastní zkušenosti:

<i>Whatmann — Medium</i>	formát	56 : 44 cm
<i>Royal</i> (drsný a <i>Torchon</i> )	„	61 : 50 cm
<i>Imperial</i> (různě silný, drsný a <i>Torchon</i> )	„	78 : 57 cm
<i>Double Elephant</i> (různě silný,		

<i>Whatmann</i> — <i>Double Elephant</i> velmi silný a drsný, velmi drsný a Torchon) formát 102 : 68 cm	
<i>Antiquarium</i> (silný a drsný) „ 134 : 78 cm	
<i>Griffin Antiquarium</i> (zvlášť silný, hrubý Torchon) „ 134 : 79 cm	
<i>Windsor a Newton-Griffin paper</i> (nejdražší).	

Všechny velikosti možno obdržeti lisované a naopak („hot“ — „not“) a nejhrubší druhy Torchon označeny jsou „rough“. Menší formáty než jsou uvedeny: Foolscap, Demy a Medium.

Jiné výrobky, daleko méně cenné jsou: Zander, Bristol Carton, Creswick Binfield, Hodkison, Turkey Mill. — H. G. Schöller (značka kladivo), Schleicher, Gaetano Barzain atd. Chváli se mnohdy také anglické papíry Hardingovy, jež jsou velmi ssavé a usnadňují pokládání velkých ploch a stejné výhody má i francouzský papír à Lavis, který vyrábí se v závitech několikametrových (architektům vítaný).

Dle provedených zkoušek jsem shledal:

Windsor a Newton papíry	—	vesměš stálé
Whatmannovy „	—	vesměš stálé
Hardingovy „	—	tmavější o málo
Schöllerovy „ „kladívkové“	—	velmi žloutnou
Zanderovy „ žlutě tónované	—	světlí.

Všecké ruční papíry (známka: otřepený okraj, vodní znamení, ve vodě namočený se nestáčí, kdežto papír strojní se zavíjí) nutno při nákupu obezřele prohlédnouti. Nevydají se ani u největších firem arch jako arch úplně stejně.

Mimo to papíry různých firem mají i různé vlastnosti a zvláštnosti, které teprve v praxi poznáváme a oceňujeme. Je tudíž nejlépe zvyknouti si na papír z určité továrny a tu jediné anglické papíry jsou spolehlivé a nezklamou.

K pracem v atelieru, zejména větším, bereme k napnutí papíru dřevěný rámec, dle velikosti i náležitě silný a opatřený příčkami, aby se „nehodil“. Naplníme papír důkladně namočený, i po té straně, na které budeme malovati, neboť omytí papíru odstraní náhodně snad někde nanesenou větší vrstvu klišu a tím stane se celá plocha působilejší, přijímáti stejnoměrně barvu. Pak se naplná dobrým klišem. — Na menší formát stačí kreslicí prkno, aneb i silná lepenka, která se hodí zejména k pracem v přírodě. — Ačkoliv na papírech téměř všech druhů je možno po obou stranách pracovati, přece je nejlépe voliti tu stranu, na které se nám vodní písmo jeví správně čitelné, nikoli tedy obrácené.

Znameníte služby ke studiu na venkově koná též *blok*. V obchodech lze obdržeti bloky s výborným papírem firmy Windsor a Newton. Jsou opatřeny známkou a firmou (Solid drawing block.) Jsou však jednostranné a vyráběny jsou v největší velikosti 35·5 × 25. Z nakoupeného papíru možno si však dáti zhotoviti u spolehlivého kniháře blok libovolné velikosti a v tom případě doporučuji blok dvojstranný a též různý papír, hladší a drsnější, abychom v přírodě mohli voliti dle motivu. Nejlépe srovnati si sám papíry, aby se různě střídaly, na jednu stranu dát jemnější, na druhou hrubší a označiti pravou stranu. Tím vyhneme se pozdějšímu nepřijemnému objevu, že většina listů je obráceně, druhou stranou vsazena.

## BARVY.

Akvarelové barvy jsou většinou původu *vegetabilního* a jen částečně *minérálního*.

Za pojidlo mají hlavně arabskou klovatinu (gumu). Gumy a látek podobných, jichž reprezentantkou je klovatina v bezbarvých kulatých zrnkách, dožívá se podobně jako pryskyřice. Jistý druh akátů v Arabii, Egyptě a Senegalu, vydává při naříznutí kůry prýstící šťávu, jež na vzduchu tvrdne. Ve vodě jsou rozpustny a tvoří lepkavé, husté roztoky.

Při výrobě barev míchá se často arabská klovatina s méněcennými látkami, ba dokonce je nahražována dextrinem (ze škrobu). Roztok dextrinu po přísadě nepatrného množství jodu červená, kdežto roztok gumy zůstane nezměněn.

Barev akvarelových užívá se v různé formě. Buď jsou tvrdé, knoflíky neb tabulky, jež hodí se spíše pro architektonické práce. Dobré francouzské druhy jsou od Paillarda a Chenala, vídeňské od Anreitera. Pak jsou barvy polovlhké v kelímkách a vlhké v tubách. I tu jako u suchých je pojidlem mimo arabskou klovatinu med, kandys a volská žluč, ale hlavně přidává se glycerin. Volská žluč proto, aby barva dala se stejnoměrně štětcem nanášeti a podklad — papír, aby stejnoměrně a beze skvrn barvu přijímal; glycerin pak, aby barvy zůstaly vláčné a vlhké, a aby nezasychaly.

Posouditi jakost barev znamená pozorovati jemnost tření, vydatnost a hlavně čistotu tónu a lehký nános na papíře. Způsobilost k míchání s barvami jinými tak, aby smíšenina se neusazovala a nesrážela, je ovšem dalším hlavním požadavkem. Vyjma anglických mají tu chybu skoro všechny ostatní fabrikáty, zvláště německé.

*Horadamovy patentní barvy* (H. Schmincke & Co. Düsseldorf) snaží se tomuto zlu odpomoci využitkováním vlastností volské žluči a jejích součástí. Tau-



rocholové soli udržují totiž částice barvy ve stejnoměrné vzdálenosti (známá působnost volské žluči, že jemné částičky barvy na ploše stejnoměrně do kruhu rozprádá), kdežto glycolové je spíše rozvádějí. Užívá-li se tedy více taurocholové soli, musí nános barvy býti pravidelnější.

Na stejném principu zakládají se též Günthera & Wagnera *Pelikánovy barvy* s tím rozdílem, že místo volské žluči užívá se vepřové, jejíž složení je poněkud jiné (oleinové soli, dichlorhydrin a creolin, obsažené v kyselých solech taurocholových). Následkem těchto součástí vniká barva pomaleji do papíru a stává se po uschnutí lesklejší i v nejslabších polohách.

Ve vlastním domově akvarelu, v Anglii, akvarelisté už od dob přicházeli s nejvyššími požadavky, jimž muselo býti vyhověno a výroba papíru i barev musela se podřídití nejpřísnějším přáním umělců.

A nelze upříti, že opět jsou to anglické barvy, které dosud jsou nejlepší a jiné tovary daleko předčí. Anglický malř žádá jen nepečlivější výběr barev a to jen stálých a míchání snázejících. Žádá a ví, že mu smíšeniny jeho barev jasně a svěže zaschnou, přesně jak očekává a jak si vypočítal — na rozdíl od výsledků takových fabrikátů, jež už za schnutí se mění a na konec se usazují (srážejí). Anglická vláda pověřila fysika a chemika Dra. W. F. Russelta a setníka Abneye zkoumáním stálosti barev v Anglii obvyklých. Dle Bergra uvádím zde výsledek („Times“ ze dne 8. srpna 1888 a pod. pozdější pokusy ve Francii).

Nátěry barev na Whatmannově papíře ve skleněných tubách do poloviny pečlivě zakryté byly po 2100 hodin vysazeny účinkům světla. Resultát sestaven je podle *netrvanlivosti*, takže začíná postupně se měnícími barvami:

Karmín, krisomlack, purpurový krapp (Purple Madder), šarlatový lak, (scarlet lake), paynes grau, neapolská žlut, olivová zeleň, indigo, hnědý krapp (Brown Madder), gummigutta, kadmiová žlut, fialový karmín, purpurový karmín, sepia, aureolin, růžový krapp, permanentní modř, minerální modř (antwerpbleu), krapplak, cinobr, smaragdová zeleň, pálená umbra.

Žádných změn nevykazovaly:

Žlutý okr, indická benátská červec, pálená sienna, chromová a citronová žlut, přírodní terra di Sienna, zelená zem, zeleň chromooxyd., pruská modř, kobalt, pařížská modř, ultramarin. popel (všecky tyto barvy jsou minerální, vyjma pruské modře).

Ze 34 smíšenin zůstaly jen tři docela nezměněny. Šest barev, které obsahovaly pruskou modř, změnilo se velmi, ale v temnu po čase nabyly opět svého původního tónu.

Další pokusy ukázaly, že ve vzduchoprázdném prostoru se barvy vůbec nezměnily a také vysazeny osvětlení umělému v prostoru chráněné před vší vlhkostí nepozbyly na své působivosti ani toho nejmenšího.

Berger uvádí pak ještě příklady další, které však s předcházejícím poznáním více méně se srovnávají.

*Sám* seznal jsem ze srovnávacích pokusů, které jsem svědomitě současně s různými barvami prováděl, že:

krappy a gummigutta velmi blednou a slabý nános vůbec se ztratí;

olivová zeleň zmodrá a později zesvětlí;

hnědý tón sepie změní se v daleko chladnější.

Nezměněny zůstaly: červený okr, indická červen, cinobr, kadmia oranž. a žlutá, světlý okr, ultramarin, indigo, kobalt a smaragdová zeleň (emerald green).

Jisto je, že při *silném* vlivu světla mění se kadmium, světlí až i vyblednou krappy, purpur, smaragdová zeleň, sepia, umělý ultramarin, indická žlut, gummigutta, chromová žlut a že se úplně ztrácí indigo a karmín.

Těchto resultátů však v praxi není třeba do té míry se lekat, ježto umělecká díla sotva kde vystavují se po léta účinkům přímého světla slunečního a vyvěšena v salonech, neb uschována v mapě ani zdaleka tolik nepodléhají změnám.

Rovněž plyne z uvedeného, že *jednoduchá paleta* je zajiště nejlepší, nesmí však obsahovati zase jen šest barev, aneb dokonce pouze čtyři, dle principu některých anglických akvarelistů, trvajících na čtyřech barvách, jimiž chtějí zachytiti bohatou, zázračnou přírodu v jejích barevných projevech. Velký Schönfeldův katalog obsahuje listu 58 žlutých barev, 71 červených, 35 hnědých, 42 modrých, 55 zelených a 22 černých barev. V takovém bludišti je ovšem těžko se vyznati. Oběma extrémům vážný umělec vždy se vyhne a zvolí zde zlatou střední cestu.

Známý a výtečný *Hans Bartels* stanoví tuto paletu (Raupp, Katechismus der Malerei):

<i>bílá</i> : čínská běl (zinková);	<i>červená</i> : karmín,
<i>žlutá</i> : světlý okr,	cinobr,
zlatý okr,	pálený světlý okr,
Marsova žlut,	anglická červen,
kadmium světlé,	caput mortuum
" oranžové,	a všechny krappy (anglické);
indická žlut;	<i>modrá</i> : ultramarin,
<i>hnědá</i> : Sienská hlína pálená,	kobalt,
Vandyckova hněd;	french blue,

*modrá:* tyrkisová modř;  
*zelená:* tmavý zelený cinobr,  
smaragdová zeleň,

*zelená:* Hockerova zeleň;  
*černá:* Paynés grey a  
černá slonová.

Dle *anglické listy* nepostrádatelný jsou:

Indian yellow (indická žlut),	Siena burnt (siena pálená),
Yellow ochre (žlutý okr),	Van Dyck brown (Vandyckova hněd),
Cobalt blue (kobalt),	Ivory black (slonová černá),
French blue (ultramarin),	Chinese White (čínská běl),
Indigo,	Paynes grey.

Podle *A. W. Hunta* a *Rusčina* je paleta tato:

Blue Black	Lemon Yellow	Indian Red
Brown Madder	Light Red	Indian Yellow
Burnt Sienna	Paynés Gray	Rose Madder
„ Umber	Prussian Blue	Sepia
Cadmium	Rav Sienna	Van Dyck brown
Cobalt	Emerald Green	Vermillon
Indigo	French Blue	Yellow Ochre a
Chrimson Lake	Gamboge	krycí bílá.

Barvy tyto jsou vesměs v originálním označení dle firmy Winsor a Newton v Londýně.

## ŠTĚTCE.

Předtuležitým nástrojem při akvarelu je *štětec*. Jako žádáme barev nejlepších vlastností, musí býti i štětec znamenitý, aby se dal dokonale ovládati a byl poslušný ruky malířovy při nezbytně rychlé práci. A řekl bych přímo, ty nejlepší druhy právě tak postačují. Nebot štětec akvarelní musí býti plný, bohatý a pružný, aby dovolil plný nános barvy, musí navlhčen v každé poloze kuželovitě vybíhati v hrotitý konec. Tahem přes papír nesmí se třepiti.

Nejlepší štětce jsou kuní, vydří, sobolí, velbloudí a jezevčí. Nejdokonalejší jsou ovšem zase tovary anglické (Winsor a Newton), jsou však drahé. Upotřebiti lze také štětce norimberské firmy Meunierovy, jež jsou daleko levnější.

Není však třeba mít celou škálu všech možných velikostí. Příliš malých vůbec není třeba. Volme raději štětce větší, jimiž je možno plně barvu nanášeti i nejmenší detaily vykreslit. I největší štětec jemných druhů má ostrou špičku. Příliš mnoho štětců je jen na obtíž.

Nutně potřebujeme jeden plochý, veliký se špičkou kulatou k navlhčení papíru, neb smývání barvy. Dva až tři štětce dvojité, větší a kulaté, stačí úplně.



Obr. č. 28.

Dvojitě štětce mají na každém konci jinou velikost a tak několik jich samo tvoří již celou škálu. Pak jeden či dva štětce hrotité, avšak ploché. Na obr. 28. jest tento druh znázorněn.

Nezvykejme si na malé štětce. Větší dovolují vždy volnější ovládání, na kteréž je třeba zvyknouti si hned s počátku.

Drahý a dobrý štětec potřebuje i svého ošetření. Nenechámevme štětců nikdy po práci ležeti ve vodě, kazí se. Nenechámevme jich ležeti s barvou nasáklou až by v nich ztvrdla. Štětce pozbyvají tím své pružnosti a jemnosti.

Po práci mají býti štětce pečlivě vyprány, zformovány a uloženy tak, aby špičky se o nic neopíraly a volně mohly uschnouti. Zachováme tím štětcům na velmi dlouhou dobu vždy pěkný a pravidelný tvar.

Větší plochy vyžadují přirozeně i větších štětců a při některých větších studiích je možno užiti též štětců štětinových, jakých užíváme při olejomalbě.

Všecky štětce, zde jmenované, rozumějí se v plechových neb niklových svorkách. Štětce v brku nemají té pevné a pružné elasticity, nejsou tak trvanlivé a hodí se spíše k architektonickým pracem.

Akvarelisté nazývají ironicky dobrým štětcem i barvou — *houbu*. Nebot houba měkká a vláčná koná opravdu dobré služby, buď při smývání chybných barev neb celých míst. Při zručném ovládání možno lehounkým smytím houbou u tvrdých partií docílit podivuhodné měkkosti. Je tedy houba skutečně jaksi barvou i štětcem. Konečně je houba také nepostrádatelnou při vlhčení papíru.

Ještě několik nutných potřeb.

Barvy ukládáme ve *skřínce*, nejlépe plechové, jež je zařízena buď na vlhké vodové barvy v kelímkách neb tubách. Víko je bíle natřeno a slouží za paletu. Nepostrádatelnou je ovšem plechová lahvice na vodu s nádobkami k nasazení na paletu. Polní stolička a krajinářský slunečník dokončují nejnütnější výzbroj pro práci v přírodě, podobně, jako při práci v oleji.

V atelieru je možno zařídit se pohodlněji. Paleta může býti větší, z plechu neb fayenču. Praktická je sklenka na vodu s výlevkami, hodicími se zároveň k položení štětců a misky na barvy, kterých je třeba větší množství, na příklad na velké plochy nebe.

Nezbytné i nejnütnější jsem tím připomněl. Záleží nyní na každém jednotlivci, aby si při nákupu obstaral, co by se mu snad k pohodlí ještě nedostávalo.



## TECHNIKA AKVARELOVÁ.

**K**omu je princip akvarelu jasný, kdo sám vážně zkoušel akvarelem studovati, ten ví, že je to technika těžká, skoro nejtěžší, vyžadující značné pokročilosti, ba, řekl bych, hotovosti, má-li se jednat o dílo vpravdě umělecké. Žádná jiná malířská technika nežádá si více uměleckého a bystrého smyslu, nežli akvarel a žádná jiná nepoví tolik o individuálnosti umělcově. Každý tah štětce až do detailu může tu býti projevem duchaplného a osobitého nazírání a může býti s obdivem sledován.

Akvarelista musí ovládati s naprostou jistotou kresbu, hbitou a pevnou rukou i duchapřítomností býti schopen vytvořiti to, co je jeho úlohou. Hlavně však musí již předem si býti vědom vytčeného cíle, základní myšlenky, nálady, rozdělení světla a stínu. Vnitřní podstata malířské myšlenky nedá se slovy dobře vyjádřiti, proto je mlouvou nesdělitelná. Nitro umělcovo, at vědomě či nevědomě, prožívá přírodní nálady, od hravě smavých až do teskně tísnivých a uchváčeno, snaží se z nich se vyzpovídati. Stačí-li na to jeho tvůrčí síly, pak jsou jeho díla tvorbami uměleckými. Od prvního doteku štětce v nebi obrazu a z každého dalšího tahu včistí můžeme z nich duši umělcovu.

Avšak nejskvělejší přednes a mistrné provedení jsou bezcenny — jsou-li jen naučenou virtuositou a nepodávají-li ucelených malířských myšlenek co nejsilněji.

Nikde neplatí slova ta tak plně, jako v akvarelu, jakožto technice nejsmělejšího, zhuštěného výrazu hotového a silného umělce. Akvarel je vyvrcholením a nikdo by neměl začíti dříve, pokud by neovládal důkladně kresbu a olejomalbu.

Nechť nikdo se nedomnívá, že přiučením nějaké metodě stane se ihned akvarelistou-umělcem. Akvarel je nejméně vhodný k začátečnímu studiu, skýtá veliké obtíže, daleko větší nežli olej. Časté smývání kazí papír a barvě běže svěžest. Žádná pozdější oprava nenahradí čerstvost, svěžest a svítivost prvního nánosu. Který začátečník však dovede nasaditi hned pravý tón v pravé síle?

Všecko malování spočívá na principu: maiba jest kreslení štětcem a celé tajemství dobrého, správného dojmu jest, nasaditi na pravé místo pravou barvu. U olejomalby lze vše opraviti. Barvu seškrabati, přemalovati, začítí znovu. Akvarel je však technika, řekl bych — vznešená. Vyžaduje umělecké jistoty a neomylnosti.

Je pravda, akvarelové barvičky hodí se nejvíce ke hraní. Olejové barvy špiní, na paletě schnou, obraz je zas na druhý den jen polosuchý, mytí štětců dá práci. Nedivme se, že kdekdo začíná své první pokusy akvarelem a že je to oblí-

bená technika všech diletantů, nemajících jiných úmyslů, než okopírovati nějakou tu barevnou předložku k neškodné své radosti.

Ti, kdož chtějí vážně s akvarelováním začítí, necht odložit všechno kopírování dle předložek a prozatím i všechny ambice tvořiti obrazy, třeba dle přírody. Necht počnou studovati doma i v přírodě motivy nejjednodušší — zátiší doma, v přírodě různá jednoduchá zákoutí a necht snaží se přesně podati to, co vidí. Studium to necht je úporné, vůle nejlepší. Necht zatím odložit veškeru snahu po „geniálním štychu“, lehce by uvyklí nějaké umělecké slátanině, z které pak těžce lze vybřednouti. Poctivým studiem dojde se časem k vlastnímu, lehkému vyjadřování, k snadnému způsobu znázorňovati viděné jednoduchými prostředky. Akvarel žádá tohoto vrcholu technického ze všech způsobů malby nejdůrazněji.

Myslím, že úvod do techniky akvarelové nebyl by úplný bez upozornění na zákony o lomu a odrazu světla, předeslané v této knize ve stati „O barvách s fysické stránky“ a bez stručného uvedení onoho principu na tomto místě. Optický charakter akvarelových barev má totiž mnoho společného s vlastnostmi barevných skel, jsa stejně průsvitný — lazurový.

V teorii musí součet paprsků, prošlých sklem žlutým, červeným a modrým dáti barvu černou (vzpomeň pokusu s barevnými deskami skleněnými, na sebe položenými), zrovna tak — jako tytéž tři polohy barvy. Stačila by k tomu již dvě skla, sytěji zbarvená, třeba modré a žluté. Modrá deska, položená na bílý papír, propouští jediné světlo modré, ale poněvadž není skla tak ideálně čistého, aby propouštělo paprsky jen jediné, projde jí i něco málo paprsků zelených. Bílý papír reflektuje pak obě barvy, které, procházejíce sklem podruhé, stávají se temnějšími a štavnatějšími.

Položíme-li pak žlutou desku na onu modrou — žlutá a modrá jsou barvami komplementárními a navzájem se ruší; ale opět projde i žlutou deskou něco paprsků jiných, nejméně modrých, nejvíce zelených a výsledkem není tedy černá, nýbrž štavnatá ztemnělá zeleň, vzniklá společnou vlastností obou skel, že totiž každé z nich propouští něco paprsků zelených.

Tentýž úkaz a z týchž příčin vzniká u dvou poloh akvarelových barviv, žluté a modré, *přes sebe* na papír nanesených. Výsledkem je zelená, *štavnatější a temnější*, než byly barvy modrá a žlutá jednotlivě.

U týchž barviv, ale *smíchaných*, pozorujeme dále mimo:

1. světlo, reflektované z hloubi — zelené,
2. reflektované světlo povrchové — bílé,
3. reflektované addicí — šedé.

(Viz řečenou stat „O barvách s fysické stránky“.)

Součtem těchto trojích reflexů při *míchání* barviv vzniká tedy zelený *tupý a soštlejší tón*, nežli byl onen, dosažený přetřením obou barev.

Jsou to dva zásadně různé způsoby *míchání* barev, jimiž dosahujeme pokaždé jiného výsledku a dle potřeby volíme ten či onen. Žádný z nich nedá *zeleně* tak *intenzivní*, jako *nemíchaná* zelená barviva, neboť tato odráží přímé světlo všemi svými částicemi stejně.

Také v jiných obdobných případech, kdy byla by na sebe položena skla neb polohy barviv, jako na příklad fialová a žlutá, červená a zelená atd., měla by býti dle známé teorie součtem neutrální černá, ale v praksi, z nedostatku absolutně čistých barev v optickém smyslu, je výsledek jiný.

Na základě toho, že papír, jako bílé těleso, reflektuje barevný paprsek proslý sklem, či transparentní položenou vrstvou barviva zpět do našeho oka, čímž paprsek tento znovu barevným prostředím prochází, sílí a stává štavnatějším, užíváme výhod tohoto zesilování, zmnožujeme polohy barviva. Položíme-li dvě červená skla na sebe, dostáváme barvu silněji a štavnatěji reflektovanou. Stejně je výsledkem sytější červeň, položíme-li tři až čtyři polohy karmínem na sebe, nežli kdybychom tímže karmínem učinili jedinou hustou polohu. *Systematickým přelaztřováním dostáváme mnohem světlivější a sytější tóny, nežli mícháním na paletě*. Tak tři polohy karmínu a jedna lazura žlutou dávají oranžovou, kombinuje se červená s modrou, modrá se žlutou atd. Takových lazur možno užítí u krycích vodových barev, gouache, zejména při světlých místech, s velkým prospěchem.

Lazurou dobře užítou možno libovolně a snadno i celkový dojem akvarelu sladiti, převéstí celý obraz buď do studenějšího nebo teplejšího koloritu.

Zde vytyčené optické principy týkají se, jak vidno, bezprostředně akvarelové techniky samé a možno jich v danou chvíli výhodně užítí.

Přecházejí nyní k popisu práce samé, musím opět nezbytně předeslati svoje přesvědčení, že jakékoli určité, na pohled jasné a jednoduché recepty a návody nejsou nic platny a začátečníka jen matou a svádějí na scestí. Příroda skýtá nám tak nesmírné množství úloh (a já mám stále ne zřeteli studium jen dle přírody), že každý musí dobře si té své úlohy býti vědom a snaže se o nejjednodušší, avšak věrně podání, učiniti si jakýsi pracovní plán.

Máme-li před sebou kytici květin proti jednoduchému pozadí, můžeme ihned začít malovati největší hloubky v květinách a tím zároveň ovládnouti jaksi kresbu



celku. U krajiny musí se začítí nebem, připojití k tomu pozadí a pracovatí postupně střed a na konec až popředí, silné v barvě i kresbě.

Jakékoli předpisy na míchání barev, na příkl. pro nebe, pozadí, vodu atd. mohly by býti na prospěch snad jen diletantu nejmenších požadavků a uměleckých ambicí.

Právě pozorování bohatě střídavých problémů, nálady, osvětlení a charakteristiky kraje neb zvoleného objektu je tím nejzajímavějším a čilý talent mimoděk sáhne po pravé barvě, omyl dle svého citu opraví, tón zesílí a přivede na pravou míru a takovým zkušením nejen bystří svou schopnost pozorovací, ale obeznamuje se také se svými barvami.

V dalších svých výkladech chci se rovněž obmeziti na pokyny nejnütnější, nebot vím z praxe, že sdělená poučení technická mají jen zcela nepatrnou cenu oproti zkušenostem vlastní práci nabytým. Ba nejčastěji nelze slovy ani naznačiti rozmanitý okamžitý postup při práci, který musí v danou chvíli s jistou hotovostí neodkladně býti proveden. —

*Kresba* budiž provedena jistě a delikátně tvrdší tužkou. Není třeba kresliti příliš mnoho detailů. Mraky kresleme slabě a jen při velmi členitém neb trochu podrobněji; hlavně vyvarujeme se příliš husté kresby měkkou tužkou, neb dokonce jakéhosi stínování tužkou. Barva by pak seděla nečistě a princip akvarelu — průsvitná barva na bílé ploše — byl by porušen. Šetřme co možná papíru. Proto není radno používatí příliš pryže neb chlebové střídky k opravám. Není-li nám myšlenka neb umístění motivu ještě jasné, je lépe vyzkoušeti vše potřebné na jiném obyčejném papíře a kresbu pak přenéstí. K tomu nesmí se použítí mastného olejového papíru kopírovacího, nýbrž výlučně jen papíru tuhového neb rudkového, anebo možno je kresbu, byla-li provedena na papíře tenkém, přenéstí tím způsobem, že druhou stranu natřeme tuhou z tužky. Všechno kreslení, ač stručné, musí býti naprosto správné a jisté, aby vylučovalo pozdější tak obtížné „spravování“.

Při další práci budiž našim heslem a zásadou: *neznásilniti působivostí a zvláštností materiálu, nýbrž využítkovati jeho přednostf.*

Každý způsob započetí práce vyhovující okolnostem a motivu (viz výše) je oprávněný, jen když jsme dovedli vystihnouti, oč jsme usilovali.

Moderní malíř zavrhuje jakékoliv, dříve tak oblíbené podtášování jednou barvou. Také u moderních anglických malířů dnes ještě oblíbený podklad, na celý papír stejnoměrně nanesený, dle tematu buď žlutější neb hnědší, není nutný. Snahou moderního umělce bude vyhnouti se mnohonásobnému přemalování (z optiky víme

proč), i z něho pocházejícímu umožnění a využitkovati svítivosti barvy. Posaditi pravý tón v pravé síle s plným vědomím na pravé místo, to je dnešní moderní malování.

Při zpracování větších ploch mějme papír vždy navlhlý, aby mohl stejnoměrně barvu přijmouti. Tak zejména při malování nebe. Papír navlhčíme buď houbou, neb velkým štětcem a malovati počneme, až papír ztratí zúplna mokry lesk a až stane se matným, pozorujeme-li jej se strany. Pospícháme-li, vysajeme pijavým papírem příliš vlhká místa. Takto připravený papír přijímá dobře barvu, barva pak tvoří měkké okraje a možno, dokud je papír mokry, různými tóny nebe položití a zmodelovati při jemných a měkkých přechodech. Nejtmašími tóny práci ukončujeme. Největší světla obezře se vynechávají. Uschnutí pak můžeme upístiti na slunci neb u kamen.

Někdy působí prostá poloha příliš hutně. Abychom docílili jemné vibrace vzduchu, je třeba po uschnutí plochu nebe štětcem neb houbou jemně přejíti. Tím smyjí se ony částičky barvy, jež utkvěly na drsném povrchu papíru, kdežto barva v prohlubínách zůstává. Dostáváme tím zejména u čistého nebe dojem lehké vzduchovosti, oproti pak silně naneseným tónům terénu.

Čerstvě zaschlá barva lehčeji se smývá, nežli barva po čase dobře do papíru vpitá a proto na starší lehčeji se nanášejí lazury, zejména pak na papíře hrubším.

Jde-li o položení velkých ploch s barvou odstupňovanou, počneme dle potřeby buď nahoře neb dole pokládati vodou, hned na to vložíme do štětce trochu barvy, kterou při dalším postupu zesilujeme. Polovlhkým neb suchým štětcem sbíráme barvu, jež stéká a tvoří kapky či rozlitiny. Je dobře míti po ruce pijavý papír, aby vysušením štětce práce mohla býti provedena rychle a obratně.

Velká světla, zejména ona na oblacích, je radno pokud možno šetřiti a vynechávati, neboť lehkým přechodem k polostínu lze je pak lehce s celkem spojití. Jedná-li se o zvláště jemné a plynné přechody, pokládá se plocha lokálním tónem, silným dle potřeby a za mokra se světlo vytřelým štětcem neb houbou vyběře.

Má-li světlo býti silnější, seckáme až plocha zaschne, navlhčíme místa, jež přejeme si míti zláště světlá štětcem či houbou a přitiskneme bílý pijavý papír. Později můžeme světlo ještě slabým přejitím gumou neb suchou prací koží zvýšiti. Dostáváme tak měkká odstupňovaná světla.

Potřebujeme-li na úplně zaschlých místech velmi určitých světél neb bílých míst, ku příkladu bílé květy na silně podmalované louce, nakreslíme je jemně štětcem

a čistou vodou, přejdeme pijákem a pokud místa ta jsou ještě vlhká, měkkou pryží vyjmeme. Taková světlá místa jsou mnohdy jemnější a měkčích okrajů, nežli úmyslně vynechávaná, ale tento postup vyžaduje trochu rozvahy a jistě dosti citu pro věc.

O vymývání celých partií houbou jsem se již zmínil. I zde je třeba dobrého rozmyslu, aby věc dala se k pozdější opravě použití a neškodila celku.

Tomu, jak slabě či mokře si k vybrání určená místa označíme, odpovídá jejich světlost. Místa, která nemají být zcela bílá, stačí jen slabounce navlhčit a pak hedvábným hadříkem, neb srnčí kůží slabě přetřítí. Barva zcela nezmizí, ale vykazuje pak jen světlejší tón.

Tvrdou pryží vybraná hodně navlhčená místa jsou jaksi z povrchu papíru vytržena a působí ovšem dojmem čistě bíle intenzivně, až tvrdě. Novou barevnou lazuru možno si věc přizpůsobiti a celku podřídití, třeba však odrsnělá místa dříve uhladiti.

Některé místo, třeba celou partii, za sucha zesvětlíme, přejdeme-li ji tvrdou pryží, aneb odstraníme-li jemným smirkem nejvyšší hrbolky papíru. Ostrým nožem lehce se kreslí na barevném podkladu a pěkně mohou se leckteré detaily nebo změny, v travinách na příklad, bez velké námahy dosaditi.

Bohaté popředí snadno učiníme brillantním, skvělým a plným, nanese-li žádoucí partie hustou barvou bílou, kterou po úplném zaschnutí akvarelem přelazurujeme. Smíšenina barvy s bílou dala by tón daleko tupější.

S pokročilým ovládnutím štětce samo sebou dostaví se i svobodnější a smělejší zacházení s barvou.

Nebudeme se báti plného štětce, poznáme, že plným štětcem možno směleji barvu nasaditi, jadrněji jím kresliti a barvu samu modelovati. Z té příčiny užíváme štětců dvojitých. Na jedné straně máme štětec barvou nasáklý, na druhé straně udržujeme si štětec vždy čistý a jen polovlhký, jímž ihned mezi prací tón regulujeme. Tak možno ku příkladu jedinou polohou podložiti si strom, aby vykazoval ponechaná silná místa a slabší více či méně vybraná. Lehkým přelazurováním míst vedlejších ku př. barvou teplejší a pozdějším zesílením některých hloubek je strom, zejména vzdálenější, úplně hotov.

Štětec vždy má býti veden po formě. Docílujeme tím nejen dobré kresby, ale i plastické působivosti.

Vystihnouti různou charakteristiku materiálu, hladkost hedvábí, jemnost a vibraci vzduchu, jakož i drsný povrch stěn, kmenů a kamenů máme zcela v moci štětcem plným barvy, neb opět polosuchým. Namočíme-li štětec do barvy a vytřeme jej mezi prsty levice, aneb přetřeme-li jím pijavý papír, tu štětec zbaven

plného obsahu, je jen polovlhký. Přetřeme-li jím nyní, držíce jej pěkně na plocho, drsný svůj papír, zachytí se barva pouze na nejvyšších vrcholcích papíru a vznikne drsný nános, odpovídající drsnosti předmětů. Záleží na ovládnutí, na obratnosti a využití struktury našeho papíru a eventuelně na pozdější retuši jemným štětcem, abychom docílili nejobhatší stupnice tohoto procesu.

Kolem ustanoveného místa pro vlastní práci ponecháme si vždy kus okraje, na němž by bylo možno tóny barev si stanovit, štětec si přizpůsobiti a vše jak jsem výše naznačil před užitím si vyzkoušeti.

Malba polosuchým štětcem může se i doporučiti a osvědčiti jako dokončení podkladu stromů, louky atd., ale lze tímto způsobem mnohdy i celek lehce sladiti a prázdné plochy, jimž život schází, oživit.

Ale akvarel žádá mnohdy na některém místě zvláštního žáru v nahodilých přechodech, jichž by se přemalováním nedocílilo.

Tu třeba malovati silnou barvou mokrou do mokrého *bez míchání na paletě*. I tento způsob vyžaduje již obratnější ruky a duchapřítomnosti, nemají-li míti převahu pouhé nahodilosti.

Mysleme si podzimní strom, jehož vrcholky a okraje rýsují se proti nebi lomenou hnědí, ve světlejších partiích jsou silně červenavě nahnědlé, místy však ještě v lomené zeleni a hloubky jsou místy sytě hnědé, místy hnědě zelené.

Naznačme si tento problém na kus akvarelového papíru.

Vezměme hnědou a zelenou plným štětcem, učiníme skvrnu, jako bychom naznačovali okraj stromu; bez míchání na paletě, nýbrž štětcem vezměme sytě sienskou hlinku, vpustíme a malujeme dál bez vymytí, nejvýš trochu vodou napojeným, štětcem; vezměme štavnatou zeleň a do ní vpustíme týměž způsobem sytě na jednom místě umbru a na druhém sienku pálenou s pruskou modří. Po uschnutí uvidíme, jak tóny ty se samy prostoupily, jak samy učinily bohaté přechody a síly.

Do takového podkladu je třeba pak jen tu a tam něco přikresliti patřičnou barvou, aby věc byla dohotovena.

Omezil jsem se jen na několik pokynů, ale pokusil jsem se promluvit o nich určitěji, aby každému bylo jasno, jak bohatého upotřebení technika akvarelová připouští. Každý, jak také je správně, nechť si vybere pro sebe, co a kolik mu líbí a při práci jistě dojde nových a nových objevů vlastních. Záleží na individualitě umělcově. Mnohý počne z jednoho rohu a máje vytčený cíl a předvídáje účinek, ukončí až v rohu posledním. Maloval „alla prima“. Jiný došel, čeho si žádal, hledaje teprve a jda po své náladě. A ježto konečný výsledek je rozhodující,

jsou i ty nejrůznější způsoby a metody zcela oprávněné. Nelze než opět poukázat na to, že není možno udati přesných receptů a návodů, jak by snad právě v této stati mnohý si přál.

Na konec ještě poznámku.

Není dobře firnisovati akvarely. Ale může nastati případ, že by umělec po dohotovení postrádal ještě žádoucí sytosti, hlavně ve stínech. Tu stačí, přetřeli ona místa lehce roztokem arabské klovatiny. Také slabounké přetření lněným olejem stačí. Větší průhlednosti, i při značnějších plochách, docílili bychom roztokem bílého vosku v terpentýnu neb benzínu, jenž se roztírá vlněným hadříkem.

Velmi opatrně musí se užívati v obchodě se vyskytující fermeže akvarelové od firmy Soehnée frères v Paříži (bílý šelak v líhu s malým kvantem copaiva balsámu). Tvoří příliš lesklé skvrny. Ani velmi doporučované skelní medium se dobře nehodí, neboť obsahuje — alkali, jež na mnohé barvy ovšem zhoubně působí.

Akvarely pak, jež jsou určeny pro reprodukci, neměly by vůbec býti firnisovány, ježto lesklá místa vycházejí v reprodukci v síle nanejvýš s ostatní plochou.



Obr. č. 30.

G O U A C H E

## G O U A C H E .

Vyhraňených nějakých mezi dnes mezi akvarelem a gouachí vlastně není. Obě techniky se doplňují. Gouache na rozdíl od akvarelu je barvou krycí. Pojidlem u obou je totéž, totiž arabská neb tragantová guma, smíšená s glycerinem.

Guazzo = vlhkost; „à guazzo“ značí techniku, jež vyžadovala vlhkého podkladu. Tak nazýval tuto techniku již Vasari, jenže nečinil rozdílu mezi klišovým pojídlem a arabskou gumou. Teprve XVIII. stol. je rozlišuje.

Barvy gouachové jsou hodně materiální a postrádají pojídla, jež by absorbovalo světlo. Jejich fyzický charakter tedy jest, že odrážejí veliké množství světla, a to ještě i mimo světlo povrchové a světlo vznikající addicí (viz stat „Barvy s fyzické stránky“). Tím nabývají vedle své absolutní světlosti ještě silného bělavého třípytu. I nejtmařejší tóny a barvy gouachové relativně nejvíce světelných paprsků pohlcující, odrážejí ještě tolik povrchového světla, že nikdy nemohou dosáhnouti hloubky olejových barev.

Hotové barvy gouachové vyrábějí Günther Wagner, Schönfeld (Düsseldorf) atd. Do obchodu přicházejí v lahvičkách, v podobných odstínech jako barvy akvarelové. Bílé barvy užívá se *čínské, krycí a permanentní* jako nejlepších. „Blanc d'argent“ od J. M. Paillarda, „Deriot“ od téhož a anglické bělí „Permanent Chinese white“. K drobnějším pracem běloby v prášku „Fleur de neige“. Výborné barvy v prášku dodává Winsor a Newton v Londýně pod jménem „Pouder Colours“. Hodí se k vlastní úpravě a jsou velmi jemné.

Anglická akvarelová tradice žádala dříve výhradně užívání akvarelu samotného.

Ježto však už dnes přestalo býti hříchem dokončiti akvarel krycími barvami gouachovými, které dovolují větší volnost a svými světelnými kontrasty pomáhají prohloubiti náladu obrazu, padají veškeré poslední přehrady a gouache pokládána je jen za součást a doplněk akvarelu.

Mluví-li se o gouachovém akvarelu, víme, že akvarelu užito bylo do posledního důsledku všude tam, kde průhlednost barvy dovolovala sytost a hloubku, gouachových barev pak jen k pohodlnému nasazení největších světél, která už se zřetelem na to nebyla vynesána. Kombinace je vděčná. Krycí barva působí skvěle na průhledném podkladě i v jeho okolí. Také charakteristika různých látek užitiím těchto dvojích barev ovšem lépe se daří a gouache hodí se pro svou materiálnost zejména na silné předměty v popředí. Přirozeně, že nehodí se v tomto případě do lehkého nebe.

Ježto při mnohých kombinacích akvarelu a gouache není bílá barva podkladu nezbytnou, užívá se též často papíru tónového. Záleží na volbě vhodného tónu, aby pěkně a snadno pomohl zvýšiti celkový dojem a náladu. Pak může však povstati efekt velmi silný a sonorní.

Zvýšená poptávka moderních časopisů po ilustracích vyžaduje i rychlejší tvorby a tu kombinace akvarelu s gouachí přichází k veliké platnosti. Vzpomeňme jen našeho Ludka Márolda, jak jemně a delikátně byly pracovány jeho ilustrace, jež vlastně byly celými dokonalými obrazy, a jaké svítivosti jim dodávalo několik gouachí mistrně nasazených míst.

K vůli reprodukci bývají takové originály pracovány ponejvíce barvou černou a bílou, nebo v jiném tónu, na hladkém papíře. Firma již častěji citovaná, Winsor a Newton, má zvláštní dvě barvy — *Albania a Process Black*, k tomuto účelu velmi se hodící.

Jako výběrní ilustrátoři-akvarelisté známi jsou Věnceslav Černý, Olíva, Scheiner, Dědina a jiní a doporučuji mladému čtenáři, který snad neměl ještě příležitosti vidět kombinovanou techniku gouachového akvarelu, nebo si jí nepovšimnul, aby dle možnosti hleděl poznati nějaké ilustrace těchto umělců v originále. Jediný pohled na dílo hotové tu přinese více užítku než dlouhá teoretická stať.

Tolik o gouachi jako doplňku techniky akvarelové.

Čistá gouachová technika, mimo svůj vzhled, neliší se příliš od techniky olejové.

Malujeme na plátně nebo na velkém papíře, libovolné barvy, velkými štětci, hlavně štětinovými, nanášíme dosti hustě, modelujeme mokré v mokřém.

Leč zde je hlavní rozdíl technický: barva gouachová rychle schne a proto je třeba neustále ji udržovati mezi prací vlhkou, buď fixrováním anebo navlhčením na zádi obrazu.

Nesporně má gouache mnoho půvabů svými lomenými tóny a svojí světlostí. Ale užívání této techniky valně ztěžuje okolnost, že mokrá barva jest alespoň dvakrát tak tmavá, jako když pak uschne. Pevné a jisté pracování vyžaduje zde tedy praxe značně spolehlivé. A další obtíží je, že změn neb oprav namalovaného dá se po uschnutí z příčin vyložených docíliti jen úplným přemalováním. Technika tato vyžaduje kromobyčejné jistoty a v mnoha případech malování „alla prima“. Dovede-li umělec splniti tyto podmínky, pak ovšem barvy jedinečně měkce a harmonicky se spojují a vyniknou i ostatní uvedené jejich přednosti.



P A S T E L

## O P A S T E L U .

Již starý vševěd Vasari znal červenou rudku, bílou a černou křídou, která prý se nalézá v „německých horách“. Andrea Solario kreslil pastelem známá poprsí Krista a apoštolů (nalézají se ve velkovévodském museu ve Výmaru) dle Lionardovy slavné „Večeře Páně“ v milánské St. Maria delle Grazie. Holbein ml. je autorem výtečné sbírky portrétů nejvýznamnějších osobností na dvoře Jindřicha VIII., provedených v barevných křídách a lehce pastelem dodělaných (Windsor Castle). Montfalcon uvádí dva pastely, portréty z francouzské královské rodiny na zlatěném podkladě, které pocházejí z 15. století. Jean Clouet, zvaný Janet, dvorní malíř Jindřicha III., maloval pastelem. Mědirytcí Robert Nanteuil a Mason za Ludvíka XIII. pracovali pastelem dle vlastních svých rytin. Rubensův a van Dyckův současník činí si ve svém manuskriptu záznamy o barevných křídách a pastelech. Byla tudíž pastelomalba známa již za Rubense v Holandsku, Francii i Anglii a proto nemohli být ani Vivier ani Heid (1685), ani Jan Alex. Thiele v Erfurtě (1697) těmi, kteří tento nový způsob malby zavedli neb dokonce vynalezli, jak se jim mylně připisuje. Na počátku 18. století přivedl Jos. Vivien († 1735), žák Charlese Lebruna, pastel k veliké dokonalosti a zobrazuje rodinu Dauphinovu v životní velikosti. Získává tím nezvyklé přízně královy. Pastel stává se v té době téměř jedinou užívanou technikou, která svojí elegancí, svou rozkošnou hebkostí je i typická pro tuto dobu veselé frivolity a smyslného požitkářství. Stává se charakteristickou technikou Rokoka a dospívá k největší technické dokonalosti nejen v domově svém, Francii, ale i daleko za hranicemi své vlasti. Slavní francouzští mistři Jean Etienne Liotard<sup>1)</sup> a Maurice Quentin de La Tour<sup>2)</sup> požívají veliké úcty a obliby.

V Itálii proslula pastelistka Rosalba Carriera<sup>3)</sup> svými portréty, v Anglii John Russel,<sup>4)</sup> v Německu Rafael Mengs.<sup>5)</sup>

Toho času malíř Dietrich<sup>6)</sup> zkouší bojácně poprvé také krajiny pastelem, ale troufá si je naznačovat jen jednoduchými hnědými tóny.

<sup>1)</sup> 1702—1789 \* v Gentu, žák Masséa a Le Moinea v Paříži. Světlé jeho portréty měly světovou slávu. Byl činný v Paříži, Římě, Cañhradě, Vídni a Londýně. Nejznámějším jeho obrazem je „Dívka s čokoládou“ v Drážďanech.

<sup>2)</sup> 1704—1788, \* v St. Quentinu. Portréty jeho překvapují bezprostřední podobností a životí. Osmdesát je jich v museu St. Quentinském, jiné v Louvru, Drážďanech atd.

<sup>3)</sup> \* v Benátkách, † tamtéž 1757. Žačka Pelegrinia, Diamantina Balestra. Byla činná v Benátkách, Versailles, Vídni a jinde. R. 1746 oslepla a nato zestřela. Nejvíce zastoupena je pracemi svými v Drážďanech.

<sup>4)</sup> 1745—1806. Dvorní malíř Jiřího III.

<sup>5)</sup> \*1728 v Ústí n. L. v Čechách, † 1779 v Římě. Žák otce svého Ismaela M. (žil v Drážďanech a Římě). Byl i dvorním malířem Augusta III., od roku 1752 v Římě, Neapoli. Jako spisovatel estet. spisů měl vliv na své současníky. Zastupce klasicismu. Jeho „Amor“ v drážďanské galerii považován za nejlepší dílo.

<sup>6)</sup> Christian Wilhelm Ernst (Diteryc) \*1712 ve Výmaru, †1774 v Drážďanech. Tamtéž zmíněné kresby.

Koncem 18. století ztrácí se pojednou pastel, který k takové výši a vývinu byl dospěl a dochází teprve ke konci 19. století opět k nové cti a slávě.

Na pastel pohlížel jsem druhdy, jako dívá se dnes as ještě většina lidí. Jako krajinář, jemuž problémy různých atmosférických osvětlení — nálad v přírodě jsou jedinou vzpruhou a dosažení jich nejtoužnějším cílem — považoval jsem techniku pastelů za neschopnou k jich vyjádření, neboť tohoto křehkého materiálu se posud užívalo výhradně k vystižení jemňoučké pleti dívčích tváří a karnace těla, k sladkému, ba sladoučkému vyjádření a naznačení hebkosti a hladkosti lidské kůže i k něžnému vzhledu portretovaných princezen a kněžen. Aneb zdál se mi materiál ten vhodným nejvýš k rychlému naznačování, k napovídání toho, co by se olejem dalo vystihnouti jen obtížně, pracně a těžkopádně. Hlavně však zdál se mi býti pastel něčím velmi choulostivým, pomíjejícím a křehkým, něčím, s čímž nemožno jít do hloubky a proto technikou diletantů, dobrou dost pro malování hlaviček, zátiší a kyticek a pro snadnost svého ovládnutí proto také diletanty se zálibou vyhledávanou.

Známa kolekce slavných pastelů v Drážďanech bavila mne svou nasládlou svěžestí, hodící se tak výborně do rámce své doby — rokoka. Lenbach imponoval mi svými nesmírně jednoduchými, ale nekonečně výstižnými portréty, které sice působí jako hotové, zázračné obrazy, ale nejsou plnokrevnými pastely. Lenbach geniálně ale spořivě dovedl naznačiti tvář, šedi lepenky neb plátna užil jako pozadí a šat napověděl pouhou lehoučkou konturou. Tak dostal chtěný a žádoucí koloristický zjev. Jsou to tedy spíše kresby.

U nás pastelem obratně maloval Max Pirner, jehož známý cyklus „Oběti lásky“ (cenou Reichelovou ve Vídni poctěný) roku 1887 vystaven byl v Galerii Ruchu, a později knižně vydán u Topiče s titulem „Démon lásky“. Pikhart maloval portréty, stejně jako K. V. Mašek, Emingerová a hlavně K. V. Stuchlík, který krásně pastel ovládal a žel, — nyní už jen pořádku vystavuje. To by byly tak asi dějiny pastelů u nás.

Ale roku 1894 na „Powszechnej wystawie krajowej ve Lvově — v oddělení uměleckém — pozastavil jsem se u tří malých obrázků. Rozrušily mne. Byly to Witolda Pruszkowského „Elenai Anhelli“, — a „Ostatni (posledni) zájezd na Sibiř“ . . . Vlastě tři malé nálady, v nichž krajinářská část dominovala. Byl to výtvarný doprovod k básni Julia Slowackého „Anhelli“. Všecky ty tři malé obrázky

visely vedle velkých — motivem i dojmem mohutných a dobrých pláten — polská výstava tato byla velecenná, — ale těchto tří malých obrázků nikdo nepřehlédl. Měly totiž jímavé, pravdivé a uchvacující nálady, že jich ani nikdo nepřehlédnouti nemohl. Motivy samy o sobě byly prosté, nitrem však to zachvívalo. Z každého obrazu plynul jiný akord, ale všechny slučovaly se v překrásnou velebnou píseň — mohutný barevný chorál. Každý obrázek, sám pro sebe krásný, doplňoval druhý. Grandiosní účinek, docílený materiálem, který považován byl dosud za nespolehlivý, selhávající k vyslovení nálady, jimiž nás příroda překvapuje a jimiž hýří. Bez afektace, bez jakékoli námahy, prostě a upřímně pověděno tu bylo zdánlivě lehkým ovládnutím vše, vše! Stál jsem zas jednou před důkazem, že pravé umění dovede snést se jen s pravdou a upřímností, kteráž musí hluboko tkvít v srdci umělce, jemuž je celá příroda, celý svět poesíj.

Tyto obrázky Pruszkowského, který prý dlouhá léta opuštěn a zapomenut žil někde v zapadle vsi život samotáře, asi jako nás nikdy nedocenený, zapomenutý, největší krajinář Franta Kaván, — zabloudily prý pouhou náhodou na výstavu a přešly hned prvý den v majetek knížete Adama Sapiehy.

Ale mně ty tři obrázky nedaly od té chvíle spáti, jak se říká. Viděl jsem poprvé, že pastel není pouhou hračkou a že lze jím mnoho — ba všechno vyjádřit.

Počal jsem techniku tuto studovati, hlavně jak by se dala upotřebiti na zobrazení naší české krajiny, její duše, jejích záchvěvů, úsměvů, bolestí a zasněných nálad. Do té doby spadá souborná má výstava pastelů v r. 1904 v Rudolfinu, kdež musela hned snést nebezpečné sousedství sytě barvitých obrazů Zuloagových. V Mnichově pak zařadili mé pastely mezi oleje. — V Hamburku ustanovil se zatím profesorský sbor na akademii věnovati této technice zvýšenou pozornost a pozvali si tam celou kolekci mých prací. Od těchto dob pak poutají se k technice pastelové mé nejkrásnější a nejlepší vzpomínky. Všecky obtíže byly překonány a nová nádherná technika cele ovládnuta. A není větší radosti, nežli psáti o ní a sdělití své poznatky se všemi, jichž se týká a jež by mohli zajímati.

Ve všech knihách malířských dostává se jí místa popelky. Čteme tam, že „pasta“ (pastello) znamená kaši, že za lepidlo k práškovým barvám slouží sádra, tragant, mléko, a že lepidlem tím utuženy, do forem hůlek, tyčinek upraveny, po vysušení tmele, lepidla, barvy tyto jsou křehké, že na papíru neb plátně se jen slabě zachycují, a proto že třeba je ustalovati — fixírovati.

Není z toho mnohé pravdou a jak já jsem techniku pastelovou poznal, mohu o ní mnohem více říci.

Je nesporné, že pastel má oproti jiným technikám velevocenné, nádherné vlastnosti. Již pouhá možnost, že umělec může si snadno vyrobiti materiál sám, má velikou důležitost, neboť umožňuje mu při určitých vědomostech volbu spolehlivých barviv a tím i kontrolu co se trvanlivostí jich týče. Pastel nemá žádných povážlivých pojidel, na př. olejů a pryskyřic, kteréž v pochybných kvalitách při fabrikaci barev v továrnách užity, jsou namnoze příčinou zkázy.

Zmínil jsem se již ve svém článku „O zkáze moderních obrazů“, proč nynější obrazy tak snadno „černají“, proč proces rozkladu pokračuje, a že vinou toho jsou jednak smíšeniny barev navzájem chemicky se rušících, v prvé řadě že jsou to však oleje a jiná pojidla. Olej tvrdne, pokračuje ve své přeměně dále, nabýváve zahnědlé barvy a tím obraz objeví se po letech ztemnělý, přeladěný do tmavě hnědého tónu. Dostal „patinu“ se praví — Barbizonští říkali, že stal se „uzenou šunkou“, oficiálně se to nazývá „galerijní tón“. Toto poslední označení je vlastně velmi případné a svým zevšeobecněním ukazuje na to, jak se dnes maluje, a že většina obrazů v galeriích tomuto procesu podléhá. Pastel, nemajíc těchto nebezpečných pojidel, je v té příčině vlastně ideální, je už proto stálejší a nemění se, čehož nejlepším důkazem jsou na př. zmíněné staleté portréty v Galerii drážďanské i jinde, jež v původní svěžesti na nás shlížejí, zatím co jiné současné malby olejové dávno původní své barvitosti pozbyly.

Další velikou předností pastelu je snadné a rychlé ovládní, které však nevyklučuje největších fines a rafinovanosti. Leč proto právě patří tento primitivní materiál jen do rukou opravdovému a vyspělému umělci, který jednoduchost s největší rafinovaností sloučiti a využití dovede. Malování pastelem připouští dokonalou libovůli a z této libovůle povstala vlastně celá technika pastelu. Možno v práci kdykoliv ustati a potom zas pokračovati. Není třeba čekatí na uschnutí polovlhkého malování, jak je nezbytně nutno u olejomalby. To znamená značnou úsporu času. Malovati se dá na všem, co jemný pel pastelové barvy udrží — na papíře, lepence, plátně. Barva nesedí pevně, možno ji beze škody zas odstraniti a novou nahraditi. Hodí se tedy znamenitě jak ke zběžným skizám, kdy umělec rychle a bezpečně chce zachytiti si dojem, který mu na myslí tane, ale pro svou kresebnou způsobilost hodí se i k dokonalému provedení obrazu.

Tato možnost rychle pracovati, používatí totiž tónů už hotových, usnadňuje a zpříjemňuje práci neobyčejně. Svěžest barev, něžná měkkost a možnost lehkého nánosu dodávají pastelou neobyčejného půvabu. Podle ceníků čítají pastelové barvy

na 2000—2500 tónů, ač desetina jich úplně stačí, protože roztráním i slučováním dostáváme pohodlně nové a nové barevné přechody.

Zdálo by se, že tyto suché barvy drží přece jen příliš lehce na svém podkladu. Není však tomu tak, volíme-li podklad jemně drsný, s povrchem podobným plsti neb sametu. Francouzská plátina pastelová mají takový umělý povrch, ale pěkná, zvlášt k tomu účelu vybraná obyčejná lepenka stejně dobře se hodí. Suchá barva pastelu při kresbě dobře do jemných porů lepenky vniká a pevně drží. Podarilo se mi zvláštní úpravou a impregnováním připravit si lepenku pro své pastely tak, že jemný prášek naprosto vniká a pevně drží, takže obraz snese největší možné otřesy, aniž se pastel uvolní a setřese. Bez rozpaků posílám své pastely i největších rozměrů zcela lehce balené i do nejvzdálenějších výstav a nemohu zaznamenati žádný případ nehody.

Pod sklem je pastel dostatečně chráněn a jak jsem uvedl, je stálejší nežli každý jiný výtvar malířský. Ostatně žádné umělecké dílo není chráněno před náhlým poškozením a je právě na majiteli, aby si je řádně opatroval.

Může tedy zcela dobře odpadnouti otázka ustálení — fixování pastelu, nad jehož nemožností se mnozí zbytečně rmoutí, protože neuvědomují si princip této suché malby, jejíž největší přednost právě záleží v tom, že nemá žádného pojidla. Těžko je z prachu učiniti pevnou hmotu a jen s optickými podmínkami neobeznalý může mysliti, že možná je fixáž, která by pastel ustalovala a při tom ho podstatně nezměnila. Není na světě žádných indiferentních látek a čím více by se fixovalo, tím dojem optický by vykazoval větších změn. A tak sebe dokonalejší fixáž může docíliti jen jakési větší spojitosti barevných molekul prášku, musí však porušiti to, co je pastelu vlastní: — jeho jemný, mdlý, sametový tón. — Fixovaný pastel je zmoklý motýl.

O neuskutečnitelný tento problém pokouší se již v r. 1634 Manuskript z časů Rubense a van Dycka, jenž udává, že hotová kresba má se ze zadu napustiti slabě vyzinou anebo uložiti v nádobu naplněnou touto fixáží, ale tak pozorně, aby jen zadní strana do styku s tekutinou se dostala. — V nové době mnoho pokusů se vyskytlo, — tak „fixatif pour pastels. Procédé Arnaldo ferraguti“ od Le-franca & Co. v Paříži, jehož podstata je opět jmenovaná vyzina. Obyčejná fixáž, rozpustěný bílý šelak v lihu, také vodové roztoky gummy, klihu, škrobu, kaseinu atd. mění pastely, tmaví je a jsou tudíž nedoporučitelný. — Nyní nová fixáž od Bolhoevenera byla by dosti upotřebitelná, pokud by to bylo ovšem myslitelné. Ne příliš ofixovaný pastel mění se méně, — (ne každá barva stejně!) a ustaluje tak, že to pro praxi úplně stačí. I zde však, kdyby fixovalo se až k úplnému ustálení

a upevnění pastelového zrna, musela by původní působivost až povážlivě opticky se změnit.

Dle receptu Ortlicha užívá se na pastely papíru hustého, pevného, silného a neklíženého a hotová kresba natře se ze zadu roztokem vodního skla, čímž fixáz je odbyta. Také lze jako fixáže použití roztoku nitrocellulosity (střelné bavlny) ve směsi alkoholu s éterem; po vypřechání kapalin zůstává nitrocellulosa jako slaboučká vrstva, mezi níž a podkladem uložena je vrstva pastelu.

Avšak z uvedených již příčin je lépe od každé jakékoli fixáže upustiti.

Poznání toto vedlo mne k tomu, hledati prostředek, který by zvýšil způsoblost podkladu, tedy papíru, lepenky, plátna uchopiti pevněji nanesený pastel, jeho jemných částíček tak, aby fixování bylo zbytečno, a aby pevně držel a co možná sloučil se s podkladem. Skutečně, po mnohých pracích a pokusech se mi to zdařilo. Na připravených podkladech možno pracovati pastelem, a aniž jest ustálen fixází, drží a neodpadává.

Demonstrace i ty nejmělejší s takto provedenými pracemi vyvolaly prostě úžas všech, nefixované jsou naprosto trvalé oproti každému otřesu a mechanickému úrazu. Doufám, že budu moci brzy jinde a šířeji zmíniti se o těchto svých poznatcích.

Nuže tedy: barvy bez pojidel, v principu stálé; materiál, jež možno si snadno sám urobiť; barvy, jež připouštějí nejsnadnější, ale i nejrafinovanější techniku; obrazy, jež pouhé sklo dovede ochrániti od prachu a přímého škodlivého vlivu atmosféry — zdaž není to technika, která zasluhuje vši pozornosti?

Jediná je tu věc a potíž, jež zdála se býti donedávna nepřeklenutelnou. Omezený formát! Nebylo možno překročiti obvyklou velikost lepenky neb pastelového plátna, nežli jak se vyrábí.

Náhoda uvedla mne jednou do Jeny a při prohlídce tamní university shlédl jsem dekorativní obraz Sáшы Schneidera s figurami v dvojnásobné životní velikosti. Dílo samo poutavé svým monumentálním pojetím mne překvapilo tím více, když jsem seznal, že provedeno je — pastelem. To bylo ovšem něco pro mne, to bylo třeba co nejdříve vyšetřiti. A brzy jsem se dověděl, že Sáša prováděl obrazy ty pastelem na radu a s pomocí samotného Ostwalda, slavného něm. chemika. Spolu vyrobili si potřebné pastely a obyčejné, režné plátno upravili tak, aby mělo vhodný povrch. Ostwald sám později psal, jak vše snadno provedli, a že Sáša namaloval ohromný ten pastel v desetině času, než co by vyžadovalo provedení „v oleji“.

Opravdu, věc je dosti prostá. Příprava pastelů je zcela jednoduchá a možno si je vyrobiť snadno v různých tónech i velikostech. Režné plátno, — grund,

podklad, — napustí se nejdříve slabým klišem, kterýž po uschnutí přetře se roztokem octanu hlinitého, čímž stane se nerozpustným, (stejně jako kasein) a vzdoruje vlivům vlhka. Na to nanese se vlastní podklad a sice směsina škrobu s mletou pemzou. Škrob stává se po uschnutí rovněž ve vodě nerozpustným a vzdoruje kysličitým látkám atmosféry. Dle potřeby přidává se pemza, aby povrch dle přání stal se drsným.

Podobným způsobem možno si upravit každou plochu, tedy i zeď, jež musí však býti dříve dobře sádrou preparována.

Poněvadž při velkém, monumentálním pastelu, kde jedná se výhradně o barevný dojem na velkou vzdálenost, nepadá na váhu, změní-li se trochu jeho vzhled, což by u malých obrázků působilo rušivě, je otázka fixtování usnadněna. Treba voliti jen látky stálé, pokud možno charakter malby zachovávající a vlivům atmosferickým vzdorující a tím je tak dalece kasein, smíšený s boraxem, rozpuštěný ve vinném lihu (po případě i obyč. lih stačí). Borax činí kasein ve vodě obsahující lih rozpustným. Lih nepřipouští pak rozkladu kaseinu a umožňuje lepší vniknutí do malby. Kasein dá se ostatně dodatečným zpracováním octanem hlinitým učiniti naprosto ve vodě nerozpustným a obraz získává tím úplné stálosti oproti každému vlhku. Eventuelně poslední fixáz nějakou pryskyřici chrání pak úplně obraz před každým škodlivým vlivem vzduchu. Takto provedl Sása Schneider svůj monumentální pastel a když na hotový obraz vrhl namočenou houbu, až voda stékala, aniž obrazu uškodila, neměl úžas jeho přátel mezí.

V té době provedl malíř Richard Amsler (1910) na domě v Schaffhuzách tři pastely, které po fixování přetřel parafínem. Docílil takové stálosti, že voda z hydrantu hadicí vedená stékala po obraze jak po labutím peří. Malíř Adolf Schinnerer vymaloval velké monumentální pastely na zdech Kristova chrámu v Manheimu a malíř M. Jacoby ozdobil školní aulu ve Weissensee (předměstí berlínském) třemi velkými pastely.

Uvážíme-li, že všechny poznatky a zkušenosti, jimž učila nás tisíciletí o trvání a stálosti materiálů barev, tedy také uměleckých maleb, v první řadě fresek, vystavených nejvíce vlivům atmosféry, zvráceny jsou tím, že lidstvo místo dříví zejména ve městech a jich průmyslových závodech výhradně k topení používá nyní uhlí; že spalováním jeho vyvinuje se mimo jiné také anhydrit siřičitý, který s jinými plyny se spojuje a jako lehce ve vodě rozpustný se v dešti a mlze koncentruje; že kyslík, obsažený ve vzduchu brzy přeměňuje jej v kyselinu sírovou, která pak dokonává své rozvratné dílo zkázy na výtvarných dílech malířských — nedíváme se pak jich zániku. Nebot hlavní podklad a součást freskových maleb



— mramor, uhličitan vápenatý — prvý neblahému vlivu tomu podléhá. Tím vysvětlena je záhada, proč fresky dříve se držely a nyní šmahem zacházejí. A není tudíž divu, ohlížej-li se umělci po trvanlivějším materiálu a technice pro monumentální malířství.

Zdá se, že pastel nejspíše všem změněným požadavkům vyhoví.

Doufám, že v brzku provedu pokusný monumentální pastel na místě všem vlivům povětrnosti vystaveném, a že budu moci sděliti o průběhu a způsobu práce jinde více a obsírněji, nežli mi dopřáno bylo učiniti tak zde a dnes.



Obr. č. 31.

M O S A I K A

## M O S A I K A .

Každá pohádka začíná: „Za starých časův byl jednou jeden . . .“ a dějiny všech téměř technik uměleckých jsou rovněž pohádkou, jež by mohla začít: „Již staří Babyloňané, Egypťané a Asyřané . . .“

Ale v případě mosaiky, tak jak si ji dnes v plném slova smyslu představujeme, byl by to přece jen začátek příliš zhluboka vzatý. Je ovšem pravda, že tito staří národové dovedli zdobiti podlahy svých chrámů, sloupových stíní i chodeb, a že snažili se zvýšiti nádheru svých obydlí jakousi mosaikou. Užívali ještě větších kusů kamenů a mramorů v geometrické formy osekanych k vysazení dekorativních ornamentů na velkých plochách podlahových; setkáváme se s obloženými zdmi na způsob mosaiky aneb se stěnami, kolmými deskami i deštičkami jako vzpomínkou na kobercové závěsy upravenými. Zbylo však těch památek málo. Stavivem oněch starých budov byla cihla, materiál vlivům počasí a dlouhým věkům málo vzdorující a není divu, že zachovalo se co nejméně i z pozdějších ozdob, jež pozůstávaly z hlazených i leštěných — glazovaných — cihel. Ale ve Varce (Uruch, biblický Erech) prastarém babylonském městě mezi Eufratem a Šattem el Kacho, někdejší svatyní bohyně Nary, prozkoumané lordem Loftusem r. 1855 nalezené nástěnné dekorace upomínají již silně na pravý způsob dobře skládané mosaiky a proto možno teprve tento nález považovati za pravého předchůdce pozdějšího musívního umění.

Egypťský Amenophis IV. nabaživ se mnohobožských chrámů dřívějších sídel, založil si nové město mezi Thébami a Memphisem, které obohatil svým palácem a zejména chrámem samému slunci věnovaným. A tamtéž nalezeny opravdové už mosaiky skleněné, modře-zlato-červené, užívané se zjevnou oblibou.

Učeliví Řekové nejen že chopili se leccéhož, čemu se v Egyptě naučili, ale vždy v mateřské své zemi snažili se věc zdokonaliti. A mosaika byla vlastně odvětvím malířství a pergamonští byli dobrými malíři. Proto byli i pergamonští dobřími, nejlepšími mosaikáři své doby. Z nich nejproslulejší byl Sosos, který dle Plinia provedl tamtéž tak zvaný „nemetný dům“ — („oikos asarotos“) protože zbytky jídel i jiné pozůstatky, které po hostinách bývají s podlahy smeteny a uklizeny, — dovedl na podlaze drobnou mosaikou obratně znázorniti, jakoby byly na ní zůstaly ležeti.

Mezi jiným znázorněna byla skupinka z misky pijících holoubků, dílo v mosaice znamenité (na 1 cm<sup>2</sup> připadá as 60 kamének), jejíž jedné kopii, pocházející z Hadrianovy vily u Tivoli můžeme se obdivovati v římském kapitol-

ském muzeu v Sala delle Colombe v blízkosti gabinetto della Venere s kapitolinskou Venuší, tohoto řeckého divu.

Třetí století před Kristem! Kolik zkazek dávných časů nám tato díla přináší a kolik vzbuzují úvah!

V Pergamonu našly se i nádherné květinami ozdobené mosaiky, upomínající na tehdejší zvyk, roztrušovat květy po podlaze a tím ji krásli. Dleť tam i vynikající Herakleitos, jehož ukázky mosaikových prací zachovaly se v Lateranském muzeu.

Za dob Alexandrových již jevila se touha po znázornění i figurálních scén, čemuž se technika mosaiky přizpůsobila a užívala již tehdy drobnějších kamének k dosažení bohatších i oblejších forem a šlo se i dále. Barevné stěny žádaly barevných podlah, mosaiky, malé kaménky a lité sklo kladly se vedle sebe, bez spojení maltou. Znázorňovaly ornamenty, později kobercové opony a pak i celé figurální malby. Na skvostné lodi Hierona II. ze Syrakus chodilo se po scénách z Illiady. Z Alexandrie pochází asi znamenitá mosaika Alexandrovy bitvy s Doriem, která krásila ještě s Nilskou krajinou a egyptskou kočkou ptáka lapající, nejkrásnější dům v Pompeji — Casa del Fauno (24. října 1831 vykopána a pocházející asi z 2. stol. př. Kr.) Je to podnes jedna z největkolepějších a nejkrásnějších mosaik. Z téhož domu pocházejí i krásná mosaiková zátiší kachen, ryb atd. jakož i festonů spletených z masek a ovoce, především však zosobněný „Podzim“, který sváží se na pardalu.

K nejcenněji pracovaným mosaikám dnes zachovaným počítá se však v Pompejích nalezený mosaikový výjev „hudební scéna“, jejímž mistrem je Dioskourides ze Samosu. Vše to nalézá se nyní v muzeu neapolském. Také veliká mosaiková podlaha v Palestrině (Präneste) blíže Tivoli poukazuje na vzory alexandrijské. Palestrina vystavěna je na rozvalinách antického chrámu Fortuny a v jejích ještě dosti značných zbytcích zachovala se překrásná mosaiková podlaha s líčením rozvodněného Nilu a vysočiny egyptské, bohaté na faunu (nyní v paláci Basbeniu). Známa je též hlava Medusy ve vile d'Otricoli v Římě, i mosaiky ve vile Borghese.

Předzvěsti úpadku a zesurovení hlásají gladiatorské mosaiky z lázni Caracalových. Technicky jest vyspěle provedená, působí však svými neuschlechtilými, hrnatými postavami odstrašující hrubou robustností. I z obličejů přes všechnu snahu po portretování vyzírá zesurovení. Obrovská mosaika ta umístěna je na podlaze jednoho celého sálu v římském muzeu v Lateráně a lze ji po vystoupení na dřevěnou galerii pěkně přehlédnouti. Celý tehdejší grandiosní úpadek doby jeví se tu v jejím umění. Tyto hrubé rysy vyvolány byly téměř potřebou davů, jich hlasitým požadavkem a znemravňelou lačností, v základech uvolněná říše probouzela

a volala k činu muže pochybných, jen když silných a bezohledných povah, které dovedly usurpátorsky vládnouti do té doby — dokud nepřišel jiný ještě bezohlednější lotr. A masám, jež čím dál tím stávaly se zmitanějšími a bezmyšlenkovitějšími, a tudíž i pasivnějšími, imponovaly tyto zosobněné podoby surové síly, vystupňované až do bezděčných portrétů samotného zločinného císaře.

Co zbylo mimo centrum po zemi dobrého z umění, ubilo klíče křesťanství se svým nastávajícím obrazoborectvím a uzavřelo své nikterak nové, ale hodně ochuzené a estetické umění do katakomb.

Konstantinem Velikým počíná doba starokřesťanského umění, jež se nemuselo už skrývat v katakombách a basilika na Foru je předchůdcem římských basilik sv. Petra a sv. Pavla, z nichž prvá byla zcela zničena, druhá pak po ohni znovupostavena a teprve r. 1823 přibližně původnímu slohu přizpůsobena.

Zánikem západořímské říše, přesídlením Konstantina do Konstantinopole (11. května r. 330) i když před tím byl již Řím Diokletianem opuštěn, vítězstvím křesťanské myšlenky, uznáním křesťanství za státní náboženství, tím vším antika tak zcela nezašla. Bohatá představa celého množství pohanských bohů ovšem zmizela a staré jejich chrámy zpusťly. Ale nové představy ztělesňovaly se uměním, jež bylo za ta staletí lidstvo proniklo a jež se oko naučilo viděti i ruka prováděti. Jen obohaceno o orientální vlivy vyšlo, které vyvolalo nové sídlo — Konstantinopol.

Jestliže starokřesťanské basiliky do jisté míry postrádaly zevnějšího lesku, tož vnitřky byly oslňující svou nádherou. Brzy nahromadily se bohaté zásoby zlatých křížů, svíců a různého nářadí na pozlacených a zlatem obetkaných ol-tářích a největší okrasou byly pak *mosaiky*, jež staly se typickými pro starokřesťanskou dobu. Podlahy a částečně i stěny kryjí plochy z mramorových deštěček složené, na stěnách z barevných litých sklíček na uzpůsobených půdách, podkladech vystupují postavy Krista a apoštolů. Jinde, u vlastních byzantských maleb musivních, tvoří skvělý zlatý podklad, který je nadto ještě průhledným skelným povlakem pokryt, takže tento způsob malby byl nejenom skvělý, ale i trvanlivý. A tak zazářily tyto obrazy, ornamentální i figurální, složené z barevných kamének a skleněných tyčinek nejen na podlaze, ale i na hořejších zdech basilik, na klenutí apsid a hlavně na oblouku triumfálním. I můžeme právem nazvat toto období novou, druhou velkou periodou mozaiky, na rozdíl od starověké. Zahnuje století 4.—12., kdežto později byla pak freskou zatlačena.

Mosaice v katakombách nesvědčilo. Aby byla působivou, potřebuje velkých stěn a sama technika vyžaduje dosti místa k provádění, konečně pak dílo samo značného odstupu. Malý prostor a mechanické přenášení své i cizí kresby na zed v liniích i barvách práci ztěžuje. Technika sama vyžaduje pevného ohraničené kontur, materiál je na překážku volně vedeným liniím, jakož i přechodům tónů a nedovoluje téměř znázorňovati různých výrazů tváří a živých pohybů těla. Ale má opět velké přednosti, je trvanlivá, monumentálnější nežli každá jiná technika malířská. Že vlivem vlhkosti stěn uvolní se přece jen některá částička, nemůže padati na váhu při jednoduchosti velikých postav, nějaký vypadlý kamének sotva co změní na celku. V majestátním klidu trčí tu dál a jako přísná, téměř výstražná vise nám hrozí a budou hroziti do dalších století. Visionářské zdání je to především, kterým mosaika tehdy tak malířství hověla, že ho až nahradila. Mělit tehdejší kostelní malby mosaiky připomínati stále očekávání Antikrista a příchod nebeského Jerusaléma. Nejpozdější antika strašila svými portréty zločinných Caracallů, raní starokřesťanství strašilo svým Antikristem i samotným svým přísným, nedobrotivým a neshovívavým Kristem.

Nejrannější křesťanské mosaiky jsou téměř výhradně ornamentální, jako ony v kapli *sv. Rufiny* (ze IV. století), jež vykazují ve výklenku zlaté úponky na modrém poli. Jedině beránek uprostřed holubů a pod nimi visící kříž, prozrazují křesťanský význam. Potom však brzy stanoveny pevně předměty k zobrazování, jež na to dodržovány byly skoro výlučně do konce prvního tisíciletí jako ozdoba apsid. Byl to Kristus mezi apoštoly nebo svatými, jimž býval kostel zasvěcen. Nad nimi vznáš se ruka boží a dole v páru umístěno dvanáct beránků, po šesti seřazených kol beránka božího na podstavci, z něhož prýstí čtyři řeky ráje. Palmy ohraničují celý prostor a později doplňují obraz i stavby, znázorňující Betlém, Jerusalém. V pozdějším století (V.), kdy smysl pro formu počal již mizeti, věnovalo se více pozornosti triumfálnímu oblouku, který proti dřívějším chuději zdobeným apsidám zdoben býval mosaikovými obrazy bohatějšího obsahu. Leč i pro ty stanovil se brzy motiv. Na vrcholu půlkruhu trůní buď poprsí Krista neb božího beránka, obklopené anděly a zvířaty evangelistů, pod tím však kupí se dav bíle oděných stařešin, nejstarších z Apokalypsy, kořících se Kristu, s věnci v rukách. Nezbytné jsou několikařádkové nápisy, tak zvané „tituli“, které mimo svaté chváli i zakladatele.

Řím, jenž ve čtvrtém století podal své nejlepší mosaiky, byl v pátém století předstížen Ravennou pod Theodorichem. Tam vyvinulo se umění musivní taktéž nejvšestranněji, aby r. 527—567 za Justiniana dobylo si i v řší východo-

římské další platnosti. Ale Řím při své vyčerpanosti nedovedl už dáti nových silných tradic, a tak při všem zvýšeném dekorativním bohatství a nádheře mizí z prací těch klasicism a nabývá vrchu pouhý zevní umělecký kult.

Z těchto století pozoruhodny jsou: v letech 384—99 povstala mosaika na apsidě v *S. Pudenziana* z dob papeže Siricia — silně ještě pod vlivem antiky. Sedící Kristus a apoštolové, jakož i obě ženy svěťce jsou živé a v rouchu lehkých tvarů zobrazeny. Z pátého století pocházející chudé zbytky původně bohaté výzdoby mosaikové v *S. Sabině* (422—432), rovněž i scény ze Starého zákona na stěnách a na oblouku umístěný obraz dětství Kristova v *S. Maria Maggiore* (432—440) prozrazují svou životností římské reliéfy. — Mosaiky v *S. Paulu* z časů Gally Placidie, ač po požáru r. 1823 opravené, podávají ještě dosti dobrý obraz původního svého uspořádání. V šestém století jsou znatelný už úpadkové vlivy a apsida *S. Cosmy a Damiana* (526—530), ačkoliv v barevném dojmu téměř zůstává nedostižnou, a třeba i figury byly ještě dosti životné, propůjčuje již Kristu i obklopujícím ho Cosmu a Damianovi, papeži Felexovi i sv. Theodorovi přisnější, temnější a mrzutější výraz. Ani celá skupina nemá již obvyklého kompozičního celku.

V tu dobu, kdy vítězí již asketický, světa se zříkávající názor a jeví se v tvářích mrzutou přísností, roste na druhé straně orientální radost na ozdobách a bohatství rouch. Je to přirozeno, že od té doby, co dvůr císařův přestěhoval se do Konstantinopole, podlehl zcela okázalostem východu. První známky těchto vlivů bylo viděti konečně už i na bohatém rouchu sv. Theodora v basilice Cosmy a Damiána, ale ještě pak význačněji prozrazují se na přebohatých a těžkých rouchách světic a svatých na mosaikách v *S. Agnese* (625—638).

Tu však nastává delší přestávka. Téměř po třech stoletích, v devátém věku počíná váti jakési nové křísťací osvěžení do umělecké produkce. Ale umělci neodvažují se na samostatnější tvorbu a obracejí se nazpět po starých předchůdcích a vzorech. Tak na př. mosaika u sv. Cosmy a Damiana nalézá téměř úplného napodobení na apsidě v *S. Prassede*.

Teprve po nových dvou stoletích (X. a XI.) rozkvétá na půdě Itálie — v Římě — musivní umění znovu, leč síly a vzněty přicházejí už odjinud.

Tím, že křesťanství opanovalo Řím, stalo se náboženstvím světovým. Řím vtiskl také umění křesťanskému zprvu svou pečeti. Teprve přenesením sídla císařů do Konstantinopole slábil kulturní vliv orientu. V prvních staletích křesťanských zdálo se, že antika sbírá ještě jednou své síly, aby svět ovládla. Použila architektury, aby tvořila věčná, nehynoucí díla a proměnila malířství v zkamennou mosaiku. Konec antiky tvoří totéž, co tvořil její počátek. Ještě jednou proniká východořímská architektura basilik na další východ, ale ponenáhlu vniká odtud do říše východořímské a jí zpřízněných krajů západních jiný typ staveb — typ stavby kopulové. Kopule byla součástí staveb již za Alexandra i za starší římské periody. Znovu se vyskytuje na př. hrobní kaple dcery císaře Konstantina před portou Pia v Římě, jež je kruhovou stavbou se střední kopulí. Tento typ dobře svědčil kaplím, určeným náhrobku neb ritu křesťanskému (baptisteriům). Z roku 430. pochází proslulé baptisterium lateránské v Římě, provedené na rozkaz papeže Sixta III. Ale teprve v 6. století dochází kopulová stavba dějinného významu a slávy v novém sídle za Justiniana (527—565). Tehdy vystavěn byl malý kostel Sv. Sergia a Bakcha, hlavně však *chrám sv. Žofie*, nejnádhernější a největkolepější stavba východořímského umění. Začátky stavby datují se do doby Konstantinovy (IV. stol.). Po požáru (532) byla opět vystavěna, po dobudování r. 537, kopule r. 558 zemětřesením zbořena, ale ještě za Justiniana znovuzřízena. Je 56 m vysoká, spočívá na 4 sloupech a západně i východně ohraničena jest polokopulemi. Na hořejších plochách stěn nalézají se mosaiky: ve středu hlavní kopule trůní žehnající Kristus v zlaté protkávaném bílém rouše, obklopen taktéž bíle oblečenými apoštoly a svatými. V apsidě v modrém šatě sedí Madonna chovájící mezi koleny stojící Jezule a od podkladu výklenků leskle odráží se postavy proroků. Mosaiky tyto pocházejí patrně většinou už z doby Justinianovy (VI. stol.) a byla-li stavba chrámová divem své doby, byly mosaiky v něm nejkrásnějšími obrazovými plochami Konstantinopole. Zlatý, třeptivý jejich podklad přímo oslňoval. Dnes jsou mosaiky přetřeny vesměs mdle zlatou omítkou, aby mizely očím Mohamedových.

Také ve znamenitých mosaikách v chrámu sv. Jiří v Soluni stojí Kristus uprostřed vážných světců, spinajících k modlitbě ruce. Záhyby rouch jsou ještě klasicky vrženy a perspektiva architektury je dobře kreslena. Mosaiky mají rovněž zlatý podklad, leč jsou časnější, nežli ony v chrámu Žofijském, pocházejíce ze sklonku 5. století.



Rozpoutavší se bouře obrazoborecká zničila pak množství vzácných památek malířských i musivních a zahnila výtvarná umění do zdi klášterních, ač ani tam před zradou nebyla jista.

Za císařovny Irény, jež umění obrazovému přála (797—802), povstávají zas některé mosaiky v Soluni, a o něco později v Nicei (Nicäa). Zde netrůní, ale stojí Marie, tisknouc dítě k sobě. Za Basilia I., ku konci 9. stol. nastává klasická doba byzantinské renesance. Mosaiky stávají se svěžejšími, barvitějšími, jsou čistě kreslené a modelované. Z té doby je kopulová mosaika chrámu sv. Žofie v Soluni, ale především pověstná nejkrásnější mosaika „Narthex“ (narthex = stanoviště ka-jčniců u vchodu starokřesťanských chrámů). Trůnícímu Kristu k nohám padá korunovaný panovník. Po obou stranách Vykupitelových v kruhovitých rámcích krásná poprsí Marie a archanděla Michaela. Tu počíná ono veliké byzantinské umění 10. a 11. věku, jež dovedlo pokrytí skvělými mosaikami stěny klášterního kostela sv. Lukáše ve Fokidě ve středním Recku. V apsidě trůní královna nebes, s kople shlíží vážný Kristus s kůrem archandělů, apoštolů, biskupů a mnichů. V narthexu jsou obrovské postavy apoštolů a výjevy ze života Kristova, který sám trůní nade vchodem. Celek působí úchvatně svou uměleckou jednotností.

Ale od té doby — ač ještě žijí velké odkazy — stávají se přece jen kresba i podání tvrdšími, zejména černé kontury vystupují hruběji a líčení dějů stává se těžkopádným, i obličje smutnými a přísnými. Smysl pro formu upadá. Takové jsou mosaiky v předsíních již jmenovaného kostela v Nicei a ještě více úpadkový sklon prozrazují mosaiky z Nea Moni na ostrově Chiu. Klášterní asketism počíná diktovati pravidla. Pozadí mosaik vesměs je zlaté a obrysy široké i někdy černé, rovněž architektury a krajina v pozadí mizí. Ale i komposiční volnost ustupuje vnučovaným regulím.

Cenné památky středobyzantinské mosaiky chovají chrámy sv. Lukáše v Stirisu a rovněž rozsáhlé mosaiky v Daphni. Ač proporce těla jak takž jsou posud zachovány, a ač barevně krásně působí, nemají již oné svobody byzantinských prací z doby makedonské a jsou již umělecky hodně vzdáleny. Křížácké války pak zničily na Bosporu nový Řím Konstantinův a Justinianův a s ním téměř všechny památky recko-křesťanského umění. Když 1261 Michal Palaologos, zakladatel poslední byzantinské dynastie, vítězně do Konstantinopole vtáhl, nalezl město o jeho poklady oloupeno. A ač on i jeho následovníci při své uměnímilovnosti poctivě

se přičiňovali městu vrátiti starou uměleckou slávu, znovustavěli, zřizovali a umění všestranně podporovali, byzantské umění na to vzkřísilo jen své malířství, jež vyvíjelo se současně s nástennou malbou toskánskou. Z té doby zbyly jen mosaiky v kostele *Monetas Choras*, který tvoří dnes předsíň mešity Kahrie. Část těchto mosaik zobrazuje velkokancléře Theodora Metochita Vykupitele se kořícího, podávajícího model chrámu, jiná část cyklus ze života Kristova, jiná ze života Panny Marie. Tyto poslední jsou ze všech nejlepší, takže někteří kladou je zpět do II. století. Snad právě tyto momenty tomu nasvědčují, že by byzantské umění, zapadnuvši do své strohé strnulosti, bylo bývalo schopno nového vzkříšení, kdyby mu byl Islam nepřipravil tak náhlý konec.

Císař Honorius, opevnil *Ravennu*, zvolil si ji po vpádu Visigotů za své nedobytné sídlo (402) a sestra jeho Galla Placidie (dcera císaře Theodosia), která po smrti bratrově vedla poručenství nedospělého dědice trůnu (až do r. 450), ozdobilu město několika stavebními památkami, dodnes dosti zachovalými. Od roku 493 král Ostrogotů Theodorich sídlil v Ravenně a při shovívavosti a toleranci jeho ke křesťanství vzniklo *San Vitale* i *San Appollinare*. Jeho ravennský hrob († 526) je celkem posud zachován. Za císaře Justiniana stala se Ravenna malou Byzancí a vedle této a Říma je jednou z nejzáčnejších klenotnic stavitelských památek a pokladů z přechodné doby antické do starokřesťanské. Tu setkáváme se s nejpozoruhodnějšími a nejproslulejšími chrámovými mosaikami slavné doby IV. a V. století, jakož i s úpadkovými ze století VI. a VII. stejně, jako je vykazuje Řím.

Rozkvět a moc Ravenny byly příliš krátké, než aby mohly vytvořiti vlastní styl umělecký, proto setkáváme se zde přirozeně s vlivy římskými, nannoze však už i s čistě východními, byzantskými (řecko-křesťanskými).

Nejstarší památky ravennské mosaiky bohužel nejvíce utrpěly. Z původního dómu, založeného asi r. 400 p. Kr. biskupem Ursem a zdobeného nádhernými mosaikami, zbyla jen krypta. Rovněž z basiliky sv. Petra (427—430) stojí dnes pouze chór a chudé zříceniny. Asi z téže doby pochází *malá kaple arcibiskupského paláce* a *S. Agata*. Z poloviny pátého věku jest náhrobní *kaple Gally Placidie*, kde mosaikou znázorněn mladistvý Vykupitel, který v skalnaté krajině obrostlé palmami trůní uprostřed svých oveček. Nebe je světle modré a Kristus, pastýř i vládce, má na zlatém rouchu purpurový plášť. Je to jedinečně krásná postava v celé t. zv. římské mosaice.

Mezi mosaikami, jež zdobí téměř všechny kopule, klenutí a zdi basilik, křesťanů a náhrobních kaplí ravennských, nejceněnější je pověstná kopulová mosaika v *S. Giovanni di Fonte* (Battisterio degli Ortodossi). Předčí svou krásou snad všechna dochovaná díla toho druhu a přimyká se ornamentální částí i kresbou rouch k starokřesťanským dílům římským, s nimiž sdílí tolik antických vlivů. V kopuli nahoře uprostřed v kruhu na zlatém podkladě znázorněn je křesť Kristův. Jako protějšek ku Křtiteli zvedá se z vln zjev pohanského boha Jordána. Kupoli oživují mohutné postavy dvanácti apoštolů, v řasnaté pláště zahalených a nesoucích koruny. Vše je na modrém podkladě. Celek působí úchvatně a velebně a slučuje se krásně a harmonicky s bohatou štukovou ozdobou. Je to jedno z nejkrásnějších mistrovských děl polychromního umění této doby.

Mosaiky, jež povstaly nato v šestém století, vykazují již značné odchylky a vzhled. Mosaiky v *Santa Mariani Cosmediu* (Baptisterium Ariantů) jsou pouhými nápodobeninami oněch ze *S. Giovanni di Fonte*. Také na mosaikách v *arcibiskupské kapli* (546—556), pod arcib. Maximianem provedených, je znatelný odklon stylu a zeslabený vliv římsko-klasický. V šestém století vábí umělce již bohatší fantazie. Nebe oživuje se svatými a mocní tohoto světa mísí se mezi ně. Buď že sami svatým se koří, aneb přijímají dokonce jejich hold. Obličje jejich snaží se býti podobiznami. A vedle povstávají celé řady biblických obrazů — výjevů.

Nelze upříti, že velkolepě a nově působí troje pořadí cyklů mosaikových obrazů v *San Apollinare nuovo*. První dvě řady provedeny byly ještě dle návrhů z dob Theodoricha, poslední řada dokončena (553—561) za biskupa Agnella Rasa, nejhořejší obsahuje 26 obrazů z Nového zákona. Kristus jeví se tu plavovlasý a vousem zarostlý a dle byzant. způsobu jsou všechny obrazy na zlatém poli. Střední řada zobrazuje nadživotní proroky a svaté. Spodní řada je nejdekorativnější. Na jedné stěně kráčí 21 bíle oděných svatých žen na pozadí palmami oddělených, k matce boží, která tu uprostřed stěn sedí s božím dítětkem na klíně obklopena čtyřmi anděly. Na jižní straně stejně tolik bíle oděných mužských postav kráčí ze bran Ravenny vstříc Kristu, který tu vážně sedí proti Madonně. Vše je opět na zlatém poli a ještě kreslířsky dosti dobře i výstižně provedeno.

Ke konci šestého století objevují se již byzantinští vládcové mezi svatými na stěnách chrámů, jak tomu svědčí mosaiky chrámu *San Vitale*. Chrám sám povstal ještě za panství gotského a byl r. 547 biskupem Maximianem dostavěn. O něco pozdější mosaiky značí Krista na zlaté půdě, obklopeného anděly, vlevo sv. Vitalis, přijímající od Krista korunu, vpravo zakladatel kostela biskup Exclesius (skutečný to už římský portret). Na stěnách pod tím stkví se pravé byzantské obřadní obrazy,

po straně jedné sám císař Justinian, na druhé choť jeho Theodora, oba obklopeni četným průvodem. Majíce dary v rukou, oba císařští manželé zobrazeni jsou patrně ve chvíli, kdy přítomni jsou vysvěcení chrámu. I zde jeví se římská snaha věrného portretování, ač jinak propadá ostatní již konvenci, obličejé podávány jsou v celé průčelnosti, roucha ztrácejí svůj pravdivý volný antický vrh a jednotlivé motivy (zejména na triumfálním oblouku) jsou dle starých vzorů opakovány. Přesto patří skvostné, nádherně bohaté mosaiky v *San Vitale* k nejpozoruhodnějším dílům starokřesťanského malířství, jimž blíží se zbytky mosaik neapolských a milánských z pátého a šestého století.

Mosaiky VI. a VII. století v *San Apollinare di Classe* — budově to nejdůležitější ze zachovaných starokřesťanských basilik — vykazují již silný úpadek umělecký, odklon od antického klasicismu a dojem jich je méně harmonický, než oněch starých. V Římě lze sledovati ještě několik století tento úpadek, ale v Byzancii, která byla nesporně tou dobou duševní vládkyní světa, obrazoborectví přerušilo právě toto odvěti umění nejcitelněji.

S nastalým všeobecným úpadkem kulturním počíná i přestávka uměleckého tvoření, která trvá až do začátku II. století, kdy umění znovu ožívuje a opětně za vlivu Byzance v horní a dolní Itálii se rodí. Tak v kapli *San Zeno* v chrámu sv. Marka v Benátkách, v domě *Torcello*, tvorby vysoké nádhery a krásy dekorativní v kapli *Palatina* v Palermu (prostřed 12. stol.), kostel *Martorana*, v Palermu v domě v trochu úpadkovém *Monreale* a především v domě v *Cefalu* na Sicilii, jenž si uchoval nejkrásnější byzantinské mosaiky východu (1148). Z hlavní apsidy hledí obrovské poprsí Kristovo, se zlatým dolním šatem a modrým vrchním odráží se svítivě od zářivého zlatého pozadí. Výraz tváře byzantinsky přísný a strohý, plavé vlasy uprostřed rozděleny, ale velký, uslechtilý a slavnostní ve výrazu. Rovněž byzant. je uspořádán průvod svatých ve třech párech pod Kristem umístěných a opatřených řeckými nápisy. Na mosaikách v Monreale objevují se již latinské nápisy vedle řeckých, ale současně se zjevným úpadkem uměleckým, který stejně zjevným je na mosaikách dómu v Messině a Salernu.

I na ostatní pevnině evropské rozšířila se mosaika, aniž však zde nabyla zvláštního významu. Známa je mosaiková podlaha v *St. Gereonu* v Kolně n. R. (11. století).

Přeložením papežského dvora do Avignonu utichl náhle v Římě umělecký

ruch a život. Jenom mosaiku zachraňují zdatní, vynikající její representanti umělci Filippo Russuti, Jacopo Torriti, Jan di Cosma (z proslulé umělecké rodiny Cosmatů) a zvláště Pietro Cavallini. Roku 1296 končí Torriti korunovaci P. Marie v St. Maria Maggiore a Rossuti pracuje na fašadní mozaice tamtéž. Jejich díla však počínají se (je patrný odklon) osvobozovati od přímých vlivů byzantských, jimž lateranské mozaiky ještě podléhají a patrný je vliv Cimabue i Giotta. Je známo, že oba tito velcí umělci vynikali i jako mosaikáři. Na mosaikách, líčících scény ze života P. Marie, od Pietra Cavalliniho v St. Maria v Trastevere je rovněž patrný již odklon od byzantinismu a uplatňuje se zřejmá snaha názorného vypravování. Poslední soud, mozaika téhož mistra pod freskami Sv. Cecílie tamtéž jeví podivuhodné vztahy k Giottovu poslednímu soudu v S. Maria dell'Arena v Padově. Oba mistři, nezávislí na sobě, sledují tentýž cíl.

Vedle Říma zůstaly i Benátky věrný mozaice. Zde Řek Apollonios zdobí ve stejnou dobu (ke konci 13. stol.) velkolepě chrám sv. Marka. Až do věku 14. udržely se v Benátkách tradice byzantské. Odtud také povolání řečtí umělci do Florencie, kdež tvoří slavnou mozaikovou ozdobu na kupuli baptisteria, kteréž práce účastní se vynikající měrou Andrea Talí.

Ke konci 14. století však mozaika byla téměř úplně zatlačena malbou na omítce, která láká umělce svým lehčím a pohodlnějším ovládním. Mozaiky užívá se na to jen pro menší dekorativní výzdobu a jen výjimečně při větších rozměrech užito jí v kupoli chrámu sv. Petra v Římě, na níž umělci F. Zucchi a B. Rosetti na rozkaz papeže Klimenta VIII. v r. 1603 provádějí svá velká díla musivní.

S křesťanstvím přišlo na Rus i byzantské umění. Již na začátku 11. století byl Kiew mocným městem a do té doby spadá jedna z nejdrahocennějších ruských památek umění. Je to *sobor* (katedrální chrám) sv. *Zofie*. Založen a proveden dle vzoru chrámu Moudrosti boží v Byzanci roku 1037 Jaroslavem I. Moudrým, na památku vítězství nad Pečeněgy na místě, kde byla prý svedena bitva, byl jím i bohatě zlatem, stříbrem a nádhernými kostelními nádobami ozdoben. Především však nástěnnými malbami mozaikovými. Bohaté památky bývalého lesku jsou posud na stěnách chrámových viditelné a ohromují svojí kolosálností, zaujímajíce celé plochy stěn až do výše tří pater a vynikající obzvláštní čistotou práce.

Vnitřek kostela jest rozdělen na hlavní kapli, kapli Sv. Moudrosti, nad níž veliká kupole s galerií tvoří s devíti postranními kaplemi jakýsi labyrint, dělený

sloupy, zdmi a klenutími. V jednotlivých oddílech nalézají se hroby velkoknížat, jakož i mramorový hrob Jaroslava Vladimiroviče. Galerie tvořící druhé patro připojena je schodištěm, jehož stěny ozdobeny jsou rovněž mosaikami, zobrazujícími ideu vykoupení lidstva vtělením syna božího. Do veliké svatyně vchází se úzkým, tmavým vchodem, což zvyšuje tajemnost i jakousi ponuřost vnitřku. Vane tam posvátná, skoro tisíciletá zvěst o dávných dobách a staré stěny jakoby šeptaly své upomínky na devět set let ruské historie, jíž byly svědky a ony, svědkyně staré ruské slávy shlížejí udiveně do dnešních dnů nynějšího rozvráceného Ruska...

Mosaiky sofijského soboru přimykají se těsně k oněm z Byzancie. Převládá zlaté pole podkladové. S kopule shlíží vykupitel „Pantokrator“ v duhovém orámování, velkolepého zjevu, leč méně přísného vzezření nežli v Daphni. Patriarcha Makarios z Antiochie mluví ještě v 17. století o čtyřech archandělech a apoštolích, z nichž zbyl zachován pouze jediný a z apoštolů jen poprsí sv. Pavla. Z evangelistů v cípech jedině sv. Marek a neúplná postava sv. Jana. Ve střední apsidě dominuje stejně ohromná a velkolepá postava Marie, jako orodovatelky k modlitbě ruce zvedající. Lid nazval ji „Nezrušitelnou stěnou“. Pod obrazem tím nalezá se mosaika ceremonielní večere Páně, znázorňující Krista dvojnásob a obklopeného andělskými diakony. S obou stran kráčejí apoštolové v symetrických skupinách. Podle apsidových oken níže zobrazeno je deset řeckých církevních otců, znamenitých typů, z nichž Chrisostomos má krásnou tvář Demosthenovu. Nahoře na triumfálním oblouku umístěn je nezbytný nápis. Na postranních sloupcích je nahoře 40 barvitých *ikon* mučedníkův, z nichž některé poškozené nahrazeny jsou freskami. Pod nimi na těchto sloupcích na oltářních stranách vlevo je anděl, napravo Maria, nejpůsobivější postava všech kievských mosaik.

Ostatní výzdoba chrámová, několikere biblické cykly, jsou freskové malby a mají jediné význam jako časné obrazy této byzantské epochy.

Ale mosaiková výzdoba apsidy a okolí oltáře působí mocně a dojmem uchvacujícím, je nejcennější památkou ruskou a byla by jí ještě u větší míře, kdyby byla Byzanc velkoknížeti poslala své největší umělce, jakými tehdy disponovala. Tito asi zdobili svými cyklickými mosaikami v té době, v půli 11. století, chrámy Nea Moni na Chiu a chrám sv. Jiří v Manganě, jichž musivní výzdoby vykazují nejbezprostřednější a také nejmělečtější původ byzantský.

Druhý nejstarší chrám kievský (1140), *monastýr Michajlovský* chová mosaiky z dvanáctého století. Na nich pozorovati už možno různé formové odklony, jež udály se zatím v Byzanci a jinde na východě. Štíhlé postavy světců nesou malé hlavy. Ale vyloučením andělů Kristu přísluhujících působí děj jaksi

reálněji. Jeví také snahu, hlavy apoštolů různými obraty a charakteristickými tvářemi seřaditi v jímavější a působivější děj, ale obrazy současně pozbývají monumentálního klidu, stávající se však malebně krásnějšími.

Byť ne právě mosaikami vynikající je třetí kievský velechrám monastýru *Pečerskaja Lavra*, památný nejen pro Kiew, ale pro celou Rus; slavné svatyně nejstaršího tohoto ruského kláštera jsou celým národem nejvš čteny a v jeho zdech sneseny umělecké poklady nedoceněné a báječné. Nejstarší ruské zkazky a báje, počínajíc mnichem Hilarionem, mnichem Antonínem, předsedším z Athosu i Theodosiem, opřádají původní jeskyně těchto poustevníků-světců, na nichž klášter se svým velechrámem Nanebevzetí P. Marie a šestnácti jinými kostely vznikl.\*)

Starí letopisci tvrdí, že Kiew měl v 11. století na 400 kostelů, vyznačujících se charakteristickými cibulovitými báními pozlacenými. I dnes skýtá tato matka ruských měst, tento cíl statisíců poutníků, ruský tento Jerusalems, pohled právě orientální nádhery.

Na mosaikách *svato-cyrilského kláštera* u Kiewa, pocházejících z dvanáctého století (1140), patry jsou již na tvářích světců drsnější slovanské typy (tahy), což jeví se i na malbách kostela sv. Jiřského ve Staré Ladoze.

Byzantský vliv na Rusi byl nejen mocný, ale i *užitečný*. Projevoval se silně i v tabulovém malířství. Čím starší a byzantinstější byly obrazy této epochy, tím byly i lepší. Nejstarší, tak zv. Vladimírovská Matka boží v katedrále Nanebevzetí p. Marie v Moskvě je také nejlepší. Zlatý podklad postav, jichž strohost zvyšuje ještě ústroj z opravdového zlatého plechu, jsou dědictvím Ruska po Byzanci.

I v miniaturní malbě pracovaly s počátku řecké ruce, leč tam záhy převládly již ruce ruské. A daleko do 13. věku zachovaly si manuskripty ruské svůj vlastní ráz, který je od byzantských odlišoval.

V říši velice záviděli Čechům, že blahé paměti Karel IV. tak starostlivě pečoval o rozkvet a umělecké obohacení své vlasti. Zajímavý i významný je příběh, jež Hájek do své kroniky položil. Přijeli prý času jednoho poslovce z říše od kurfiřtův, knížat a říšských měst k císaři do Prahy a předstoupivše před něj, pravili, že „Pán Bůh ráčil učiniti v některých krajinách správce pány, v některých knížata a jinde krále, a v krajinách říšských líbilo se jeho svatě milosti, aby byl správcem

\*) První zmínky, Nestor (Russland).

císař. A protož, poněvadž zde v Čechách je stolice královská, a tvůj syn Václav jest král Český, nechť on sedí na své stolici, a ty jako císař rač seděti na stolici císařské v říši.“

Tu prý císař hned na to dlouho se neradiv dal jim odpověď, řka: „Poslové milí, takt jest, což vy pravíte; a víte dobře, že všem lidem přirozená jejich vlast a krajina pokojná, v kteréž se zrodili, k velikému jest potěšení, mezi známými a příbuznými sladký život, a zvláště tu, kdež mají znamenité z časných věcí užítky.“ A uveda je do své královské komory, kdež byla zlata a stříbra hojnost, pravil k nim řka: „Můž-li mi tento a takový plat dávatí všecka říše, kterýž tuto vidíte, jakož mi dáva Česká země tento plat na zlatě a stříbre každého roku?“ I řekli poslové: „Říše s ten a takový plat býti nemůž, neb by se tím obtížila.“ I řekl prý císař: „Tedy jest slušnější, abych já sedě na královské stolici tento plat bral, kterýmž bych mohl říši obraňovati, nežli sedě v říši, jí nic aneb málo užívaje, ten plat králi Českému pustil.“ Poslové vyslyševše císaře, že pravdu praví toho potvrdili, a zavše poutivé dary, navrátili se do říše.\*)

A náš Karel pečoval dál neúnavně o to, aby vlasti naší dal nejen množství pravých divů tehdejšího stavitelství, ale aby do Čech svezli kde jaký vzácný umělecký poklad. Povolává znovu do Čech znamenité řemeslníky a umělce, aby dal prováděti vzácné práce umělecké.

Tři léta před tím, než postavena byla na třetím nádvoří hradním slavná socha sv. Jiří bratří Martina a Jiřího z Kološe (Klussenberka\*\*), kdy nedávno dostavěna kaple sv. Václava a ukončen jižní portál příčné lodi chrámu sv. Víta a sakristie nad ním (pokladní komora), povolává do Prahy vlašské umělce, aby dal jimi na zevně zdi velechrámu zhotoviti velkolepý obraz mosaikový, slavnou mosaiku Posledního soudu (započata 1370, ukončena 1373) a dáva tak Praze poklad nejvzácnější, dílo ojedinělé a významné ceny umělecké. Mosaika ta, tehdy nejen v zemi, ale v celé střední Evropě jediná a v tak umělecky a mimo to v tak grandiosním měřítku provedená (plocha mosaiky jest přibližně 86 m<sup>2</sup>, měřít 10:75 m šířky a 8 m výšky) zůstává dodnes ojedinělou prací toho druhu severně od Alp. Byla pýchou a k obdivu nejen domácích občanů, ale i cizinců z východu i západu příšlých, neboť bylo to poprvé, co nové, neobvyklé a odlišné výzdoby takové bylo užito zevně, jako dekorace vnější stěny katedrální budovy. Dlouho zářila, třeptala se a hořela barvami, ozářena sluncem nad hlavami davů, shromážděných v historických okamžicích na památných nádvořích hradních. Ještě ke konci sedmáctého století líčí jesuita Balbin

\*) Česko-moravská kronika. Díl II. str. 392.

\*\*) Postavena r. 1373 zmíněnými bratřími kovolijci, povolányi z Uher.



skvostnou, báječnou krásu tohoto obrazu. Později věkem, povětrností i nešetností lidskou velmi sešel, až v roce 1837 byl na popud hraběte Chotka, tehdejšího purkrabího, aspoň zběžně pod dozorem malíře Gurka opraven. Konečně po čtvrtstoletí bylo celé dílo toto ve 274 kusech sňato a na hradě, ve svato-jířském klášteře uloženo. Restauraované a doplněné malířem Viktorem Foerstem dočkalo se v roce 1910 nového osazení na místě původním, aby znovu bylo svědkem slavného dějinného okamžiku — prvního výročí bitvy bělohorské za naší nové samostatnosti.

Zatím byly na této jižní příční lodi vedle hlavního vchodu odkryty ještě dva další postranní, takže portál má nyní tři vchody chrámové, nad nimiž se vznášá pověstný mosaikový obraz.

Nad velkým vchodem prostředním nahoře vidí je Spasitele vítězného, obklopeného desíti anděly, držícími jednak pochodně, jednak květy neb hlásné trouby. Nižle klečí šest modlících se patronů českých, s každé strany tři — sv. Prokop, Zikmund a Vít, — Václav, Ludmila a Vojtěch. Pod nimi umístěny jsou latinské nápisy. V rozích dole Karel IV. a vpravo čtvrtá jeho manželka — Alžběta Pomořanská r. 1368 v Římě korunovaná. Vedle na jedné straně je „zmrtyvýchvstání“ v podání nikoliv bez humoru, poněkud frivolním a výše apoštolové Páně, do čtyř řad stěsnání. Na druhé straně „poslední soud“, kdež odsouzenec do pekel zahání anděl s mečem plamenným.

Foerster jistě přičinil se udělati pro záchranu a obnovu díla seč byl. Pokud však byl s to grandiosního tohoto úkolu se zhostiti, na to opovředěti sluší povoláním odborníkům. Jisto je, že jméno jeho je s touto mosaikou spjato a že musí mu býti v tomto odstavci vykázáno několik slov přátelské vzpomínky jako té doby jedinému pražskému mosaikáři. Pracoval o její restauraci ve svém hradčanském atelieru a není pro mne bez pietní zajímavosti, že dále se tak právě v mém nynějším bytě.

A necht vyzní soud nad jeho opravnou prací jakkoliv, obraz je nyní zabezpečen a bude nám i budoucím na věkopamátné stavbě chrámové připomínati nejslavnější dobu rozkvětu středověké kultury české, jakož i jejích styků s kulturní cizinou pod slavným naším Otcem vlasti.

Viktor Foerster pocházel z umělecké rodiny<sup>\*)</sup>. Narodil se jako syn českého hudebníka Josefa Foerstra v Praze, vystudoval akademii. Ještě na akademii se seznámil se sochařem Frant. Bílkem a jsa sám mystik, jemně cítící umělec i člověk, přilhl k němu upřímným přátelstvím. Není divu, že i práce jeho prozrazují jakousi odvislost od daleko silněji umělecky založeného Bílka. V Praze uveřejňoval a

<sup>\*)</sup> Bratr jeho Josef Bobuslav (\* 1859 v Praze) je známým českým skladatelem, jenž za chof pojal operní pěvkyni Bertu Lautererovou. Byl švagrem spis. Růž. Jesenské.

vystavoval studie z cest po Itálii a Francii a mívával v letech devadesátých časté příspěvky ve Zl. Praze i jinde, většinou náměty biblické, a není divu, že jsou povahy sensitivní, sám vášnivý hudebník, vychován za zvuků vážné, nábožné hudby chrámové, pod vlivem svého okolí tihl celou bytostí k náboženskému mysticismu. Proto vážné a přísné mosaiky v Itálii naň tak působily a záliba jeho neomezila se na pouhý obdiv, nýbrž stala se opravdovou touhou vytvořit v Čechách podobná díla „světcích kaménků“. Vyučil se svědomitě tomuto umění na Monte Casinu, vrátiv se do vlasti, jal se vážně pracovatí mosaikové obrazy a ozdobil skutečně svými mosaikami chrámy, náhrobky i paláce.

Pražanům nejnámější jeho mosaikový obraz je Madona na kostele P. Marie Sněžné, na dvoře kláštera frantiskánského v Praze. Nato položil v Emauzích oltářní obraz a na průčelí téhož kláštera, k Vltavě obráceném, podle staré fresky vytvořil mosaikový obraz sv. Josefa. V antependiu na oltáři kostela vysehradského nalézá se od něho obraz beránka a na Hostýně těší prý se zvláštní počtč jeho mosaiková Madona. Zatím pracoval se svými pomocníky ve svatojiřském klášteře na složením mosaik v hradčanského velechrámu a později zřídil si mosaikářskou dílnu v starobylém domě nad Úvozem, z něhož je vyhlídka na Prahu a na opačné straně ke klášteru strahovskému. Pro tento klášter namaloval cyklus křížové cesty stejně jako pro Pelhřimov.

Zemřel 13. prosince 1915 ve věku 47 let, veřejnosti takřka neznám, ctěn jen svými přáteli. V Ottově slovníku není o něm zmínky.

Růžena Jesenská napsala o něm pěknou vzpomínku:\*) „Viktor Foerster byl člověk-umělec, z těch, o nichž se nemluví, již jdou tiše svojí cestou a sázejí svá nesmrtelná díla skromně a bez nároků, jako se strom sází, a ona díla vytrvávají a vykonávají své poslání jako stromy, keře a květy, o nichž nikdo neví, kdo je vysázel, ale duše vnímavé z nich čerpají osvěžení a dojem krásy a často útěchu. Od Strahova k Hostýnu, od paláce k paláci zdobil zdi a kameny, rozsvěcuje jim barvy jako okřídlených snův, umělec přesný, svědomitý, pokorný vyznavač krásy a poeta ryzího zrna.

mlád odchází tento mystik, první český mosaikář a je jistě mnoho asketismu i tragiky v jeho životě, stejně se starokřesťanskými umělci-mosaikáři, již zanechali nám své práce, ale sami zůstali pro nás anonymními.

Výstižně četl jsem o nich v pěkné odborné studii o mosaice:\*\*) „Starší historik, pro nějž starokřesťanská doba a ranní středověk byly dobou uměleckého

\*) „N. Politika“ ze dne 14./XII. 1915.

\*\*) Feuilleton ve „Viedeňském denníku“, 15./VII. 1916.

úpadku, zamítal veskrze jejich díla, odpíraje jim umělecké hodnoty. Dnešek jen spoře splácí dluh, jímž jsme anonymním mistrům starokřesťanství povinováni.“

Mosaika, toto středověké umění, je vlastně dnes mrtvo. Starokřesťanští a byzantinští umělci, posvěcení svojí asketickou věrou, stvořili si z této orientálské techniky výraz svého citění; žádná jiná technika malířská nedovedla by tlumočiti tak monumentálně a tak uchvacující, přímo srážející a deprimující mocí a silou jejich sny, jejich poznání světa a prožívání života, jako nám dovedou podati tyto výtvary umělců mladého křesťanství. Vy všichni, již máte duše vnímavé, ať věřící neb nevěřící, vzpomínáte jistě, jak s otřesenou duší stáli jste pokorní, do kořenů své duše zasažení před těmito „malbami věčnosti“ v Římě, Ravenně, Benátkách, Monreale!

Egyptané báje o své desetitisícileté kultuře ani nemohli míti umění jiné, nežli ono gigantické svých pyramid, obromných sfing a věčných mumii. Řím i Hellas stvořily svou krásnou antickou sochařskou uměleckou zrcadla a jako výraz svých snah. Renesance potřebovala k monumentální výzdobě svých velikých stěn a stropů hbité a poddajné techniky olejových barev, rozmarilá doba Rokoka má svůj rozkošný pastel a přísný asketický středověk svou mosaiku, tajemně se skvící a rodící hrozivé formy, postavy světců na zlatých podkladech. Jiná doba, jiní lidé a — jiné umění.

V prvé polovině 17. století pokouší se musívní dělník Giambattista Calandra († 1644) opravit dosavadní způsob techniky mosaikové a nalézá lepší tmel. Křísí tím sice techniku, ale tato není již výrazem uměleckých tvořivých snah, zvolivši sobě za předmět už jen pouhé *napodobování* znamenitých maleb vládky mistrů. Bezesporně v krátkém čase technika tato dostupuje znamenité dokonalosti. Ale hlavní úlohou její zůstává již jen, aby jsouc naprosto stálá a téměř nezničitelná, zachovala dalším věkům a tak zvěčnila slavná díla malířská v původní svěžesti. Skutečně také Calandra a jiní následovníci jeho zachovali nám tímto způsobem dosti znamenitých děl. Tak ku př. mezi jinými Guercianovo Umučení sv. Petronilly, Domenichinova Večeři umírajícího sv. Hieronyma etc.

Papež Kliment XI. (1700—1721) založil za součinnosti Petra Pavla Christophora zvláštní školu, vedlejší mosaikovou v Římě, kdež vychováno bylo množství dobrých žáků a z níž vyšlo již mnohé výtečné dílo, většinou mosaikové kopie cenných obrazů z chrámu sv. Petra v Římě. Obrazy byly zařazeny do obrazárny vatikánské a jich místo nahrazeno výbornými mosaikami.

Jedna z největších a nejkrásnějších kopií mosaikových novější doby je Večeře Páně dle Lionarda da Vinci. Tuto dal prý Napoleon zhotoviti u velikosti

originálu od Giac. Raffaelliho, žáka Christophorova, a nachází se tou dobou ve Vídni v t. zv. italském kostele u sv. Michala. Veleředná vatikánská působí dodnes.

Z jiných v Itálii založených dílen vyniká dokonalou technikou továrna, kterou v Muranu u Benátek založil Antonio Salviati r. 1860, která se zabývá rovněž mezi jiným napodobováním velkých děl malířských. Firma Salviati a spol. provedla mnoho domovních fačad v Paříži i jinde. Italští umělci provedli i v Berlíně četné mosaiky, tak na Vítězném sloupu, v předšní musea národů na fačadě Uměl. průmysl. musea a na jiných monumentálních budovách.

Též ruská vláda založila takovou školu v Petrohradě a za nejzdařilejší dílo zde provedené pokládá se Proměnění Páně dle Raffaela.

Na konec stůjž zde ještě několik slov o mosaikové technice. Návštěvník, z římského fora i odjinud, může si přivést památkou malé, drobounek jehly z různých mramorovců, čediče, porfyru, jaspisu, hadce a syenitu, jež mu ochotný strážce nabídne. Z takových kaménků staří Římané skládali obratně své podlahy. Sázeli je do tmele či cementové malty, dřevěným pěchem je srovnali a po zaschnutí smirkem, pískovcem brousili a leštili. Byly též mosaiky, na kterých jednobarevné větší plochy byly zdělány z jednoho neb více větších kamenných ploch — m. Florentinská. — Mosaika byzantská však používá pestrých barevných neprůhledných hranolků skleněných a jest neúčinnější. Mimo trvanlivost barev vůči všem účinkům povětrnosti, je svou třpytílostí nejvyšší efektní. Postup práce je různý. Buď tvoří základ kamenná plotna, pevně obemknutá železným rámem, na který nanese se vrstva tmele (kitu), do něhož pokud je měkký sázejí se mosaikové tyčinky, nýtky dle kresby na tmelu sdělané, při čemž umělec skizzu, karton neb předlohu pozoruje. Pozvolna ztverdne tmel jako kámen, načež se dílo brousí a leští. V novější době je zvykem tabuli s mosaikou na dvě, tři části podél přepilovati, a možno tak mosaiku rozmnožiti.

Jiný způsob, užívaný zejména u složitých figurálních výplní, je ten, že barevné kaménky neb skla seřadí se vedle sebe na barevné kopii originálu na papíru udělané a klíží se k ní. Je-li celá mosaika takto složena, rozřeže se na kusy, a taková část vmáčkne se do tmele, papírem navrch. Papír se po ztverdnutí tmele odmočí a sloupne. Nato se kusy mosaiky leští nejdříve cihlami pískovcovými, ku konci pak smirkem za stálého vlhčení. Zaslé mosaiky neb zašpiněné kouřem možno po čase vždy znovu obrousiti. Skleněné mosaiky se mnohdy neleští, počítá-li se s tím, aby nerovný povrch se více svítil, leskl a třpytil.

Němci se chlubí, že v r. 1819 vynalezl jich příslušník Franz Xaver Fernbach († ve Valdkirchu) po dlouhém prý studiu mineralogie, fysiky a chemie nový způsob malby mosaikové, který klamivě napodobuje barvu, složení a třpyt minerálních těles. Chlubí se i prof. Blanken z Würzburku svými mosaikami mechovými. . . . Je zřejmo, že tu nejde o umění, nýbrž o hračky.

Dlouho mrzela Němce jich závislost na italských dělnících mosaikářských, jež vždy povolávatí musili, kdykoliv šlo o práce toho druhu. V roce 1888 malíř Wiegmann a A. Wagner chápou se díla a zakládají bez vši pomoci, obětavě a nehledíce na potíže, mosaikářskou dílnu. Po smrti Wiegmannové vstupuje do společnosti inženýr J. Puhl a skutečně zdaří se jim založiti života schopný ústav, který přesídlil zatím do Rixdorfu u Berlína. (Známa česká osada). Po krátkém čase Puhl a Wagner dodávají mosaiky do chrámu Milosti v invalidním sadě v Berlíně a do Kostela cís. Bedřicha tamtéž a chystají se provésti grandiosní mosaiky v jiném kostele votivním rovněž v Berlíně. — I dómy v Brémách a Cáchách obdržely ozdobu mosaikovou domácí proveniencie.

Továrna v Rixdorfu je velmi zajímavá a pěkného vzhledu. Na dvoře, pod mohutným, mosaikou ozdobeným komínem nachází se hut, kde zhotovují, taví i lijí se všechna potřebná skla. Kolkolem na dvoře jsou přilehlá skladiště skla, na 8—10.000 různých barevných tónů. Jsou to kulaté desky 1 cm výšky a as 20 cm průměru, které dle potřeby se kladivem na kovadlině rozbíjejí na malé čtyřhranné hranolky — t. zv. pasty.

V sále mosaikářů umístěny jsou kolmo kartony umělců, originální návrhy. Mosaika dle nich pracuje se však obráceně — tedy jako v zrcadle a sice po částech 30—40 cm<sup>2</sup>. Na papírech, obsahujících as tak velikou část obrazu, znázorněny jsou kontury a nejhlavnější barevné odstínování. Tyto části obrazů slouží mosaikáři jakožto podložka, na kterou starostlivě a pečlivě přilepuje „pasty“, — mnohdy malé střepinky skla, které ovšem formou i barvou přesně originálu odpovídati musí. Nalepená strana kamének dává později přední stranu mosaiky. Ve velikém sále na podlaze složí se pak jednotlivé části v celý obraz, načež následuje nezbytná poslední korektura. Očíslovány a dobře v bednách zabaleny posílají se pak tyto části na místo určení, kdež se na patřičné stěně do čerstvé a zvláště k tomu účelu upravené malty vtisknou a zasadí. Malta vyplní drobné skuliny mezi kaménky a dodá tím celku pevné souvislosti. Když malta důkladně ztvrdla, odstraní se navlhčením papír, obraz se očistí a plochá i rovná strana obrazu tvoří nyní přední stranu a nerovnosti strany opáčně, dříve strany přední zvyšují svým stmelěním s maltou jen ještě pevnost obrazu.

Kdo navštíví český Rixdorf u Berlína, neopomeň shlédnouti tuto zajímavou uměleckou továrnu.

Že Němci myslí s tovární mosaikářskou výrobou vážně, o tom přesvědčí nás i neobyčejný úspěch knihy ve Freiburgu vydané: „Mosaiky a jiné církevní obrazy od IV.—XIV. století.“ Obsahovala krásné, barevné reprodukce a ač jeden exemplář knihy té stál 1000 M, byl celý náklad rozebrán dříve, nežli se dostal na knižní trh. . . .



Obr. č. 32.

VI.

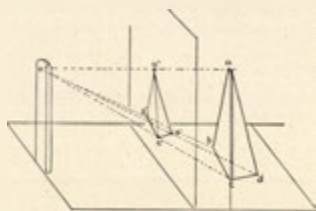
POMOCNÉ VĚDY

## P E R S P E K T I V A .

Slovem tím označujeme jednak umění, každý předmět tak zobraziti, jak jej v přírodě vidíme, z určitého místa jej pozorující, jednak znamená část deskriptivní geometrie, jež obsahuje zákony perspektivního kreslení s příslušnými matematickými odůvodněními.

Každý perspektivní obraz, co do tvaru, lze považovati za průmět zobrazeného předmětu na nějaké průhledné, na příklad skleněné ploše (viz obr. č. 33.), která nalézá se mezi pozorovatelem a zobrazeným předmětem a kterou jmenujeme projekční, obrazovou plochou (rovinou). Poněvadž však průmět jest centrálný — rovnoběžný, jest i perspektiva centrální neboli paralelní.

Při této centrální perspektivě představujeme si, že jdou od všech bodů pozorovaného předmětu zorné paprsky k oku, v jediném bodu se tam sbíhající a prostupující na své cestě plochou (rovinou) obrazovou. Body, kde paprsky projekční plochou prostupují, náležitě mezi sebou spojeny, podají věrný, pozorovanému předmětu úplně podobný obraz (viz též obr. čís. 3, tab. I.), při čemž potom domníváme se viděti skutečný předmět. Zákony tohoto zobrazování zahrnuje v sobě t. zv. *perspektiva lineární*, při níž může se tudíž jednati pouze o tvar předmětu a obrazu, bez ohledu na barvu neb jiné optické zjevy.



Obr. č. 33.

$a - b - c - d$  = předmět,  $a' - b' - c' - d'$  = jeho průmět na ploše projekční.

předmětů a dodávající pozorovanému objektu rozličné větší neb menší světlosti. A právě tím, že potom na uměleckém obraze i forma, i barva, i osvětlení náležitě jsou vyjádřeny perspektivně, zdá se, jako bychom mimo předmět i celý vůkolný vzdušný prostor měli na obraze zachycen. V tom záleží právě umění *perspektivní malířské*. Pro perspektivní změny barvy, světla a vzduchu nelze stanoviti nijakých matematických zákonů, všemu lze se zde naučiti jen bedlivým pozorováním, porovnáváním a napodobováním přírody i skutečností, studiem výtečných děl uměleckých a nutným delším cvikem.



Sem patří pak nejen pro své zvláštní zkruslování, nýbrž i z hlediska speciálně malířského též t. zv. *perspektiva ptačí* (Vogelperspektive), jestliže by se malíř díval na předmět shůry dolů na město neb celý kraj, jak by se mu jevil na př. s letadla. A naopak i *perspektiva žabí*, dívá-li se malíř z nízkého stanoviska na předmět nahoru. Pro snažší pochopení viz tabulku perspektivní č. XII. (stanovení horizontu, obr. 17.), kde znázorněna je věž z různého hlediska. V prvním případě máme horizont nízký, hledíme na ni zdola — tedy perspektiva žabí, v druhém jsme s ní ve stejné výši, horizont (H) máme ve stejné výši jako předmět, ve třetím případě konečně máme horizont vyšší nežli věž — pozorujeme ji tedy s perspektivy ptačí. Po tomto vysvětlení bude žák dobře rozuměti i ostatním obrázkům téže tabulky (15. a 16.) a bude si moci určovati výšku horizontu k předmětům. A tak i zajisté před obrazem na výstavě lehce si určí stanovisko, jaké malíř k sujetu zaujímal. Jsem jist, že dle toho správně k obrazu se postaví, aby měl vždy nerušený dojem, a že mu nebude nesnadno i pro svůj obraz zvoliti vždy na stěně nejhodnější místo, aby dílo neztratilo na své působivosti.

Ježto však každá určitá kresba jen pro jediné určité stanovisko může býti správná a — přísně vzato — vždy jen z tohoto jediného stanoviska by měla býti pozorována, dostupuje působivost obrazu na oko divákovy oné závažnosti optických zákonů, a jednotlivé části obrazu viděné ze správného hlediska působí na oko divákovy opět svými zkratkami, že všechny tyto efekty musejí býti malíři předem známy a vypočítatelné, má-li obraz býti perspektivně dokonalým. A k tomu vede jediná cesta — studium. Lidské oko nevidí vždy pravé skutečnosti. Proto seřadil jsem do svých perspektivních tabulek též řadu typických zrakových klamů (perspektivní tab. X. a XI.). I ty jsou důležitější, než se snad na prvý pohled zdá, neboť malíři musí jíti o to, jak jeho kresba *bude působiti* a ne tak vždy o perspektivní správnost ve smyslu deskriptivní geometrie. Vynasnažím se tento podivuhodný a zřídka kdy náležitě známý úkaz několika příklady vysvětliti.

Dva libovolné předměty mají stejnou velikost, jsou však umístěny v nestejně vzdálenosti od diváka, i bude se tedy bližší předmět zdáti větším než vzdálenější. Z toho však neplyne, že umělec musí za každých okolností tyto dva předměty nestejně velikými i nakresliti. Naopak jsou případy, kdy bude nezbytně nutno zobraziti je stejně veliké přes jich různou vzdálenost a přece jeden z nich bude se *zdáti* menším než druhý. Neboť v perspektivě je důležité, jak předměty znázorněné *vypadají* a ne jaké ve skutečnosti jsou. — Jiný příklad může nám poskytnouti kreslení panoramat. Jsou kreslena, jak známo, na stěně kulatého sálu (geometricky řečeno na vnitřní ploše válcového pláště), v jehož středu stojí divák,

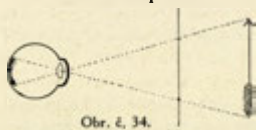
kdežto obyčejně kreslíme na napjatém plátně, listu papíru atd., tedy na ploché rovině. Na těchto rovných kreslicích plochách znázorňujeme ovšem linie, které jsou rovné ve skutečnosti, taktéž rovnými liniemi, což očividně jest zcela správné. Ale na kulaté stěně sálu kreslíme opravdové přímky jen ve směru kolmém, kdežto má-li se znázorniti linie ve skutečnosti vodorovná (ku př. okapová roura pod střechou a pod.), nebude to na obraze o nerovné ploše žádná rovná přímka, nýbrž úplný oblouk, který však bude se oku divákovu jeviti vodorovnou přímkou, byly-li splněny všechny ostatní podmínky správné perspektivy. Jiný případ, perspektivně vzácnější, mohu uvést z bezprostředního svého okolí, z nástěnné malby z konce 18. stol. jak se zachovala v mém nynějším hradčanském bytě.\*) Krajinou s vysokými palmami a římskou sloupovou architekturou, tehdy módní, ozdobena je tu plocha dvakrát do pravého úhlu lomená. Přes ni směle vedeny jsou linie, které samozřejmě pak jen z jediného místa jeví se opravdu kolmicemi.

Tyto zajímavé a po objasnění samozřejmě zjevy měly pro výtvarného umělce ovšem největší význam v době, kdy užíváno bylo hojně maleb k dekoraci kopulí a stěn chrámů, klenutých a vznosných stropů a zdají-li se nám neztravitelnými jednoduché poučky perspektivní, jak jich dnes potřebujeme a jak je máme znáti a ovládati při své jednoduché práci na rovné ploše, představme si jen pro útěchu, co znal a musel znáti výtvarník jiných věků, když přes tu chvíli postaven byl před úlohu vydekorovati, třebaš i figurálně, nebetyčnou klenbu chrámovou tak, aby diváku zdola neobjevilo se jediné skreslení, naopak, aby všech divů perspektivních bylo plně užito a dosaženo tak v závatné výši až pohádkových efektů.

Abychom tedy mohli s plným rozhledem ale i klidně kráčet dále po zdánlivě neschůdné cestě perspektivní teorie a praxe, přehlédneme ještě jednou vše, co již bylo řečeno, ale beze strachu a se zásadním zřetelem, že je třeba vše nepodstatné vynehati a předmět náš jen za nejdůležitější a nejjednodušší jeho formu uchopiti.

O čem jsem tedy dosud mluvil?

O vidění na příklad.



Obr. č. 34.

O tomto, o sobě tak podivuhodném fyziologickém procesu je nám třeba věděti prozatím jen tolik, že oko každý bod viděného předmětu vidí ve směru rovné linie, spojující každý onen bod s okem. Linie ony jmenujeme *zornými paprsky* (viz vedlejší obr. č. 34.) a vždy rozumějí se jimi ony přímky, které spojují naše oko s hranou neb některým koncem pozorovaného

\*) Dům čp. 177-IV., býv. Herzánovský později Kolovratský.

předmětu. Vidění děje se jako šíření světla v přímých liniích a nemůže tedy zorný paprsek býti ničím jiným než přímkou.

Chce-li si mladý přítel povšimnouti, že na předmětech pozorovaných vidíme jen linie jich ohraničení v prostoru, jich polohu, velikost, nikdy však že nevidíme nějakých skutečných čar, které by linie a pojmy ony představovaly, tedy na př. pak jemněji neb silněji kreslených různým materiálem (uhlem, tužkou atd.), tu pochopí z toho plynoucí nutný důsledek, že při perspektivní kresbě všude se mluví o liniích, plochách, vzdálenostech, velikosti atd. — tedy jen o geometrických představách. A bude mu zřejmé, proč mluvíce o perspektivě zhusta budeme nuceni užívatí řeči geometrie. To je asi, co činí výklad o perspektivě tak nesnadným a nezábavným učitelé i žáci, takže se vyskytují i tací, kteří tvrdí, že jest to nejtěžší předmět. Vidím v duchu i mnohé ze svých čtenářů, jak s hrůzou a třesavkou očekávají i na tomto místě zbytečné výklady o geometrii. Necht se však upokojí. Mladý můj přítel poznal zajisté již z předeslých kapitol mé knihy, že omezují své výklady opravdu jen na to nejnútnejší, a že zúmyslně a zásadně vyhýbám se všude oné suchopárné, předmět těžkopádně ze všech možných stran vyčerpávající školské metodě, pro kterou jsme právě ze škol utekli a která tak mistrně dovede otrávit i vyučovací předměty nejkrásnější a mládeži nejpřístupnější. A není ani chloubou pro učitele, je-li na příklad takový přírodopis na nižším stupni střední školy pro žactvo postrachem, od kterého utíká a ve kterém neprospívá. Mohu říci, že nemám bohudik ani v obávané perspektivě takových zkušeností, a že naopak dosud dobře se mi dařilo své žáky této pomocné vědě naučiti, ba, řekl bych, že v jistém ohledu není ani nic lehčího, porovnáme-li totiž tento učitelův úkol s ostatními prostředky, které má po ruce, aby dospěl k cíli a svého žáka pravému umění přiblížil. Zanechme jako učitelé především vši nemístné ctizádostivé touhy zdáti se žákům učenými, není toho třeba ani při vyučování perspektivě. Naopak je třeba, vše co není nezbytně nutné a co by předmět jen ztěžovalo, bez lítosti odhodit. Neříkám tím ovšem, že je to úloha lehká, neboť nutným předpokladem tu jest, aby učitel měl celou látku důkladně strávenou a zažitou, aby podal jen to, čeho je třeba, aby však z toho pak zase už ničeho neopomenul a to málo, co uzná za dobré, aby uměl podat žákovi způsobem srozumitelným, jasným i obsaženým. Dürer ve svém díle o perspektivě (Norimberk 1525) mluví o malířích „die die kunst der messung nit gelernt haben, on die keyn rechtes werkman werden oder seyn kann, des aber jr meyster schuld gewest, die solche kunst selbs nit gekünd haben“.\*) Tato slova, jež zůstala podnes časovými, svědčí o tom, jak se tehdy povše-

\*) „kteří umění měřiti (perspektivě) se nenaučili, bez něhož nikdo nemůže ani se státi ani býti pravým umělcem, za což vinu však nesli jejich učitelé (mistři), kteří tohoto umění sami nedovedli“.

chně málo v kruzích povolanych o důležitosti těchto vědomostí přemýšlelo a znalo.

Vynasazil jsem se, abych na perspektivních tabulkách, jež jsou přiloženy, základní důležité pojmy a zásady této vědy znázornil, a aby měl mladý přítel vše-  
chen potřebný materiál tak uspořádan, že každé teoretické vysvětlování může většinou odpadnouti a tím i skoro vše, co by srozumitelnost předmětu ztěžovalo, vyjma snad, že by ze začátku pohyb na nezvyklém a neznámém terénu přinášel sám s sebou neobvyklé výrazy a jisté obtíže. Jinak je mladému příteli jistě známo, že není vážného kreslíře, který by nevěděl, co je bod, přímka, rovnoběžka, pravý, ostrý či tupý úhel, co je kruh nebo čtverec, nu a znalost těchto věcí jest, vedle schopnosti představovati si předměty v prostoru, která výtvárnému umělci jistě scházeti nebude, asi tak vším, co tvoří celou potřebu předpokládaných a nepostrádatelných vědomostí žákových, aby výklady mé s prospěchem mohl sledovati a základům perspektivy se naučil. Necht jen mladý můj přítel i trochu se přičiní a svou úlohu si dobrou snahou ulehčí.

Nyzytno bude, aby ihned opatřil si rýsovací prkno a připravil si k ruce příložné pravítko, trojúhelník a kružítko — předměty to, jichž ovšem nenalzáme dnes v každé dílně malířské, ač by tam scházeti neměly. V starých dílnách malířských nescházely nikde a víme, jak vysoko si staří cenili těchto vědomostí a jak velké oběti slavní mistři přinášeli, aby se jim naučili, a aby nabyli důkladných zkušeností v perspektivě. Jak fra Bartholomeovi na příklad záviděli jeho současníci, že mu bylo dopřáno naučiti se perspektivě u mladšího mistra, Raffaela. A budeme se obdivovati vytrvalosti a pili oněch umělců, uvážíme-li, jak těžké studium bylo za oněch dob, kolik školáckého museli překonati a strávit, nežli se dostali jen poněkud k jádru některé vědy, která se sama ještě pohybovala v dětských stěvičkách. Tím si také vysvětlujeme, že bylo tak lehce možno upadnouti zase v opačný extrém a připisovati těžce nabytým vědomostem pak tak upřílišněný význam. Byla to omluvitelná ješitnost, ale přesto omyl. Tak sděluje mezi jiným Lorenzo Ghilberti (1378—1455) ve svém komentáři, že „od té doby, co Paolo Uccello namaloval své „Navštivení“, kde dům, nakreslený dle zákonů perspektivy, mu vynesl všeobecnou chválu, bylo mu pracné provedení vedlejších věcí a správně znázorněné pozadí vším. Předchozí díla, na nichž vlastně jest založena jeho sláva, podceňoval. Nelibil se mu vlastní obraz mučednické smrti jistého svěťce, kde roucho mnichovo ve větru vlající jest nepřekonaným dílem dokonalosti, neboť zde nebylo

krajiny. Jako mistrovských děl vážil si naproti tomu svých „Evangelistů“ v Santa Maria maggiore, neboť stojí v sloupové síni, která se výborně prohlubuje. Jiného znamenitého na této malbě není“.

Uccello byl tu však na dvojím omylu, neboť přehlížel, že na historickém obraze je perspektiva vždy jen prostředkem, ne však hlavní věcí a zadruhé, že na takovém obraze musejí býti figury stejně perspektivně kresleny, jako architektonické přídávky aneb pozadí, že perspektivně zkracování nohy, ruky, děje se dle týchž zákonů, jako zkracování rovných linií, třebaže k onomu kreslení netřeba užití kružidla a pravítka.

V průběhu doby stalo se, že byli kreslící a výtvarní umělci stále více omezováni a stlačováni na užší okruh působnosti a kdo by popíral, že stalo se tak jich vlastní vinou. Velký mistr Dürer by se zděsil, kdyby musel uzříti, jak jeho sou-druhům ztratila se zvyklost a výcvik v „měření a řízení, ač mnozí z nich svým vy-spělým malířským citem a neustálým cvikem zas volně ruky nabyli“.\*)

Tento malířský cit dovede ovšem mnoho nahradit, ale v každém malíři nespí talent Massacciův, a i tento velký umělec ochotně a oběma rukama sáhnul po pří-ležitosti, která se mu naskytlá seznámením s Brunelleschim, duchaplným budo-vatelem kopule dómu ve Florencii, které mu umožnilo šťastně ve skutečnosti studovati opravdový a vzácně krásný případ chrámové stavby.

A proto ještě jednou budiz opakováno: Necht se nikdo nedomyšlí, že se bude moci plně zmocnit perspektivy, nenaučí-li se současně aspoň poněkud zachá-zeti s rýsovacími nástroji a nenabude-li v tom jakéhosi cviku. V očích rozum-ného žáka a v rukou rozumného umělce nestanou se kružidlo a pravítka berlami, po kterých by se zmrzačelá umělecká vynalézavost a vnímavost na těžce schůdné cestě k umění ploužily a belhaly, spíše stanou se jim magnetem, který v danou chvíli poslouží a uvede umělce v mlze a bouři tvorby na pravou cestu.

Nechci však, aby závěr tento chápal někdo jako přísnou výstrahu před ne-překonatelnou překážkou. Je dosti známo, a jen to na tomto místě připomínám, že malíři, jimž by jistě bylo bývalo hračkou, aby si sami udělali perspektivnou konstrukci, kterou na svém obraze potřebují, svěřují její zhotovení architektu, věci dokonale znalému. Tak je dosti známo, že na příklad i tak velký mistr jako Brožík, dával perspektivné úlohy na svých obrazech konstruovati známému ar-chitektu, dokonale věc ovládajícímu. Připomínám to jen, abych mladého přístele co nejlépe na další výklady připravil, aby se cítil hned od počátku na novém terénu jako doma, a abych jej v každém směru upokojil.

---

\*) dass manche von ihnen „durch ein ausgebildetes malerisches Gefühl und stetige Übung eine freie Hand erlangt“. (Tamtéž.)

## Z HISTORIE PERSPEKTIVY.

Kulturou vytříbil se smysl lidský pro pozorování přírody, jejích jednotlivých zjevů měrou neobyčejnou, takže každý člověk vzdělaný vědomě a člověk prostý instinktivně dovede se těšit z krás přírody, z jejího tvaru i zázraků barevných. Kultura sprostředkovala nám toto dědictví a zvykli jsme si dívatí se na přírodu okem zdravým, chápeme její plastičnost, dobrá umělecká díla, podávající portréty osob neb výjevy z přírody, veduty krajin či výhledy do života učí a zvykají nás vyvolávatí v sobě představy životnosti a illuse opravdovosti i skutečnosti. Namalovaná krajina na ploše kolmé vzbuzuje v nás dojem hloubky, do veliké dálky ubíhající, odstupňované tóny širých luk budí v nás tentýž cit jakés blahé touhy, který prožíváme tváří v tvář přírodě. Naučili jsme se znáti perspektivu vzdušnou i formově zkracovanou perspektivu do dálky z přírody samé. Vše to zvolna pomalou cestou vytříbeného vnímání, kulturou a postupem věků vzbuzeného.

Že vnímání to není člověku vrozeno, že probouzelo se a zase upadalo, vzneslo i zaráželo, to ukazuje historie umění výtvarných. Pohledme na dítě, jež nezná prostoru a vyhýbá se jeho znázornění. Podlahu, půdu, pole naznačuje pouhou vodorovnou čarou. Na tu staví lidi a domy. Vše, co je ve vzduchu, ptáci, mraky, leží nad touto linií. Jen tolik dětské mysli je jasno. Prostorově předmět znázorniti naučí se dítě teprve pozvolna — hle, jak by bylo dobré učiti děti onomu chápání prostoru a tím i vsí krásě a bohatosti přírody, v níž žijí, učiti je hned správně viděti všecku krásu kolem a ne zdržovati je ještě uměle u vývinu tom stylisováním, rovnáním a napravováním, jež později zas musí zapomínati, nechťejí-li se státi výrobci šablon pro malíře pokojů neb jimi samotnými. —

A jako u jedince, tak také zvolna a v celých epochách u veškerého lidstva dalo se toto probouzení prostorového názoru. Byli národové s hlubokou vzdělaností, ale jejich umění žilo dětstvím, neboť neměli vědomí o plastičnosti, bez něhož účel znázornění mizí a vůle vzbuditi illusi skutečnosti musí se minouti účinkem. A jak marná byla jejich vůle, tak konečně, vědoma si své malomoci a nemohoucnosti, kladla si dobrovolně náboženské meze, jak tomu bylo u starých Egyptanů. Ale obdivujeme jejich naivnost, čistou prostotu nazírání na přírodu a přímo dětinné podání — totéž, jaké vidíme skutečně u dětí, jejichž výkresy poutají nás kouzlem roztomilé naivnosti přirozeně z čisté dětinné duše vytrysklé a nedotčené. A má tu tedy dnešní školská výchova alespoň tu zásluhu, že nemohouc ničemu naučiti a nic v žácích probuditi, nedovede alespoň také nic zkaziti a zachovala člověku přirozený dětský smysl.

Jediným cílem všeho výtvarného umění bylo, vedle pudu zdobiti, napodobení aneb znázornění skutečných předmětů a věcí, především lidského těla. Také zcela zběžný přehled dějinného výtvarného umění nás přesvědčí, že sochařství jest dobově i vývojově mnohem starší než malířství. „Dva směry, hned souběžné hned sbíhavé nebo rozbíhavé, lze zjistiti v počátcích vývoje umění. Vycházejí z dvou pólů uměleckého chtění, kol nichž se kupí těsněji nebo volněji všechny umělecké činy pravěku, a které vytýkají přesně tvůrčí možnosti lidského ducha. Umělecká vůle jdoucí prvním směrem, tihne k vyjádření zrakových vjemů a zažitků, jichž poskytuje člověku okolní svět v těsném přilnutí k odpozorovanému, přirozenému tvaru věcí. Umění toto usiluje o přepis jevů skutečného světa. Tvárné chtění jdoucí druhým směrem tvoří tvary ve skutečnosti neexistující, na zrakové skutečnosti nezávislé, tvary, jejichž důvod a smysl nutno hledati jen ve vnitru tvůrcově. První druh uměleckého výrazu vyrůstá z potřeby sdělení, druhý z hravého pudu k zdobnosti. První směr rodí složitý umělecký čin, jímž se člověk osvobozuje od tlaku vjemů, smysly naň útočících, uvolňuje své vnitřní napjetí přepisem představ ve svém nitru nahromaděných a k výrazu nutkajících. Umělecký výraz druhého směru vyrůstá z pudu zkrašlovati, zdobiti — „— nelze žádnému z nich přikrhnouti práva prvenství. — Proti dřívějším tvrzením, že prvním uměleckým projevem člověka byl ornament se zjistilo, že za první výtvarný čin nutno pokládati výraz formou trojrozměrnou, plastickou“. (Ant. Matějček, Dějepis umění str. 3.—5.). Poučí nás o tom již pouhý fakt, že první pokusy sochařské snažily se znázorniti formy těla všestranně, že jsou nápodobeninami těla v každém směru, tedy i v reliefu. První kresby naproti tomu jsou pouhými odvozeninami ze skutečnosti a spokojovaly se, když tělesný tvar znázornily tak, aby byl každému pozorovateli jasný a srozumitelný, tedy lidské obličej a postavy z profilu, budovy z polohy průčelné, podoby zvířat se strany atd. Kresby na tomto prvním stupni vývinu působí proto také spíš obrazně, plošně, vzbuzující příslušnou představu, ale po optickém neb perspektivním zobrazování nejví se nikde stop.

Tak kultura starých Egyptanů epochy 4000—2000 let před Kristem znala kresliti člověka pouze z profilu. Na staroegyptských nástěnných malbách vidíme figury a obličejy jediné tak kreslené, ale při tom oko lidské nedovedli si Egyptané v profilu představit, znali je jen ve formě nejtýpější, totiž jak jevílo se člověku s člověkem rozmlouvajícimu, tváří v tvář, en face, tedy ve tvaru mandlovitém a tak je také do svých profilových figur vkreslovali. (Viz obr. č. 35). Žádný jiný motiv nebyl původně příčinou tohoto znázorňování než ten, že oko lidské zepředu viděno lehčeji se kreslí i pozná nežli z profilu. Ale z nouze byla udělána

cnost a primitivní tento způsob stal se článkem náboženství. Byl náboženstvím předepsán a přičítalo se novotářům hříchem kresliti jinak. Tehdy nemohlo být ještě řeči o nějaké patričné kresbě, tím méně však o nějaké sběhlosti; o jemných perspektivních zjevech, zkratkách a pod., není pochopitelně ještě ani zdání. Tak



rozpětí ramen na postavách v profilu znázorněno bylo vždy zpředu. Jiný příklad jest, že na půdorys krajiny vkreslovány byly stromy se strany, rovněž ryby ve vodě plující a shora pozorované znázorněny byly přesto v profilu.

Antika řešila své ohromující architektury již na základě důkladnější znalosti přírody, její předpoklady velkolepé působivosti grandiosních staveb tomu nasvědčují. — Po onom mohutném rozmachu přišlo však zase ranní křesťanské umění, — umění katakomb, basilik — sloh byzantinský — se vši svou naivností v nazírání.

Doba románská (IX.—XII. stol.) rovněž přímo se vyznačuje plochou působivostí svých maleb. Figury překrásné barevně a v kompozičních liniích dokonale stojí namnoze jak vtlačeny do plochy. Tam, kde převládá krajina a architektura, jeví se podání těžkopádné a neumělé.

I dobu gotickou (XII.—XV. stol.) stihá ještě velmi citelný nedostatek znalostí perspektivních.

Teprve od onoho okamžiku, kdy vzešlo přesvědčení, že je možno už pouhými obrysy předmětu vyvolati v pozorovateli úplný dojem optické i perspektivní působivosti, podobný onomu, který máme pozorující skutečný předmět v přírodě, teprve tehdy byl dán základ k vývinu malířství vůbec a perspektivy zvlášť, neboť přestal být nedosažitelným cíl, žádati od každé dobré malby a kresby správné perspektivní podání a dle toho ji teprve hodnotiti.

Teprve Dürer v Německu a hlava školy florencké Leonardo da Vinci v Itálii dávají vědecké základy perspektivě.

Dürer (1471—1528) píše r. 1525 své dílo o perspektivě „Underweisung der messung mit dem Zirkel und richtscheut, in Linien ebenen und ganzen corporeu“ (Norimberg, fol.) s 63 obrazy, podávající nauku o této vědě tak, jak ji dnes máme na mysli, zvláště nauku o stínu. Sám také skonstruoval ke svým účelům pomocný strojek a snažil se tak uvésti tehdejší malířské umění na pevnější a přesnější matematický základ.



*Leonardo da Vinci* (\* 1452 ve Vinci u Florencie — 1519) byl vedle nádherného umění malířského, jež mu tolik nepřijemností s sebou samým přinášelo, též zasloužilým architektem, poetou a hudebníkem. I jako spisovatel zanechal díla neméně cenná, z nichž však pouze některá se zachovala. Mezi těmi jest i velecenné „Trattato della pittura“ (tiskem 1651, fol., vyd. Manziho, Řím 1817, 4.), které napsal pro své žáky, hlavně pro svého miláčka Cesare da Sesto, neboť byl i výborným učitelem. V Miláně byla celá škola malířská, jím založená a dle něho i pojmenovaná (Academia Leonardi Vincii) a mající velkou důležitost pro vývoj malířství v Itálii. Studium perspektivy a anatomie zvláště doporučoval a při vyučování užíval vlastních výkresů jako předloh. Dílo jeho obsahuje poučky o světle, stínu, reflexu a hlavně o pozadích a pojednává o všech těchto tematech s hlubokým porozuměním. Dokonalé zpracování těchto objevů perspektivy nezůstává bez vlivu na celou uměleckou obec z Florencie a tak obdivujeme se vzdušnosti a lehkosti perspektivní konstrukce Raffaelovy kaple Sixtinské a pravému mistrovství ostatních současných malířů, s jakým řešili malby nástrovní jako pokračování architektury skutečné. Naučili se býti i architektky a geometry a odtud i jejich bezpečné konstrukce perspektivní.

V Itálii pokračovalo se pak v nalezených poznatcích dále, žádaly toho dané úlohy časové — divadla a jejich prospekty dekorací. Z Italů zdatně přispěli Matteo Zaccolini, Andrea Pozzo, Giovanni Paolo Pardini, z Francouzů Rousseau, jeho žák Meusnier a jiní, z Holanďanů v 16. stol. de Voies, Steenwijkové, Peter Neefs, de Witte, van der Heyden atd. Francouzové pak vědu tu zdokonalili a zákony její pevně ujasnili (Taylor, Lambert, XVIII. stol.), takže dnes je umožněno snadno veškeré zjevy perspektivní vysvětliti i konstruktivně stanoviti.

Poslední v řadě jmenovaných poznatků přistupuje konečně zjištění a zachycení perspektivy vzdušné, které znamená ohromný převrat v celém malířství a je nevýslovným obohacením všeho výtvarného umění. Došlo k němu objevem a uměním krajinářů barbizonských (viz kap. „O výchově“ str. 15.) a od nich rozšířilo se po všem malířství, i figurálním. Ale tu jsme u oněch mezí, jež překročiti je dáno jen vyvoleným. Do pravidel a zákonů jich vtěsnati nelze.

## K A T E C H I S M U S .

**P**ředměty v přírodě dle určitých stálých pouček tak znázorniti neb kresliti, jak se nám z určitého stanoviska svým tvarem i barvou jeví, jest úlohou perspektivy. Pokud zjevy přírodní jsou vědomí našemu tlumoceny rovnými světelnými paprsky, zakládají se poučky ony na optice. Znázorňování a kreslení formy předmětů pomocí linií, úhlů atd. spadá do geometrie. Obě tyto vědy spojené k účelům reprodukce předmětů na ploše (malířství v nejširším slova smyslu) tvoří dohromady novou vědu — perspektivu lineární čili matematickou. Tato věda sloučena s dalšími naukami významu již ryze uměleckého, s perspektivou stínu, vzduchu, barvy a reflexu (odrazu v hladině vodní) jest vlastní perspektiva malířská.

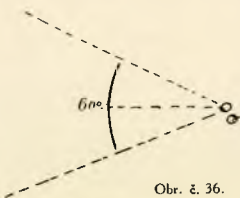
Stručný, ale úplný výčet elementárních pouček perspektivních, tak jak jej nyní uvedu hned na samém počátku, určen je jako spolehlivá informace pro úplně věci neznalého, jemuž má se tím kreslení v přírodě usnadniti a jímž se má přesně seznámiti se vším nezbytně potřebným k správnému odpozorování a znázorňování. Všemmu dalšímu možno prakticky cvikem a kreslením v přírodě se doučiti.

Zajděme tedy ihned do přírody, všimněme si pozorně jejích zjevů a shledáme mnohé, jež jsme při běžném obvyklém pozorování jindy přehlédli.

Stojíme uprostřed širé krajiny rovinaté, kolem louky a pole se střídají a před námi ve skupinách stromů bělá se tichá, skromná vesnička. Aleje topolů táhnou se podél silnice, vlevo temným pruhem stoupá les na mírné návrší a vpravo v dálce modrá se věnec hor. (Viz perspektivní tabulku I, obr. č. 2.) Ihned je nám všem jasno, že celý ten kraj nemůžeme jediným pohledem přehlédnouti, nýbrž teprve pak, rozhlížíme-li se kolem. Staneme-li a podíváme-li se přímo před sebe, vidíme jen onu část roviny s vesnicí a v dálce téměř vodorovnou čáru půdy splývající s nebem. Naše místo, na kterém stojíme, bod, ze kterého se díváme, aniž hneme

hlavou, sluje *hledisko*. Z určitého hlediska pak můžeme shlédnouti jen určitou část obzoru — *zornou plochu*, protože naše oko zachycuje zorné paprsky jen v rozpětí určitého úhlu a to  $60^\circ$  — *úhlu zorného*. (Viz obr. č. 36.)

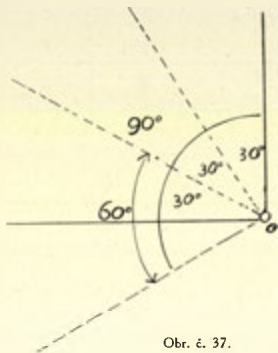
Chceme-li se zadívat na lesík vlevo, či na pruh hor napravo, musíme hlavou pohnouti, otočiti ji o nějaký stupeň, čili změnití hledisko. (Viz obr. čís. 37.)



Obr. č. 36.

Obraz zachycující více, než je možno z jediného hlediska přehlédnouti, je perspektivně nesprávný.

Všimněme si na zmíněné tabulce (I.) obr. č. 1. Znázorňuje jednoduchými liniemi známý fyziologický proces vidění, kterak paprsky procházejíce čočkou oka dopadají na naši sítnici a tvoří tam obrácený obraz pozorovaného předmětu. Dejme tomu, že pozorovaný předmět jest strom. Je-li v takové vzdálenosti, že všechny paprsky z něho procházejí naším okem (a — b, c — d), vidíme jej celý. Blízký strom (e — f) jeví se však tak velikým, že musíme zrak pozvednouti, chceme-li viděti jeho vrcholek. V tomto případě ovšem uniká našemu oku opět spodní část kmene s půdou, na níž strom roste, případně, zadíváme-li se před sebe na střed stromu, i vrcholek i spodek. Neboť *předmětů, z jejichž vrcholků paprsky naší oční čočkou neprocházejí, nevidíme celých*. Chceme-li přehlédnouti strom celý, musíme opět odstoupiti a to alespoň, do takové vzdálenosti, jaká jest výška stromu. Říkáme pak, že máme strom na dohled, a bod, kde při tom stojíme jest *dohledník*.



Obr. č. 37.

Dohledníky jsou body geometrické a tudíž mají svůj zvláštní geometrický význam, jak bude uvedeno později. Zatím pamatujme si však již z toho, co bylo právě řečeno, že při kreslení v přírodě, musíme se postavit do takové vzdálenosti k předmětu, která se rovná největšímu jeho rozměru. (Viz na př. vedl. obr. č. 38.) Nutnost tato je dána právě tím, že zorný úhel obnáší 60°, a alespoň totéž anebo větší rozpětí musí míti i úhel zorného paprsku s předmětem.

Největší rozměr stromu je jeho výška, u plochy čtvercové či obdélníkové, tedy i u obrazu, úhlopříčna. A je z řečeného patrné, že i k uměleckým obrazům různé velikosti musí se nalézati naše oko v patřičných vzdálenostech. Malý obraz — malý odstup, velký obraz — velký odstup, aspoň tolik, kolik obnáší jeho úhlopříčna, pak nabudeme přehledu a s ním obraz i působivosti umělcem zamýšlené. Malé obrázky snesou proto i více detailů nežli velké, na něž pohlížíme zdálky.



Obr. č. 38.

Vraťme se nyní opět k naší krajině (persp. tab. I, obr. č. 2.) a pozorujme jiný úkaz. Vesnička, ač leží na úplně vodorovné rovině s naším popředím, na *rovině (ploše) základní*, na níž stojíme, jeví se nám daleko výše než popředí. A samota, daleko za vesnicí, zdá se opět výše. — Nebo všimněme si doma podlahy v pokoji. Zdánlivě stoupá a protilehlá hrana leží již hezky vysoko. A kdyby vesnička ležela v nekonečné vzdálenosti, předpokládá se širou a naprostou rovinu, dosáhla by nejvyššího bodu na ploše základní a jevila by se nám přesně ve výši oka.

Z toho plyne: *čím je bod na ploše základní vzdálenější, tím jeví se nám vyšším.*

A dále: *nejvzdálenější, a tudíž i nejvýše se jevící hod roviny základní leží ve výši oka.* Říkáme v tom případě, že leží na horizontu. (Viz persp. tab. č. IV, obr. 8 ab.: Body v prostoru).

*Horizont (H)* jest vodorovná rovina ve výši našeho oka. Myslíme si jej tak, avšak nevidíme ho jako rovinu. Sehněme se na příklad, abychom měli oči v úplně téže výši jako stůl, takže nám jeho plocha může představovati horizont. Zmizí nám plocha a vidíme jen přední hranu stolu — vodorovnou přímkou (viz persp. tab. V., obr. č. 12.; dolní plocha = rovina základní, hornější plocha = pomyslná rovina horizontální jevící se pozorovateli jako vodorovná přímkou). Tato vodorovná přímkou nazývá se *horizontálou* a její význam v perspektivě jest stěžejní.

V přírodě jeví se nám horizontála (= horizontální rovina perspektivně v přímkou zkrácená) jako vodorovná přímkou v nekonečné vzdálenosti. Klidné moře svojí linií na obzoru tvoří horizontálu. Kdybychom měli moře neb širou rovinu před sebou, kryla by se tužka vodorovně držaná přesně ve výši našeho oka s linií, jež v dále dělí moře (kraj) od oblohy.

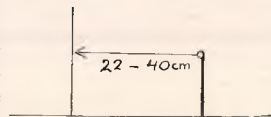
Změníme-li výši oka, změní se ovšem i výška horizontu a bude nižší, usedneme-li, a zvýší se, povstaneme-li, neb zaujmeme-li nějaké vyšší stanovisko. (Viz persp. tab. II, obr. č. 4 abc).

I tato poučka má v malířství ohromný význam. Všimněme si příslušných obrázků (II., 4 abc), oč vyšší je horizontála a oč více zdánlivě stoupá rovina základní, oč více vidíme „do ní“ na obr. b s vysokého hlediska, nežli na c z perspektivy žabí. A představme si na příklad místo moře kraj, širou rovinu, kde střídala by se pole různě obdělána s lukami, kde tu i tam byly by roztroušeny víscky a skupiny stromů. Jak zcela jinak by se nám vše to perspektivně jevílo s výše, jak bychom tu opět do kraje viděli a jak by tomu bylo naopak při horizontu nízkém, kde celá základní rovina jevila by se zkrácena na pouhý proužek a kde jen poněkud vyšší předmět v popředí zakrýval by vše za ním ležící a rýsoval se už

siluetou na obzoru. Nebo představme si známou ulici, jak jeví se nám, stojíme-li venku a jak, díváme-li se do ní z oken 2—3. patra. Zjev ten má v malířství při volbě motivů a zvyšování jejich působivosti neobyčejný význam a vrátím se k tomu na svém místě. Ale nejen výtvarný umělec sám, i pozorovatel uměleckého díla bude moci prakticky použít, čemu se tuto naučil. Obraz charakteru jako 4c (tab. II.) pověšť na stěně nízko, 4a bude viseti nejlépe ve výši oka, kdežto obrazy podobné 4b snesou místo hodně vysoko na stěně. Tak pozorována budou míti umělecká díla největší působivost a pravidla toho mělo by se dbáti pokud to poměry dovolují i při rozvěšování obrazů na uměleckých výstavách.

Optické zařízení lidského oka jest, jak známo, podobno komoře fotografické. Paprsky světelné vycházející neb odrážející se od předmětu pozorovaného procházejí rohovkou a lámou se čočkou oční tak, že se na sítnici opět spojují a dávají tam vzniknouti zmenšenému a tak jako ve fotografické komoře obrácenému obrazu předmětu pozorovaného. Podivuhodnou součinností vlivů fysických a psychických stává se, že přece jen předměty vidíme v jich poloze skutečné. — Na sítnici vzniká však obraz předmětu též polovypouklý (viz I., obr. 1.), což ovšem těmitěž vlivy rovněž se koriguje a rozdíl zde vůbec je pranepatrný, sotva znatelný. Přesto pojem perspektivy samé vyžaduje, abychom kreslili a zobrazovali předměty tak, jak jeví se nám na ploše projekční a nikoliv tak, jak vznikají na zadní stěně oka. Nebot každé perspektivní kreslení předmětu je jeho projekcí (průmětem) na naši ploše projekční. (Viz obr. č. 3. na persp. tab. I.). Plochu projekční myslíme si jako průčelnou kolmou skleněnou tabuli mezi našim okem a pozorovaným předmětem stojící. Vidíme pak předmět za ní. Paprsky dopadající z vrcholků a hran předmětu do našeho oka protínají plochu projekční a na ní kreslí se nám jeho perspektivní obraz ( $a-b$  = předmět,  $a_1-b_1$  = jeho perspekt. obraz na ploše projekční).

Průmět takto vznikající je perspektivně dokonale přesný, předpokládá vidění jediným okem a nemůže býti při studiích perspektivy ničím nahrazen, zejména ne fotografickými snímky předmětu. Nebot fotografický přístroj zkresluje do dálky daleko více než lidské oko, zkresluje též při okrajích desky, vše to zejména při fotografování zblízka, takže pro perspektivu byl by pomůckou naprosto bezcennou a mýlící. Vzdálenost plochy projekční od našeho oka, ve které oko nejzřetelněji vidí, obnáší u normálního zraku 22—40 cm (viz obr. č. 39) a promítnutý obraz jest tím větší, čím vzdálenější je plocha projekční od oka. Kdo maluje neb kreslí



Obr. č. 39.

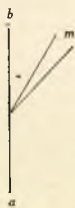
víc, nežli co z určité vzdálenosti vidí, obdrží špatný obraz. Obraz člověka nemůže býti větší než člověk ve skutečnosti, poněvadž by musil státi před plochou projekční.

Na teoretické představě plochy projekční zakládá se v praxi *visování*, na jehož důležitost bylo již poukázáno v kapitole o kreslení (str. 24.). Nežli nabude naše oko neomylné jistoty, nežli zbaví se pochyb, poslouží visování výborně. I dosti nápadných zjevů perspektivních nezkušené oko nevidí, teprve visováním se o nich přesvědčí, utvrdí se a naučí se viděti. V kapitole o kreslení jsem upozornil, že je třeba měřiti s předpaženou rukou. Představme si, jako bychom měli před skutečnou přírodou tabuli skla (plochu projekční), a na ní měli v průmětu nakresleno, co za sklem vidíme a myslíme si onu tabuli, okno, v té vzdálenosti, abychom nataženou rukou skla dosáhli a mohli si tam změřiti, co potřebujeme. Je důležité, abychom onu myšlenou průhlednou plochu projekční měli v stále stejné vzdálenosti od sebe, jinými slovy, abychom měřili rukou stále stejně vztaženou, neboť dost malá odchylka mění proporce viděného povážlivě. Vyhledejme si na str. 24. textu obr. č. 2., kde celý postup visování jest znázorněn. Lomená přímka dole naznačuje různě sehnutou ruku a z obrazce vysvítá, jak ruka méně natažená hned visuje totéž kratěji.

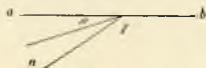
Dobře se měří dlouhou, co nejtenší tyčinkou a nejlépe se k tomu účelu hodí dlouhý, štíhlý špejl, který držíme ukazováčkem a palcem a sice vždy *v průčelné poloze*. Tato poloha je podmínkou. Chceme-li odhadnouti *délku* strany, kterou chceme měřiti, pohybujeme nataženou rukou tak, až jeden konec visovátka kryje konec hrany, pak posouváme palcem ruky na tyčince, až zachytíme jeho koncem druhý konec hrany. Tím jsme na visovátku zjistili poměrnou délku dotyčné hrany.

A nyní změříme tím, co jsme zachytili, tu stranu, o jejíž zkrácenou délku nám jde a pak lehce stanovíme: prvá je delší (kratší) o polovinu, třetinu, čtvrtinu atd. *Visováním měříme tedy vždy jen vzájemné poměry*. Přirovnáváme jednu změřenou stranu předmětu ke druhé. Co jsme zjistili nepřenášíme na výkres, domáhajíce se jen zjištění poměru. A vždy raději: „dvakrát měř, jednou řež“, nabudeš tak žádané jistoty tím rychleji a spolehlivěji.

Jsmo-li v pochybách o *směru* té či oné perspektivní linie — a nezkušené oko bývá tak častěji, než myslíme — tu odvisujeme dotyčnou linií tím, že ji přesně přikryjeme tyčinkou, čímž stane se nám její sklon neb vzestup ten si zapamatujeme a na výkres přeneseme.



Obr. č. 40.



Obr. č. 41.

$a$   $b$  — kolmé anebo vodorovné visovátka.

$\sphericalangle m$ ,  $\sphericalangle n$  = pozorované úhly.

$\sphericalangle \alpha$ ,  $\beta$ ,  $\gamma$  = úchylky ramen od visovátka.

srozumitelnějším a zřejmějším. Směr

*Úhly* odhadujeme tím způsobem, že zjistíme odchylku ramen úhlu od kolmice neb přímkou vodorovně. To proto, že utvoří si před sebou kolmici neb vodorovnou z visovátka je zcela snadné a pamatovati si úchytky od nich rovněž, takže pak lehce zjistíme i pamatujeme si rozpětí celého úhlu aneb s jiným je porovnáme (viz obr. č. 40. a 41. v textu).

Při všem visování mějme ruku vždy nataženu tak, jako by se obojí, ruka i tyčinka, dotýkaly řečené pomyslné skleněné tabule. Visovati je nutno jen jedním, a to stále tímž okem. Druhé se přimhouří.

Presvědčíme se záhy, že visováním správně dle uvedených zásad prováděným domůžeme se velmi přesných perspektivních zkušeností. Je tímto způsobem i dosti nezkušenému možno různé perspektivní zkratky, směr a úhly odvisovati, a kdyby začátečníkovi bylo obtížno pracovati spíše s příložným pravítkem, trojúhelníkem a kružítkem, záleží jen na něm, aby pilným cvikem ve visování dospěl prakticky k pěkným výsledkům.

Vždyť celé kreslení a malování v přírodě není vlastně v podstatě ničím jiným než neustálým srovnáváním barev a tvarů. Jen tím docílujeme nálady obrazů, jich vzdušnosti, hloubky a jest tak často v malířské perspektivě v širším slova smyslu jediným naším vodítkem. Mařák nám říkával: „Heslo ‚porovnávej!‘ napište si ještě než se dáte do práce nahoru na plátno, abyste na ně nezapomněli, a abyste je měli stále na očích! Na správném zjištění vzájemných poměrů délek a zkratek záleží vlastně celá správná kresba. A co hlavního, naše oko stane se zkušenějším, vytříbí se a to je nejcennější pro začátek.“

Ani zkušený malíř však nemusí se ostýchat tímto způsobem si věc přeměřit. Tento mechanický způsob jest zároveň nejnázornější a proto i nejlehčí cestou perspektivě se naučiti, lépe řečeno naučiti se dobré perspektivní kresbě, a praktický efekt při správném cviku bude znatelnější a bude ho rychleji docíleno než objemnou teoretickou knihou.

Leč nemohu mladého přítele ušetřiti jistých věcí, jimiž jeho praktická zkušenost se prohloubí, a jistých poznatků, z nichž plynou pro něho důležité poučky další.

Zopakujme si tedy ještě jednou základní pojmy, jež jsme dosud zjistili. Jsou to: pozorovaný předmět, stanovisko pozorovatele, hledisko, zorný paprsek, zorný úhel, zorná plocha, dohledníky (distanční body), plocha projekční, obraz předmětu na této ploše, rovina základní, rovina horizontální, horizontála, úběžník.

Všecky tyto pojmy musí býti k sledování dalších výkladů zcela jasny — naproti tomu jakékoliv perspektivní pomůcky — drátěné modely, plochy, okénka z tuhého papíru atd. — vše je zbytečné, neboť není to nic platno, naučil-li se žák správně viděti a bez nich pak samostatně nic nesvede.

Zopakujme si dále všeobecně známé pojmy geometrické, jež ve výkladech perspektivních se vyskytnou (viz persp. tab. V.). Jsou to: *Body*, *přímky* a to vodorovné, kolmé nebo šikmé, jež mohou býti současně buď rovnoběžnými, jestliže se prodlouženy nikde neprotínají, nebo různoběžnými sblhávými či rozblhávými. Protínají-li se dvě přímky povstává *úhel*, a to ostrý, má-li méně, tupý, má-li více než  $90^\circ$ . Úhel pravý měří přesně  $90^\circ$  a přímky (ramena) jej uzavírající stojí na sobě kolmo. ( $R = 90^\circ$ ).

*Plocha* může býti v prostoru kolmá, vodorovná neb šikmá. Plocha (rovina) kolmá, nalézající se přímo před námi a s naším čelem rovnoběžná, sluje *rovinou průčelnou (frontální)*. Viz tab. V., obr. č. 11. Stěna pokoje proti nám stojící, na kterou přímo hledíme, jest průčelná. Vše na ní, tedy obrazy, zrcadla na stěně visící, dvéře, okna a jich hrany jsou průčelné. Ostatní dvě stěny, levá a pravá a vše, co je na nich, i hrany všeho na nich, jsou *neprůčelné* (viz perspekt. tab. č. XX., obr. č. 15; na tab. V. obr. č. 14. stanov si začátečník na znázorněných předmětech polohu ploch!)

Představě *přímeček v prostoru* nutno jest věnovati trochu pozornosti vzhledem k dalším výkladům perspektivním. Různé plochy v prostoru lehce jsme si dovedli představit, nesnadnější je to u přímeček, zejména u vodorovných a volil jsem proto tento postup od snadnějšího k těžšímu. Pojmy lehce vysvitnou, budeme-li srovnávati současně se čtením perspekt. tab. III.

Pozorujme tužku plující po hladině vodní. Zaujímá v klidu na povrchu polohu vodorovnou, ale k našemu čelu může se postavit buď průčelně (obr. 5. A), kdy bude úplně rovnoběžná s naším čelem, nebo bude v poloze šikmé k našemu čelu (obr. 5. C), aneb konečně v poloze k čelu kolmé (obr. 5. B) a mluvíme tudíž v perspektivě o přímkách v prostoru vodorovných-průčelných, vodorovných-šikmých a vodorovných-kolmých (k čelu). Zejména tento poslední pojem svým zdánlivě nelogickým pojmenováním začátečnický mate.

Vodorovnými přímkami jsou hrany stropu, podlahy, stolu atd. Obr. č. 5. na tab. III. znázorňuje vodorovné přímky plující na vodorovné ploše ve výši našeho oka.

Přímky *kolmé* v prostoru znázorňují nám př. telegrafní tyče, hrany domů, kolmé hrany nábytku, dveří atd.



Přímky *šikmé* trámy krovu, hrany jehlanců věží a pod. (viz tab. III. č. 7.)

Máme tedy v prostoru přímky:

1. vodorovné a) průčelné (horizontální, frontální)

b) šikmé

c) kolmé

2. kolmé

3. šikmé.

V historii perspektivy slyšeli jsme o určitém, hluboce významném momentu dějinném, kdy lidstvo na rozdíl od dosavadního primitivního zobrazování plošného si uvědomilo, že lze toho dosáhnouti, aby divák při pohledu na nakreslený (nama-lovaný) předmět měl týž dojem, jaký skýtá příroda a skutečnost sama. V tomto poznání tkví vznik i celý smysl perspektivy.

Je založeno na dvojí zkušenosti.

Zaprvé na poznatku, že stanovisko, z kterého předměty pozorujeme, je závažné a důležité, neboť *nejmenší změna hlediska mění i vzhled předmětu*. Tak jisté části a plochy předmětu, které z prvního stanoviska vůbec nebyly viditelné, aneb jevíly se velmi zkráceně, nyní zřetelně se objevily, kdežto jiné, dříve zřetelně viditelné, nyní opět jeví se zkráceně, neb zcela zmizely. (Začátečník necht se o tom pokusem přesvědčit, třeba na silnější zavřeně knize. Viz též persp. tab. XII. obr. 16. a jiné.)

A druhá zkušenost: *Zdánlivá velikost předmětu se zmenšuje, zvětšuje-li se vzdálenost mezi ním a okem*. Této zkušenosti nabyl člověk jistě velice záhy, neboť muselo mu býti nápadno, že za určitých okolností pouhou rukou zakryje na př. celou ohromnou horu.

Obě tato poznání dala vzniknouti řadě přesných zákonů, které stanoví, jak k uvedeným změnám dochází, které změny a kdy nastávají a proč za týchž podmínek se opakují. Tyto zákony je třeba znáti a studovati.

Postavme se uprostřed silnice naprosto rovné, lemované alejí vysokých topolů a tu pozorujeme, že silnice se do dálky úží, linie, jež znamenají její okraje, se do dálky sbíhají — zjev *perspektivního sbíhání*.

*Vodorovné rovnoběžky neprůčelné, ubíhající do prostoru, jeví se nám úběžnými a sbíhají se v určitém bodě na horizontu*. Bod ten nazývá se *úběžník*. Typické příklady perspektivního sbíhání v přírodě jsou: přímé cesty, silnice neb

ulice, koleje železniční a pod. (Viz persp. tab. č. XVII., obr. č. 22., 23., 24.)  
Úběžníky všech vodorovných rovnoběžek leží na horizontu.

*Perspektivní sbíhání jest v přímém poměru se vzdáleností.* Takže rovnoběžky nekonečně dlouhé v nekonečnu, t. j. ve svém úběžníku se sbíhají. Vodorovné rovnoběžky, kolmou rovinou průčelnou přerušené, lze pomyslně v jich započatém směru prodloužit až se opět setkají ve svém úběžníku. Viz perspektivní tab. č. XIV.— konstrukci klenutého stropu. Rovnoběžné hrany podlahy  $a-d$ ,  $b-c$  přerušeny jsou kolmou rovinou průčelnou  $d-c-c'-d'$  a prodlouženy setkají se ve svém úběžníku  $ú$ . Žák necht učiní s rýsovacími nástroji vlastní pokus. Odhadnul-li správně úhly, jež svírá základna se sbíhavými rovnoběžkami, bude ležeti jejich úběžník na horizontu správně ve výši pozorovatelova oka.

*Vodorovné rovnoběžky neprůčelné pod horizontem zdánlivě vystupují, sbíhajíce se, rovnoběžky v rovině nad horizontem se svažují.* Příklady ze skutečnosti: aleje stromů, jich základna a vrcholky (persp. tab. XVII., obr. č. 22., 23.), ulice s řadami domů stejně vysokých atd.

*Úhel, jež svírá základna se sbíhavými rovnoběžkami jest tím větší, čím vzdálenější je základna od horizontu (horizontály).* Viz perspektivní tab. XII., obr. č. 15.; střed  $H$  = horizont, střední bod = úběžník. Čím níže leží rovina pod horizontem tím výše zdánlivě stoupá — tím větší jest úhel, jež základna uzavírá se sbíhavými rovnoběžkami. Přímou z ptáčí perspektivy uzavíraly by úhel pravý. Čím blíže k horizontu, tím rovina vystupuje méně — a tím úhly jsou ostřejší. Nad horizontem se totéž opakuje. Rovnoběžky ležící přímo na rovině horizontální (ve výši oka) nevystupují ani se nesvažují a jeví se oku jako jediná vodorovná přímka průčelná a úběžník linií vodorovných kolmých k našemu čelu leží přesně kolmo proti našemu oku na horizontu. Bod ten nazýváme  $O$ . Začátečník přesvědč se o tom názorně jak naznačeno je na uvedeném obrázku, tab. XII., 15. Zvedej obdélný lístek tuhého papíru ve vodorovné poloze až přesně do horizontály a pak dále, a pozoruj sbíhavé hrany lístku. Pozoruj a studuj se zvláštním zřetelem na poznání zákon obrázků našich perspektivních tabulek. Tak zejména obr. 16., 17. (tab. XII.), 11., 12., 13., 14., 15. (tab. XX.) dále sbíhavé rovnoběžky nad i pod horizontem na konstrukcích perspektivních tab. XIV. a XV., na pohledu č. 20. (tab. XVI.) a na obrázcích tab. XXI. Neotálej a proved' sám podobné nárysy dle obrázků i vhodných předmětů ze svého okolí. Studuj sbíhavost hran a vznikající úhly v prázdné prostora, na chodbě nějaké, pak v bytě zařízeném porovnávej vodorovné hrany nábytku v různé výši k tvému oku běžící. Kresli volně i rýsuj pilně a přesvědč se provedenou korekturou.

*Vystupování a svažování děje se ve směru opačném k našemu stanovisku.* Tedy stojíme-li více vlevo, děje se svažování (vystupování) více napravo a opačně. Viz a studuj obr. č. 15. (tab. XIV.) a příklad volený z přírody (tab. XVII., č. 22.)! Rozhlédni se kolem sebe po zjevech obdobných!

*Obraz kolmice je zase kolmicí.* Všechny linie ve skutečnosti svislé: hrany domů, svislé hrany věží a budov, lidé kráčející, kmeny stromů, telegrafní tyče atd. dávají zase obrazy svislé. Srovnej a vyhledej kolmice téměř na všech obrázcích našich tabulek. Vše kolmé ve skutečnosti jest na perspektivním obraze předmětu opět kolmé.

*Kolmice zkracují se do dálky — perspektivně zkracování — a zkracování to děje se opět v přímém poměru k vzdálenosti.* Tedy: Čím je kolmice vzdálenější, tím jeví se kratší. Topoly, lemující silnici zkracují se do dálky (viz tab. XVII. obr. 23.), telegrafní tyče (XVII., 24), sloupořadí (XVI., 20) zkracují se do dálky. Viz a studuj kolmé na konstrukcích tab. XIV.  $\dot{U}$  = úběžník na horizontu;  $a - a_1$ ,  $b - b_1$ ,  $c - c_1$ ,  $d - d_1$  jsou kolmice ve skutečnosti stejně vysoké. Perspektivní zkracování děje se dle následujícího pravidla:

$$\sphericalangle d - a - a^1 = \sphericalangle \dot{U} - d - d^1 \text{ a } \sphericalangle c - b - b^1 = \sphericalangle \dot{U} - c - c^1$$

a nahoře opět

$$\sphericalangle a - a^1 - d^1 = \sphericalangle d - d^1 - \dot{U} \text{ a } \sphericalangle b - b^1 - c^1 = \sphericalangle c - c^1 - \dot{U}.$$

Studuj a konstruuji rýsovacími nástroji příklady podobné.

Vyhledejme si nyní obr. č. 26. na perspektivní tabulce XVIII. Lidé po ulici kráčející jeví se nám tím menšími, čím jsou vzdálenější, až na konec v dále mizí na nepatrný bod. Podobně je tomu na obrázcích sousedních (25. a 27.), kde lidé pohybují se jednotlivě v různé vzdálenosti od našeho oka. Ale zde všichni si mladý příteli jedné velecenné praktické zkušenosti:

*Je-li základní rovina vodorovná, mají všichni lidé na ní stojící (jsou-li ovšem stejně velicí) oči na horizontu.* Pozor v praksi kreslířské, aby Ti postavy oživující ulici neb krajinu nevyčnuly přes horizontálu! (Viz obr. 25. a 26. na perspektivní tab. č. XVIII.).

Něco jiného je, pozorujeme-li stojící lidské postavy z hlediska nižšího, na př. vsedě. Viz obr. č. 27. téže tabulky. Horizontála probíhá tu postavám ve výši sice našeho oka, ale jejich pasu a musejí tudíž býti zachyceny tak, aby horizon-

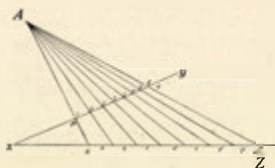
tála u všech probíhala ve stejné výši at jsou bližší nebo vzdálenější, ale zkracování nastává tu nad i pod horizontem ve směrech k úběžníkům.

Obrazec č. 28. téže tabulky (XVIII.) naznačuje schéma perspektivního zkracování kolmic, tak jak je potřebujeme pro studium lidí v přírodě, tedy pod, přesně na, aneb částečně nad horizontálou. Studuj pečlivě! Přesvědč se o tom ve skutečnosti! Nezapomeň na to při kreslení lidské štafáže na svých obrazech! Chyby proti této tak zásadní perspektivní poučce jsou příliš časté a i laikovi nápadné, i když snad nedovede říci proč.

*Vodorovné a průčelné linie a rovnoběžky jsou na obraze opět vodorovnými.* Viz vodorovné přímky obdélníků na obr. 15. (tab. XII.), trámový stropní na tab. XV., nebo dláždění v síni č. 20, znázorněné na tabulce XVI., hrany stolu u kterého sedíš. Ovšem, že i tyto vodorovné průčelné linie jsou tím kratší, čím jsou vzdálenější od našeho oka a zkracování to opět jest tím nápadnější, čím blíže mají rovnoběžky k horizontále (viz 15. obr. na XII. tab. perspektivní). A budou se promítati opětně buď kolmo za sebou (viz střed obrázku) neb posunuty k levé či pravé straně dle toho, jaké hledisko k nim zaujímá pozorovatel.

Na zkracování rovnoběžek zakládá se též t. zv. *perspektivní dělení*. Předpokládáme zde, že vzdálenosti rovnoběžek jsou všude stejné, na př. vzdálenosti topolů od sebe v aleji, telegrafních tyčí, sloupců stropních trámů, mezer mezi dlaždicemi a stejné ony vzdálenosti zkracují se ve stejném poměru se vzdáleností tak, že čím vzdálenější je dělení, tím jsou jednotlivé dílce menší.

V praksi posloužíme si perspektivnou konstrukcí, jak jest znázorněna na vedlejším obrazci č. 42. Linie  $x - y$  značí na př. linii úpatí topolů (obr. 23., XVII.).



Obr. č. 42.

Od prvního topolu vlevo, bodu  $p$  svedeme sítou přímkou na libovolné místo základny  $x - y$ . Od tohoto místa nanášíme na základnu stejné dílce —  $a, b, c, d$  — tolik, kolik rovnoběžek potřebujeme do dálky odstupňovat (tedy na naší tabulce tolik, kolik by bylo v řadě topolů). Poslední dílec spojíme přímkou s posledním topolem a prodloužíme obě linie  $k - p$  a  $z - s$  až do jejich průsečíku  $A$ . Spojíme-li nyní jednotlivé nanesené dílce základny s tímto průsečíkem, rozdělí nám tyto linie přímkou  $x - y$  perspektivně správně a body 1, 2, 3, 4, 5 atd. jsou místa kam musíme vkreslit na našem obrázku topoly v aleji. Podobně konstruujeme též, jde-li o jiný směr (viz persp. tab. č. XV. s dělením nahoře).

Nyní, když zjistili jsme vše, co se týká perspektivy přímek v prostoru, je třeba pouze dodat, že přímky tvoří strany všech hranatých ploch (rovin) a že poučky perspektivní o přímkách lze tedy přenést i na studium a zobrazování ploch. Zde doufám, že přečetl-li žák pozorně dosavadní výklady, jest již dotě míry do správného perspektivního nazírání zaveden, že jeho studium může zde být samostatnější. Budu tedy co nejstručnějším, ponechávaje mladému příteli co nejvíce příležitosti k vlastním, a proto tím cennějším vývodům.

*Jedině plocha přesně průčelná podržuje na obraze svůj skutečný tvar.* Čtverec zůstává čtvercem, obdélník obdélníkem, kruh kruhem. Stěna pokoje přímo proti hledisku, rovnoběžná s našim čelem, jest plocha průčelná a zůstává obdélníkem či čtvercem, jakým skutečně jest. Vše co se nalézá na ní jest rovněž průčelné a jeví stejně jako hrany a kontury těchto předmětů svůj přirozený tvar. Obrazy, rámy oken a dveří jsou pravidelné, zavěšený talíř odpovídá správnému kruhu atd. (Viz tab. XX., obr. 15.)

*Průčelná kolmá plocha jeví se dle své vzdálenosti od hlediska perspektivně zmenšenou.* Viz na př. tab. XIV., plochu průčelnou  $a - b - b' - a'$  a porovnej ji s touže plochou vzdálenější  $d - c - c' - d'$ .

*Všechny ostatní plochy v prostoru mimo průčelné jeví se oku zkresleny.* Zkreslení to jest dáno perspektivní sbíhavostí a zkracováním jich stran a jest tím nápadnější, čím plocha v prostoru kolmá jest blíže k úběžníku svých stran a čím plocha vodorovná leží blíže horizontu. Viz tab. XIV.: kolmá plocha  $c - b - b' - c'$  jest více zkrácena než plocha  $a - d - d' - a'$ , poněvadž  $U$  (úběžník jejich prodloužených stran) jest umístěn blíže k ploše první. — A viz tab. XII., obr. 15.: vodorovné deštičky jsou tím více tvarem zkresleny, čím blíže leží k horizontále  $H$ .

V jaké geometrické obrazce zkreslují se plochy pravidelné ve skutečnosti se vyskytující, nalezne čtenář též na přiložených tabulkách a nepokládám za zvlášť důležité, abych vedl jej při tom takřka za ruku, nebo abych každé z oněch početných perspektivních zkreslení dal přesné její geometrické jméno. Bude proň jistě s větším užitkem, zamyslí-li se na př. nad obrazcem č. 16. a 17. tab. XII., než kdybych uváděl kdy mění se tvar čtverce v kosočtverec, v kosodélník atd., což by si stejně nepamatoval a čímž bych jej jen unavoval. Studuj po této stránce přesné perspektivní obrázky, na př. zátíší č. 14. na tabulce XX. porovnávaje ovšem neustále se skutečností. Všimni si dále, že pro lepší pochopení perspektivních změn a zkratk dobře si posloužíme konstrukcemi linií pomocných, na př. úhlopříčen (viz obr. 15., tab. XII.). Vyhledej si které přímky jsou takovými liniemi po-

mocnými na ukázkách perspektivních konstrukcí (tab. XIV. a XV.), zkoumej proč byly vedeny a řeš úlohy podobné.

Zvláštní pozornosti zasluhují a vyžadují ještě plochy, jichž konturou jest křivka. Z nich nejčastěji setkáváme se s plochou kruhovitou, kdežto plochy ve skutečnosti elipsoidní, vejcovité atd. vyskytují se již daleko vzácněji, ač zase ne tak řídky, aby nepadaly vůbec na váhu. Obrázec č. 18. na perspektivní tabulce XIII. znázorňuje kruh ve třech základních polohách: průčelné nezkruslené, a obou polohách neprůčelných. Žák necht' rýsovacím nářadím pokusí se o podobný výkres. Pochopí tak rychle praktičnost a nezbytnost pomocných linií, jak jsou na obrázcích vedeny. Zapamatuje si jich účelnost a vypomůže si jimi i tam, kde nezkušené oko aneb i visování nestačí. Sem patří zejména vkreslování kružnice a křivky vůbec do příslušného geometrického obrazce o rovných stranách (viz též obr. č. 36. na tab. XIX.), které zcela zamezí typické chyby jak naznačeny byly ve stati „O kreslení“ (str. 25.).

Plochy v prostoru různé k sobě se řadí tvoří typická tělesa geometrická (viz perspektivní tabulku č. XIX. obr. 29. — 35.) a ta opět jsou základem předmětů, s nimiž se setkáváme (srovnej tab. XII. obr. 17., XVI. 2l. ab, XIX. 37., XX. 14, a XXI.). A jsem přesvědčen, že přečetl a promyslel-li si mladý můj přítel pozorně dosavadní poučky, že zcela jinak, uvědoměle a jistě půjde visovátkem po správných rozměrech a poloze předmětů jej obklopujících, a že zbavil jsem jej všech trapných pochyb. Nebot těch několik vypočtených pravidel jest vlastně celou, stručně podanou naukou o perspektivě. Netvrdím proto, že by se o předmětu tom nedalo říci více, a že by žák neměl si tyto své vědomosti prohloubiti v odborných spisích, které jsou věnovány jen této jediné otázce a jichž úkol právě proto jest jiný než můj. Upozorňuji zde především na nové dílo už i u nás vyšlé, jediné v českém jazyce, totiž na Perspektivu Kadeřávkovu (Štenc). Já však pojal jsem do rámce své knihy z této vědy právě tolik, kolik považuji za nutné pro běžné potřeby dnešního malíře (nikoli architekta) a ze své praxe školské mám tu zkušenost, že s tímto věděním i vystačí, ovládl-li je vpravdě dokonale a spojil-li je s nezbytnými a pro malíře stejně důležitými studii a cvičeními oka s visovátkem a ve volné kresbě. Ani ve škole neučím své žáky perspektivě jinak, než že je zavedu před panorama Prahy, kde sta a sta střech v nejrůznějších polohách a výškách se kupí. Upozorním na svislé, kolmé hrany domů, jak v celé té spleti se nemění, směřující vždy stejně dolů i na našem obraze a visováním se žák o tom přesvědčí. Ukáži mu vodorovné, s čelem souběžné linie, jak rovněž zůstávají vodorovnými za všech okolností. Pak, ak linie vyšší než naše oko — střechy hradčanské — svázejí se dolů a pod námi

— domky malostranské, jak se zvedají. Učím je visovátky v obou rukou drženými prodloužití si linie až do jich úběžníku na horizontu do výše oka a o důležité poučce se tak přesvědčiti. Vše ostatní, o čem by žák byl ještě v nejistotě, může si odvisovati a odzíráním se v naučeném utvrzovati a hle, jak za poměrně kratičkou dobu porozumí celé složité látce perspektivní a naučí se správně volně kreslit. A co při tomto postupu odpadne zbytečných, těžce srozumitelných výkladů a nezázlivost látky, do které si obě strany zpravidla tolik stěžují.

Ke konci stůž ještě několik slov o perspektivě stínu a reflexu (zrcadlení).

Základ malířského umění tvoří kresba a kolorit. Obojí má svůj původ v důkladném pozorování přírody, perspektivou podepřená kresba však vděčí vedle toho za svůj vznik více vědeckému badání. Kresbou míníme výlučně rozvržení obrazů neb mas.

Proto stínování spadá již spíše pod pojem koloritu. Rozvržení mas stínu a světla spadá samozřejmě do pojmu kresby a mluvíme-li o perspektivě stínu jde tedy o stín vržený.

Paprsky světelné šířící se kolmými liniemi dopadají na tělesa průhledná a neprůhledná. Jen neprůhledná tělesa mohou vrhají stín. A jelikož světlo šíří se přímočarě a line se kol hran osvětlených předmětů, musejí to právě býti ony hrany předmětu, jež prodlouženy ve svém směru tvoří též strany obrazu stínu vrženého. Viz perspektivní tab. č. VII., kde úmyslně popsal jsem jen jediný příklad vrženého stínu. Linie P—N značí směr dopadajících paprsků, stejně jako obdobné linie na tab. VIII. a IX. Nepochybují o tom, že mladý přítel ostatní příklady vrženého stínu sám si již „přečte“ na přiložených tabulkách (VI.—XI.) a upouštím zde od výkladů, poněvadž bude míti z této samostatné práce více užítku. V praxi kreslířské dopracuje se pak rovněž visováním potřebné jistoty.

Při znázornění temnosti stínu nezapomeňme, že žádný stín v přírodě není úplně černý. Že naopak vlivem rozptýleného světla atmosférického všecy předměty a celá příroda naší země jest takřka zatopena denním světlem i tam, kam přímé paprsky sluneční nedopadají. Jediným vodítkem tu může býti vzájemné porovnávání hloubky a tónů stínu a patří to, jak jsem řekl, do pojmu koloritu.

Na odrazu světla zakládá se v přírodě dále úkaz reflexe neboli zrcadlení. Je-li plocha neprůhledného předmětu drsná, skládá se vlastně z nekonečného množství malých plošek různě položených, z nichž každá odráží světlo jiným směrem a povstává tu jen neurčitá reflexe, jež v prostoru v nejrůznějších směrech se kříží i prolíná a jest příčinou, proč stíny nejsou úplně temné. — Dopadají-li však paprsky světelné na plochy zcela hladké, na př. na leštěnou plochu ocelovou,

zrcadlo neb klidnou hladinu vodní, odrážejí se světelné paprsky jen jediným určitým směrem a tím povstává t. zv. zrcadlový obraz, zrcadlení předmětu, který nachází se před nebo nad onou zrcadlovou plochou.

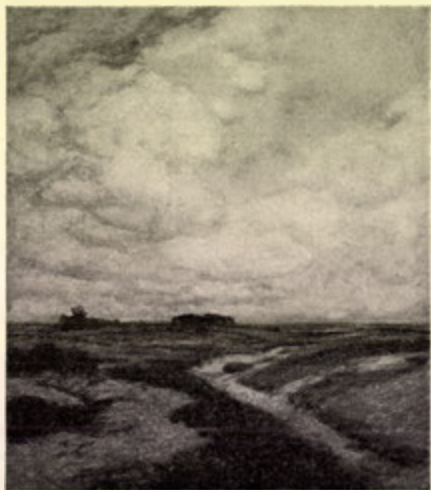
Odrážení světla děje se dle následující poučky:  $\sphericalangle$  dopadu =  $\sphericalangle$  odrazu. Viz obrazec I. na perspekt. tab. č. XXII.,  $a-b$  = zrcadlová plocha. Nad ní nalézá se bod  $x$ . Paprsek dopadající z bodu  $x$  na  $a-b$  odrazí se v úhlu, jenž rovná se úhlu dopadu a dosáhne našeho oka  $o$ . Prodloužíme-li pak směr tohoto odraženého paprsku zpět  $o-c$  v  $o-x$ , uvidíme pod zrcadlovou plochou v přesné výšce, respektive hloubce, v bodu  $x'$  jasný obraz bodu  $x$ . Doufám, že po tomto vysvětlení je každému čtenáři dokonale jasný též obrázek č. 2, s vkresleným přesným odrazem na hladině vodní, kde každému bodu skutečnému odpovídá jeho obraz v příslušné téže hloubce, jak se oku našemu jeví, a že si dokonale vysvětlí a poznaným zákonem doloží i fotografické snímky přírody, které nalezneme na tabulkách dalších XXIII., XXIV. i všude tam, kde se s podobným dokonalým zrcadlením v přírodě setkává.

Obraz reflektovaný jest tím čistší, jasnější a barvitější, čím čistší je zrcadlová plocha. A stůž zde mladému příteli k dispozici i stará zkušenost dlouholetého pilného pozorovatele přírodních zjevů: zrcadlení stínu, temných jeho mas nikdy není tmavší než skutečnost, zrcadlení světla vždy jest tmavší než světlé plochy v přírodě. Nebo jinými slovy: *vše tmavé je v zrcadlovém obraze světlejší, vše světlé tmavší*. Neboť tmavé předměty byly odraženými paprsky zesvětleny a není vody neb zrcadla tak ideálně křišťálového, aby přece poněkud nepřibarvovalo — světlé předměty jeví se tedy tmavšími. I na přiložených fotografických obrázcích, které jsem proto jako poslední z perspektivních tabulek k ostatním přidal (XXIII., XXIV.), jest možno jemný tento rozdíl postihnouti.

A nyní, konče obávanou perspektivu, jsem tomu rád, mladý příteli, že zbavil jsem Tě třesavky, jež neprozrazovala nic dobrého, že si oddychněš a plně se zaměješ sobě i každému, kdo by Ti ještě o těžkostech tohoto předmětu co vykládal. Umíš, co nutně potřebuješ pro potřeby dneška, a vrátíš-li se po čase k těmto rádkům a obrázkům, budou Ti vypravovati jako staří známí a doufám milí známí. Neboť největší chybou učených knih bývá, že jsou samy nejtěžším oríškem pro toho, kdo v nich poučení hledá a jež opouští rozmrzen, že nedopátral se všude smyslu těžce srozumitelných vět, neškuli jich jádra. Bylo mou snahou nezanéchatí ani



tentokrát v Tobě této trpkosti. A zdařilo-li se mi to, více si toho cením než pomyšlení, že zůstal jsem na zdánlivě nedostupném niveau a nedovedl pro samou učenost s něho o několik stupňů sestoupiti. A tak končím, přeje Ti do další práce upřímně všecken zdar, ať už sáhneš po odborných spisech, které Tvé perspektivní vědomosti prohloubí a jimž budeš po prostudování mé stati zcela jinak rozuměti, ať půjdeš s nabytými vědomostmi přímo do přírody. A jako Tvůj přítel i jako malíř dávám Ti na cestu heslo našeho nezapomenutelného učitele Mařáka: „*Porovnávej!*“ S tím dojdeš nejdále!



Obr. č. 43.

PLASTICKÁ ANATOMIE

## PLASTICKÁ ANATOMIE.

Celá plastická anatomie, zvláště nauka o svalch, musí býti na živém modelu viditelná, aneb v případě, že by oko nevidělo, rukou hmatatelná. Tím dána je také celá definice plastické anatomie na rozdíl od anatomie lékařské či přírodopisné, neboť pojednává jediné o vnějších, viditelných tvarech lidského těla, jež mají význam pro kreslíře a umělce. To, co nalézá se uvnitř těla, pro něho významu nemá a tudíž při speciálním studiu odpadá. Jen tak lze tento oddíl anatomie ohraničit a umělec může „svou anatomii“ ovládnouti, tuto odbornou svoji znalost před každým živým modelem v paměti vyvolati bez anatomických preparátů a obrázků. Jen tak bude umělecká činnost zvýšena a je pak lhostejno, zda zde či onde prochází ten či onen sval, nýbrž záleží jediné na tom, jak jeho průběh na povrchu se jeví. Není-li tento průběh zřetelný, hledíme jej pod kůží zjistiti a její nejjemnější zvlnění vedou tak umělce právě k nejobdivivějšímu studiu.

Jest zajisté překrásné sledovati uslechtilý směr a linii mnohých kostí lidských. Jest to zajímavo, nejvýš zajímavo pro umělce, jenž v nejšířším slova smyslu jest, anebo má býti architektem, leč zákony statiky a mechaniky v těle lidském nepatří k plastické anatomii. To ovšem nevylučuje, aby umělec jako člověk nevybočil přes svůj obor a nezajímal se o stavbu svého těla. Naopak, jen poznání hranic dovoluje překročení. Může býti dáno a podmíněno grafickým znázorněním, kdežto *při ústním demonstrování bych stál na přesném dodržení povrchové tendence*. Tak možno si také představovati anatomii hellénských umělců. Víme, že znali kostru velmi podrobně. Především se ji naučme tedy i my dobře znáti, ať už dle kterékoli metody (viz přiložené tabulky anatomické).

Také na povrchu živého těla přichází pak kostra na mnoha místech k platnosti. Na našich obrázcích jsou červeně markována a sice na kostrách všechny hmatatelné části, na svalových obrázcích všechna místa pro vzrůst důležitá, a to každá kost na dvou místech, aby bylo viděti její polohu i délku. (Viz anat. tab. č. XXXIII. — XXXVII.) *Nechť se o tom žák hned také na živém modelu přesvědčí*. Kosti znázorněny jsou na obrázcích ve svých jednoduchých polohách a náležitě poznány, budou pak lehce srozumitelný i v polohách komplikovaných.

Hippolyte Taine pravil: „Kostra je logikou těla“. Mnichovský anatom Mollier: „Body kostry dávají body stavby pro kresbu“, a Lionardo da Vinci (dell Anatomia fogl. B.): „Budeš v tomto druhu demonstrací pravé obrysy údů jedinou čarou kresliti a do jejich středu postavíš jejich kosti v pravé vzdálenosti od povrchu“.

Leží-li každá kost na svém místě, bude pak každé znázornění, ať kreslené nebo plastické, působiti organicky. Zejména nelze si bez důkladné a podrobné znalosti kostí, jich polohy, vzájemného spojení, pohyblivosti a poměru představití správného znázorňování lidského těla v pohybu, onoho nekonečně bohatého, ba nevyčerpatelného zdroje dokonalé krásy, který se umělci otevírá.

*Plastika svalů* vyplývá bezprostředně ze znalosti kostry. Nebot jsou-li kosti navzájem spojeny jako páka, pak děje se tak svaly, jež dvěma kostmi utvořený úhel naduřením přepínají a napínají, dle toho, jsou-li to svaly vnější či vnitřní. Co do pohybu platí zkušenost, že svaly stran se ohýbajících mnohem dříve přicházejí do činnosti, než svaly stran se vytahujících.

Na tomto principu speciálně, leč i všeobecně rovnoměrně systematické pozorování svalstva svádí v různých anatomích k přehnanému podání svalů, ať už učí vyhledávat modely s abnormálně vyvinutým svalstvem, nebo stylisuje přírodu dle obrazu svalového. Jakoby se dalo z obrázku svalového pouhým přečárkováním udělati pokožkou pokryté tělo. To přimělo nadšeného znalce antiky Furtwänglera, že učinil kdys moderní plastice tuto výtku: „Jak zřídka vidíme dnes figuru (sochu), jejíž postavení oproti antice nebylo by nucené neb outrirované, affektované, plně frází a divadelnosti, nebo naopak, chceme-li se tomu vyhnouti, opět neživotné, nehybné. Nevychované tělo myslí, že musí podat hned nejkrajnější pohyb nebo zkroucení, aby se vyslovilo; jako se domnívá herec, že musí křičeti a hulákati, aby dělal dojem.“

Naše obrázky svalů jsou tedy také k tomu určeny, aby ukázaly, co není a nemusí být vždy na povrchu viděti. Silný, robustní živý model nás o tom lehce přesvědčí, jak v tiché, nepřepjaté posici je viditelná jen nejmenší část svalstva i při tenké přiléhající kůži, poněvadž je povrch podkožní vrstvou tukovou vyrovnán, kdežto při znásilněném, nuceném pohybu objeví se mnohdy partie hlubších svalů, zcela náhodně a neobvykle. To platí ovšem ještě ve větším měřítku u těle ženském.

Příroda učí i zde umělce zjednodušovat a spojovat, místo co by roztrhával. Článekování je úkolem vědy. Celek stává se klidnějším a působivost větší. Který umělec nenesl by rušivě rozkouskování každé a tedy i této anatomie a jejích obrázků, formátem knihy snad omluvitelné, ale přece zásadně rušící v zájmu souvislosti i celkového dojmu. Tomu asi také vděčí svůj původ rozmarná přezdívka jistého známého malíře, který nazval svou knihu o anatomii svým řeznickým krámem.

Nejnázornější byly by tedy jediné celé figury, na nichž bylo by snadno naléztí body kostry. Celá postava má být také v každém případě vrývající se dojemem, vedle kterého jednotlivé údy a části těla mají býti jen jakýmsi poznámkami

na okraj. Pozor při tom na studium souvislosti horní části těla s údy hořejšími a dolní s dolejšími.

Uvádím v této kapitole své knihy bez vědeckých nároků jen ona známá fakta, jichž je třeba každému začátečníkovi k dalšímu studiu a samostatné další práci. Věci ty zná a má znáti každý absolvent akademie.

Chtěje tedy mladého přítele seznámiti se vším, čeho opravdu potřebuje a všemu zbytečnému se vyhnouti, volil jsem také zde pokud možno cestu názoru a provázím i tuto svojí kapitolu řadou jasných obrázků, které, jak doufám, ve většině případů všímavého pozorovatele samy osloví. Jako doprovod k nim, pokud je ho vůbec třeba, stůjž zde těchto několik následujících řádek.

### KOSTRA

tvoří pevnou oporu měkkým částem těla a sprostředkuje ve tvaru pákové mechaniky jeho pohyby. Jen tento její dvojitý úkol padá při plastické anatomii ná váhu, kdežto jiné, na př., že v dutinách svých (lebce, pateri) skrývá důležité orgány a podobně sloužiti budou v tomto speciálním pojednání jen k vysvětlení jistých zjevů povrchových, pokud toho bude v některých jednotlivých případech třeba.

Kosti jsou živé útvary, které postupujícím vývojem každého jedince se určitým směrem mění. Z chrustavky novorozence tvoří se pevná kost, tato opět roste, až dosáhne určitých svých rozměrů, nato pak ve vysokém věku podléhá novým změnám fyziologickým, ale zejména mění se též co do pružnosti a pohyblivosti. Některé kosti zachovávají při vzrůstu typický svůj tvar, na př. stehenní kost je téměř téže formy u dítěte jako u dospělého, jiné opět ve svých vzájemných poměrech a tvaru, i v poměru k velikosti ostatního těla věkem se mění, jako na př. kosti hlavy, lebka i část obličejová.

### LEBKA

v širším smyslu slova, neboli kostra hlavy, skládá se ze dvou částí: z mozkového oddílu, jenž se připojuje přímo k pateri (tak jako její obsah — mozek — k míše), a z části obličejové. (Viz anatom. tab. III. a V.) Ve vzájemném poměru obou těchto částí spočívá hlavní rozdíl mezi lebkami ssavců ostatních na jedné a člověka na druhé straně. Na tabulce čís. I. nalezne čtenář tento zásadní rozdíl naznačen. U lebek zvířat (viz oba hořejší obrázky řečené tabulky, jež znázorňují lebku chrta

a šimpance) má obličejový oddíl lebky nápadnou převahu. Poměrně nejvyvinutější oddíl mozkový ze ssavců má ještě opice, má však zase ve srovnání s člověkem poměrně daleko silněji vyvinuty čelisti s mohutným chrupem, takže mozková část co do velikosti značně ustupuje do pozadí a dostane se do zcela jiné polohy k obličejí.

Protínající se přímkou na obrázcích lebek (tab. I. a II.) značí t. zv. *úhel obličejový* neboli *lícni*. Jest to úhel kraniometrický, zjišťující tvar obličeje. Různost jeho prvý udal Petr Camper (1722—1789), doktor filosofie a lékařství, všestranný učenec, badatel a sám výborný kreslíř a dle něho nazývá se také úhlem Camperovým. Jedna z přímek jej svírajících probíhá od ústí zevního sluchovodu ke dnu dutiny nosní (na hlavě dolní okraj nosních dírek), druhá spojuje hrbolík čelní, nejdále dopředu vystupující, s výstupkem chrupu horní čelisti. Způsob měření byl později stále měněn, systém komplikován a zase zjednodušován, takže jest celkem asi 20 různých druhů lícniích úhlů. Obličejový úhel jest, jak z našich obrázků jest patrné, značně rozdíly a to nejen, porovnáváme-li člověka s ostatními ssavci, nýbrž i lidi různého věku neb plemene mezi sebou. Dle velikosti lícniho úhlu se řídí, o kolik převládá část obličejová oproti mozkové a to tak, že čím úhel lícni jest menší, tím obličej více vystupuje (viz naše obrázky). U dětí (viz obr. I. v dol. pořadí na tab. I.) jest obličejový úhel největší, obnáší skoro  $90^\circ$ . Porovnejme další dva obrázky téže tabulky: prostřední člověka dospělého, poslední starce. Mezi různými plemeny lidskými jsou rozdíly značné. Tak na př. Australci a Mongolci mají úhel Camperovův mnohem menší nežli běloši. Obnáší průměrně u Evropana  $76:50^\circ$ , u žlutého plemene  $72:70^\circ$ , u afrických černochů  $70:30^\circ$ . Kraniometrie mluví pak o rovnolícím a šikmolícím tvaru obličeje. Zvířata mají lícni úhel mnohem menší (srovnej obrázky I. tab.), největší z nich opice a z těch opět opičí mládě, jehož lícni úhel rovná se téměř úhlu dospělého člověka. Rozdílů mezi lebkami obou pohlaví není, takže není možno u neznámé lebky zjistiti, náležela-li muži nebo ženě.

Camper stanovil vedle úhlu lícniho, dle něho pojmenovaného, ještě úhel obličeje doplněného dolní čelistí, t. zv. *maxilární*, který svírají přímkou vedené od ostří řezáků k hrbolku čelnímu a přední ploše brady. Tento úhel obnáší u člověka průměrně asi  $155^\circ$ , u opic  $82—109^\circ$ , u ostatních ssavců  $34—91^\circ$ .

V kraniometrii při měření lebek stanoví se dále největší délka, kterou měříme (kružítkem) od středu mezi oblouky nadočnicovými kosti čelní (viz tab. III., č. 14.) k bodu v týle, nejvíce nazad vyčnívajcímu. Dle určitého poměru této největší délky k největší šířce, t. zv. *indexu*, dělíme lidi na dlouholebé a krátkolebé. Rozdíly jsou opět u jednotlivých ras velmi značné, ale kolísají i u příslušníků téže

rasy. Tento způsob ocenění rozměrů lebečných uvedl do kranioetrie prvý Retzius, švédský anatom, jenž r. 1840 spojil k posuzování lebek Camperův úhel s různostmi poměrně šířky (Blumenbach). Největší délka označuje se dnes s Retziem dlouhou osou vejčitého obrysu hlavy, jak jeví se při pohledu shora (viz tab. II.), šířka pak osou kolmou na největší délku. Tak zvaný index délkový jest číslo, které obdržíme následující rovnicí:  $\frac{\text{šířka} \times 100}{\text{délka}} = \text{index}$ , jest to tedy stonásobný podíl šířky dělený délkou. Na př.: Je-li skutečná délka hlavy 180 mm, skutečná šířka pak 130 mm, počítáme  $\frac{130 \times 100}{180} = 72$  -- a toto číslo jest indexem. Vyjadřuje vždy poměrnou nikoli skutečnou šířku vždy k jednotné délce 100, na níž každá jiná, jak bylo uvedeno, byla převedena (délka : šířce = 100 : indexu). Mluví se pak o krátkolebosti u lebek s indexem do 75, střed tvoří lebky s indexem od 75—80, dlouholebí pak mají index přes 80 do 95. Na českém materiálu měřili prvý J. Purkyně (1787—1869) a dr. E. Grégr (1827—1907). Čechové jsou nyní spíše krátkolebí, delší lebka jest u nás velikou vzácností. Dlouholebí jsou na příklad kmeny černošské. Na tab. č. II. vidíme tyto různé tvary lebek z trojho základního hlediska. Různých indexů vypočítává se v anthropometrii veliké množství a vždy se jím konstatuje na prvý pohled vzájemný poměr dvou proporcí. Tak index délky neb šířky k výšce hlavy, délky a šířky očí, pánve, rozpětí šíře ramen a kyčlí atd. Praktický smysl tohoto měření jest, že se mohou výsledky měření hned přímo k sobě přirovnávat.

*Mozkový oddíl* lebky skládá se z osmi kostí, většinou deskovitých. Čtenář viz tabulky III. a V. a dle popisu si vyhledej: *kost čelní*, celkem kolmou, ale jevící značné odchylky ve vyklenutí, šířce i výšce. Na ní vynikají zřetelně hlavně u dětí hrboly čelní a nad očima, zejména u dospělých statných mužů oba oblouky nad očníkové, které přerušujíce více nebo méně linii čela a nosu, dodávají obličejí zvláštního typického výrazu, jakož vůbec kost čelní jest pro celý tvar obličeje a fyziognomii největší důležitosti. Vzádu hraničí kost čelní na obě *kosti temenní* švem t. zv. věncovým, níže po obou stranách pak na kosti *klínové čili kolkové*, které jsou vklíněny mezi všechny ostatní kosti lebečné a jsou ve spojení též s kostmi obličejovými. Směrem k týlu jsou za kostmi klínovými obě *kosti spánkové (skráňové)* a vzádu konečně *kost týlní*, hraničící na hořejší straně s kostmi temenními a po stranách, švem šupinovým, se skráňovými. Přední její část sousedí a po 16. roce srůstá s kostí klínovou a tvoří pak obě jediný celek, t. zv. *kost spodinovou*. Otvorem v týlní kosti přechází do mozku mícha a po obou jeho stranách vystupují oba hrboly týlní, jimiž lebka nasedá na pateř. Mimo hrboly uvedené jsou na

lebce zejména v mládí znatelné hrboly temenní, po obou stranách lebky pak jsou jámy skráňové, které ve své největší hloubce překlenuty jsou kostí jářmovou.

Kosti lebeční souvisí mezi sebou ozubenými okraji, t. zv. švy, dle polohy a tvaru různé pojmenovanými. U novorozence jsou širší a tvoří v místech, kde se jich několik sbíhá t. zv. fontanelly (lupínky), jež srůstají během prvních dvou let života — „hlavička se zavře“. Švy kostnaté a zanikají při dokonalém vzrůstu u dospělých, předčasným jich zkostnatěním vznikají vždy zrůdnosti a různé deformace normálního tvaru lebky.

Je-li mozkový oddíl lebky veledůležitý pro celkový tvar hlavy, jsou četné *kosti obličejové* v plastické anatomii neméně důležité, neboť i ty na mnoha místech zřetelně pod povrchem vystupují a jsou nejdůležitějším činitelem při utváření různých forem obličejových a nejbezpečnějším vodítkem při kreslení a výtvarném zobrazování vůbec.

Můžeme je rozdělit z našeho speciálního hlediska na část nepohyblivou, s ostatní lebkou pevně rostlou a na pohyblivou *dolní čelist*. To jest kost tvaru podkovovitého, mající nahoře výčněl lůžkový, v němž uloženy jsou dolní zuby. Pohyblivost dolní čelisti jest značná a zakládá se na dosti složitém mechanismu kloubovém mezi kloubní jamkou kosti spánkové a hlavičkou kloubního výčnělku čelisti. Začátečník nechtě nezapomene na tuto pohyblivost výhradně jen čelisti spodní při kreslení zvířat, neboť dopouští se lehce té chyby, jakoby otevřením oddálily se obě čelisti souměrně, dolní dolů a hořejší nahoru, ve skutečnosti však, jak ze svrchu řečeného je jasno, odklání se pouze čelist dolní. U člověka podmíněn je tvar obličejový v jeho dolních partiích jednak úhlem větším nebo menším, jež svírají křídla dolní čelisti, neboť dolejší jich hrana vždy je pod povrchem znatelná (viz tab. XXXIII—XXXVII.), a pak více či méně dopředu vystupujícím výčnělem bradovým, jež je speciálním znakem lidské lebky na rozdíl od lebek všech jiných ssavců, ale jehož menší neb větší vystupování i u různých lidských plemen a jedinců značně kolísá. Zvláštní poloha dolní čelisti u starců podmíněna jest ztrátou zubů v stáří (viz tab. č. I.).

Na části obličejové pod kostí čelní prohloubeny jsou *očnice*, tvaru kuželovitého, jež jsou položeny buď blíže neb dále od sebe. Mezi nimi spojují se s kostí čelní *kůstky nosní* a čelní výběžky horních čelistí, jež tvoří dohromady kořen a kostěnný podklad nosu. Na lebce zbavené všech měkkých částí vidíme jen velký otvor trojúhelníkového tvaru. Kostěnná přepážka dutiny nosní doplňuje se dopředu chrustavkovou přepážkou, jež tvoří s křídlovitými chrustavkami měkkou „kostru nosu“, kostěnnou jeho stříšku pak skládají dvě souměrné kůstky (tab. XXXVIII., obr. 3.)



*Čelist horní* jest pravá a levá. Souvisí svými výčněly se všemi kostmi obličejovými a téměř všemi lebečnými. Tvoří dolní dno a stěny očních, ohraničuje hruškovitou přední část dutiny nosní a do jejích lůžkových výčnělků zapuštěny jsou horní zuby. Zvláštní kost řezáková (část čelisti s oběma řezáky) odděluje se od horní čelisti jen ještě u ostatních ssavců, kdežto u člověka jest srostlá stejně jako obě souměrné poloviny, pravá a levá. Obličejové kosti doplněny jsou konečně *kostmi lícními čili jatmovými*, jejichž výčněly spojeny jsou s horní čelistí na jedné, s kostí čelní a spánkovou na druhé straně a jež jsou opět pro celkovou formaci obličeje značné důležitosti.

### PATEŘ

jest sloupec obratlů, dvakrát vlnitě prohnutý (viz tab. XXXVII.). Jest velmi pevnou, ale zároveň pohyblivou oporou trupu a skládá se u člověka z 33 obratlů a to: krčních (7), hrudních (12, 13, 11), bederních (5, 6, 4), křížových (5, 6) a kostrčných (4). Obratle krční, hrudní i bederní jsou volné a pohyblivé, avšak ne stejně, krční a bederní mají pohyblivost daleko větší, takže shýbání a prohýbání trupu děje se především v těchto místech a cvikem lze ji značně zvýšiti. Obratle křížové srostly v t. zv. kost křížovou, kost kostrčnou pak lze považovati za zakrnělé obratle ocasní. Prohnutí páteře, následek přímého držení těla, jest sice člověku vrozeno od věků, ale přece u mladých dětí není tak vyslovené. Vodorovnou polohou těla částečně se vyrovnává, a naopak zatížením, na př. nošením břemen na hlavě, prohlubuje. Mezi jednotlivými obratli jsou zvláštní vazivové meziobratlové vložky, velmi poddajné a pružné, které umožňují regulují pohyblivost obratlů různými směry. Známy zjev, že člověk po nočním odpočinku je až o 4 cm větší, vysvětluje se právě tím, že tyto vložky mnohahodinovou vzpřímenou polohou o něco se stlačí. Na snižování a jakémsi opotřebování vložek meziobratlových zakládá se též zkracování těla ve vysokém věku. Páteř jest pod povrchem těla ukryta, u lidí svalnatých s dostatkem podkožního tuku jeví se naopak jako kolmá rýha. Pouze v poloze sehnuté hmatatelný, případně i zřetelně viditelný jsou obratle bederní a hrudní zejména u osob hubených, a podobně též obratle krční při sehnutí hlavy. Kost kostrčná nejen že na povrchu nejeví se jako výčnělek, nýbrž její místo označeno je dokonce malou prohlubeninkou.

### ŽEBRA

připojují se klouby k 12 obratlům hrudním (někdy objevuje se ještě 13. pár žeber buď na posledním krčním neb prvním bederním). Z nich 7 srůstá vpředu s kostí

hrudní, ostatní připojují se svými chrustavkami vždy k předchozímu žebro, jsou stále kratší a kratší až konečně poslední 2—3 páry obepínají vnitřní orgány volně. Žebra nahmatáme zřetelně pod povrchem, u lidí hubených jsou i viditelná.

Spojením obratlů hrudních, žeber a kosti hrudní vzniká *hrudník*, který u dospělého člověka je vždy zploštělý vlivem vzpřímené chůze, kdežto hrudník malých dětí je mnohem více vyklenutý a tak tvarem blíží se hrudníku zvířecímu, který má osu od paterě k hrudní kosti vždy delší než osu příčnou. Rozměry horní části hrudníku jsou u ženy větší než u muže a tvar jeho rovněž okrouhlejší. Celý hrudník dýchacími pohyby značně se rozšiřuje a zase klesá a musí tedy býti jinak znázorněn i celým objemem u člověka těžce pracujícího anebo v klidu.

S kostí křížovou nepohyblivě a velmi těsně spojena jest pánev, na níž rozeznáváme jednotlivé části, jak naznačeno jest na příslušných obrázcích (XXVIII., XXIX., XXX.) Pro nás důležité jest tu jedině, že hrana lopatkovitě rozšířené kosti kyčelní na těle každého člověka zřetelně pod povrchem je znatelná, a že jest tedy důležitým bodem při zjišťování vzájemných proporcí i tvarů. Pánev jest také onou částí lidské kostry, kde zřejmy jsou zásadní rozdíly mezi pohlavími. Pánev mužská je užší a vyšší než pánev ženská, takže rozdíly v příčném průměru, neboli v šířce ramen a kyčlí jsou jiné u muže a jiné opět u ženy (srovnej tab. XXVIII. a XXIX. s tab. XXX.).

### KOSTI KONČETIN

horních a dolních jsou si složením podobny, poněvadž však určeny jsou obojí k jiným a zcela různým úkonům, v mnohém směru u člověka se od sebe rozlišily. Horní končetiny — paže — slouží k jemným pohybům — odtud zvláště vyvinutá jejich pohyblivost. Kostí jejich připevněny jsou k horní části hrudníku klíčkem a lopatkou (viz tab. č. X., XI. a XV.), t. zv. věncem čili pletencem plecím, a to tak, že toliko vnitřní konec klíčku je vklouben do kosti hrudní a prvního žebra, lopatka pak, spojená s jeho zevním koncem, jest vlastním podkladem pro volnou paži. Tento způsob spojení podmiňuje velkou pohyblivost horních končetin. Pro nás pak je důležité tím, že klíček na těle zřetelně jest viditelný a též poloha lopatek zezadu více nebo méně znatelná, zejména v určitých polohách paže. Názvy a směr jednotlivých kostí paží a nohou vyhledej si čtenář na příslušných obrázcích (X., XI., XV., XX., XXI., XXIV. a XXV.), kde nalezne horní i dolní končetiny znázorněny zřetelně ve všech základních polohách k pozorovateli a srovnej obě též pak zvláště ještě s tabulkami, kde místa kostí pod povrchem znatelných jsou červeně označena.

Všimni si též, že kosti dolních končetin jsou mnohem silněji vyvinuty, neboť spočívá na nich při vzpřímené chůzi tíže celého těla. Zvláštní pozornosti zasluhují klouby, neboť co do jich pohyblivosti jsou dvojího druhu, pro studium pohybu veledůležitého. V nejvolnějším kloubu, na př. mezi kostí ramenní a lopatkou, pohybuje se kulovitá hlavice jedné kosti po mělké plošce kosti druhé a připouští bohatý a volný pohyb všemi směry. Jinde opět určité hrboly kloubních ploch umožňují pohyb jen jedním směrem (loket a pod.) a mezi oběma jsou rozmanité přechody, jež lehce každý sám na svém těle zjistí. Kost loketní pevně zapadá do kosti ramenní a zprostředkuje ohýbání a vzpřimování lokte, druhá kost předloktí, t. zv. vřetená, obstarává opět hlavní spojení s kostmi ruky. Ty skládají se z deskovitého zápěstí (složeného z 8 kůstek) a z prstů, z nichž palec má dva, ostatní prsty po třech článcích (viz tab. XVI.). Kostí končetiny dolní vykazují obdobu.

Kloub kolenní chrání pohyblivá česka. Chodidlo skládá se ze zanártí o 12 kůstkách a z prstů se články většinou zakrnělými. V porovnání s rukou má noha daleko menší pohyblivost, ale zato zařízení její je takové, aby byla sice pevnou, ale zároveň pružnou oporou ostatnímu tělu. Opírá se o hrbol kosti patní a vpředu o hrbolky zápěstí malíku a o první kůstku palce, tlak a náraz pak zachycuje klenba mezi oběma těmito body, silnými vazy opatřená. (Viz obr. č. XXV.). „Plochá noha“ je proto vadou nejen esthetickou, nýbrž i ochuzující celé tělo o lehkost a pružnost pohybů.

### *SVALSTVO.*

*Svaly* jsou pohyblivé ústroje, obyčejně zvané „masem“. Dají se jednotlivě buď přesně rozlišovati, aneb tvoří jakýsi celek, na němž nepoznáme, je-li jen jediným složitým svaem, či spojením několika dohromady. I tvar jejich je rozmanitý a dle toho dostávají svaly často své jméno jako štíhlý, deltovitý a pod. Každý sval má dva konce, z nichž jeden jest pevný, druhý při smršťování svalu mění polohu a nazývá se úpon. Konce svalů jsou ke kostem pevně připojeny šlachami. Svalstvo tvoří značnou část tělesné váhy, u dospělého člověka as 40% váhy celkové.

Svaly pokrývají celou kostru lidskou tak, že dodávají tělu charakteristických forem a částečně na povrchu těla se též vyznačují, zejména u mužů, kde jsou více vyvinuty, a vůbec všude, kde příliš silná tuková vrstva nevyplňuje mezer a přechodů. K vůli snadnějšímu srovnání plastiky svalů položil jsem vesměs jich obrázek bezprostředně ke kostře příslušné části těla a mladý přítel necht pilně studuje, aby poznal, kdy má pak na povrchovém reliéfu co činiti s kostí, kdy se svaem, a kdy snad obé je zaokrouhleno a vyrovnáno tukem podkožním.

*Svalstvo hlavy* (viz tab. VI.) leží na povrchu pod kůží v tenkých, plochých vrstvách. Jest značně zakrnělé. Zřetelnějšího smrštění jest schopen toliko sval čelní, t. zv. „zdvíhač obočí“, který podmiňuje též vznik příčných vrásek na čele (viz tab. IV.).

V *obličejí* dochází k složitějším soustavám povrchního svalstva kol očí, nosu a úst. Čtenář vyhledej si je na příslušných obrázcích (tab. IV. a VI.). Mimika svalů obličejových jest u člověka velmi složitá a sval často jest dle svého úkolu pojmenován (stahovač koutku ústního, smíchový, stahovač nosu atd.). Okružní sval oční přivírá víčka a tvoří částečně kolmé vrásky na čele.

*Svalstvo krku* je složité v souvislosti s velkou pohyblivostí krku a těžké hlavy. Nejnápadnější, a též na povrchu vždy zřetelně znatelný jest mohutný „kyvač“ (viz tab. IX.). Vychází, jak na obrázku jest patrné, jednak z kosti prsní, jednak ze sousední části klíčku a upíná se k lebeční kosti spánkové. V úhlu, kde oba kyvači na přední straně krku se sbíhají (viz dolejší malý obrázek na téže tabulce), je patrna na povrchu prohlubenina, nad níž pak u muže jest viděti výstup hrtanový, t. zv. „ohryzek“. Svalstvo šíjové není pod povrchem patrné ve svém rozčlenění, pouze těsně u lebky tvoří kolmou rýhu. Jest v poměru k šíjovému svalstvu ostatních ssavců mnohem méně vyvinuto, neboť hlava při kolmé, vzpřímené poloze lidského těla spočívá na pateri a je tu potřebí jen slabého úsilí svalového, aby byla udržena ve své poloze. Krk jest vpředu ohraničen oběma klíčky, nad kterými nápadna je jamka klíčkových kostí, přirozeně hlubší u lidí s nedostatkem tuku podkožního.

*Svalstvo trupové*, velmi bohaté ve svém rozvrstvení a úkolech, má pro nás jen potud důležitost, pokud ve své vrstvě nejhořejší na povrchu plasticky se jeví. Jsou to na zadní, hřbetní straně svaly, spojující horní končetiny (lopatky, paži) s paterí; jsou vesměs tvarem ploché, kryjíce svalové vrstvy hlubší. Sem patří široký sval zadový, sval deltovitý, trapezový (viz tab. XVIII. a XXXII.). Na přední a boční straně hrudníku jsou povrchové svaly, vztahující se k horním končetinám, podobně jako na straně zadní; z nich nejdůležitější je veliký sval hrudní (viz tab. XIV. a XXXI.).

Postranní a částečně též přední stěnu břišní tvoří pod povrchem *sval zevní šikmý*, směřující od žeber šikmo vpřed, vpředu pak *přímé svaly* od chrustavek 5. až 7. žebra dolů. Jsou prostoupeny kolmými šlachami a rozděleny tak ve 4—5 částí, (viz tab. XXXI.).

*Svalstvo končetin* jeví ve shodě s plánovitou stavbou kostí jistou obdobu, avšak různou činností a jiným užíváním vzniklo u člověka mezi končetinami horními a dolními tolik rozdílů, že není možno vždy stanoviti, které svaly paží a nohou

si odpovídají. Proto předkládám čtenáři opět pokud možno jasné obrázky obou končetin v jich základních polohách a z různých hledisek, neboť jasný názor zde mladému čtenáři jistě lépe poslouží než vyjmenování řady anatomickou vědou vytvořených názvů svalů a zmíním se zde pouze, pokud svaly ty na povrchu jsou znatelné, o jich účelu. Mladý přítel pak sám studiem obrázků a skutečnosti na živém modelu neb svém vlastním těle se přesvědčí, jak který sval při různém úkonu paže neb nohy se napne, zřetelněji vystoupí, či opět ochabne a zanikne.

Svaly horní končetiny *plecni* (deltovitý a j.) pohybují pletencem plecním a upínají se na horní část kosti ramenní. *Svaly ramenní* pohybují předloktím, na něž se upínají. *Svaly předloketní* pohybují rukou a prsty, přecházejí směrem k ruce v šlachy (předloktí směrem k ruce se úží). Při tom kost vřetenní zůstává volnou k vůli otáčení. Zvláštní *svalstvo ruky* slouží spolu s některými svaly předloketními pohybu prstů, stejně jako drobné svaly prstní dlaňové. Zajímavě zde je, že šlachy a svaly ohýbající a natahující prsty táhnou se až na předloktí, kde jsou upevněny. Konečně i jednotlivé prsty mají své svaly a mezi palcovým bříškem a hypothenarem malíku vzniká prohloubená dlaň.

Svalstvo dolních končetin liší se od horních především již tím, že chybí téměř úplně obdoba svalstva plecního, neboť pánev jest na rozdíl od lopatky a klíčku nepohyblivá a svaly ty byly by tu tedy zbytečnými. Z pánve vycházejí vesměs mohutné svaly, které jí téměř celou kryjí (viz tab. XXXII.). Ze silných a mocných svalů stehenních jest čtyřhlavý sval natahovačem, na zadní stěně stehna pak jsou ohybači kloubu kolenního. Šlacha svalu čtyřhlavého chová ve svém jednotném konci kolenní česku. Svalstvo bérce jest vyvinuto zejména vzadu v lýtko, jest však vzhledem k menší bohatosti pohybů nohy méně členité než svalstvo předloktí. I zde pozorujeme zmíněný přechod ve šlachy a noha směrem ke kotníku se úží. Svalstvo chodidla a nohy upíná se rovněž na články prstů, ale činnost jeho následkem jednotvárnosti pohybů a též vlivem obuvi jest nepatrná.

*Kůže* kryje celý povrch těla. Jest dokonale pružná, na některých místech rovná, jinde vrásčitá. Záhyby vznikají zejména na kloubech a tu se pak buď jinými pohyby opět vyrovnávají, aneb stálým opakováním určitých pohybů stávají se trvalými. Obličejí dodávají individuálních rysů a u dospělého člověka jsou výraznější než v mládí. Vazivo podkožní chová hojně tuku a síce od 8 mm do 3 cm, vyrovnává, vyhlazuje a zaokrouhluje povrch zejména u malých dětí, žen a samozřejmě vůbec u lidí tlustých.

*Boltec ušní* jest nepravidelný útvar kůže formy mušle, chrustavkou ztužený,

avšak nanejvýš pružný a ohebný. Z velmi členitého svalstva sloužícího k pohybu boltců, jak vyznačují se jím některé ssavci, zbyl na lidské hlavě jen nepatrný, zakrnělý zbytek (viz tab. IV. a VI.). Velikost boltce, jeho upevnění k lebce, poloha a poměr jednotlivých částí značně kolísají. (Viz tab. XXXIX.) Výstupek na hořejším volném okraji boltce (obr. 3.) jest zbytkem boltcové špičky ostatních ssavců, jiná diformita jest nevyvinutý, s kůží rostlý lalůček atd.



Obr. č. 44.

## NAUKA O PROPORCÍCH LIDSKÉHO TĚLA.

Nauka o proporcích lidského těla není rozhodně vynálezem nové doby, nýbrž mnohé poznatky a údaje, jež na nás přešly, dokazují, že kulturní národové všech dob snažili se lidské tělo rozdělití a stanoviti vzájemný poměr všech jeho částí a údů. Je možno míti zato, že snaha tato byla určena výlučně pro znázorňování a to by dokazovalo, že nauka o proporcích úzce souvisí s uměním, a že byla stanovena pro umělce. Avšak zjištění poměru stavby těla lidského po stránce umělecké, spočívající na zkušenostech, tvoří zajisté podklad též vědeckému studiu proporcí člověka.

Rozmanitých metod, systémů a kánonů o tomto temati je značné množství, ale žádný z nich nepodal pohřchu rozhodujícího výsledku. Veliký jich počet vnesl spíše zmatek do této důležité otázky, místo aby byl stanoven definitivní, pevný a jasný zákon o stavbě lidského těla.

Nemůžeme býti úlohou těchto řádků posuzovati různé ony údaje a voliti snad nový, který by mohl stávající nejistotu jen ještě zvýšiti a záhadu komplikovati. Proto chci se opřítí zde pouze o staré atelierové zkazky, jak se dědily z mistrů na žáky a daly vzniknouti zmíněným různým systémům o proporcích. A z těch opět důležitý jsou jen ony, které prakticky se osvědčily, které skrývají v sobě pravděpodobně staleté pravdy a jichž praktické vyzkoušení je zároveň nejlepší zárukou. Sblížiti neb spojití tyto systémy jest zajisté dostatečnou úlohou této krátké statě.

V novější době často je vyslovován názor, že je třeba jen dle přírody správně kreslití. S tímto názorem nelze tak zcela souhlasiti. To by do slova bráno znamenalo, že výtvarné umění přestává býti uměním, nejvyšším výkonem tvorby byla by fotografie. Souměrnost proporcí a krása zdravého celku staly by se prázdnými pojmy. Zušlechtovati má však umění, ne podáním individuálních chyb odpuzovati. Lze namítnouti, že má si každý dle toho voliti své modely. Ale k volbě vhodných modelů patří zase oko pro správné proporce cvičené, které normální od nenormálního rozlišovati dovede. A ovšem tento zásadní požadavek dobrého modelu ještě by nestačil. Model má míti i pěkné formy. Dr. Stratz tvrdí ve své knize (O kráse ženského těla): „Zdravě vyvinut znamená krásu.“ Leč i to je klamné. Nebot zdraví a normálnost mohou býti lehce spojeny s nepěknou, ba hrubou, tak jako s pěknou formou, aniž je správnost proporcí nějak dotčena.

S krásnou stavbou těla spojují se u nás často pojmy: velký, vysoký, silácký. Tyto vlastnosti musil by tedy náš normální vzrůst vykazovati. Tak zvanou střední

míry, vyšetřenou ze stávajícího průměru a postavenou pro začátečníka jako normu, považují však za nesprávnou, ba téměř za nebezpečnou.

Bohem pozhnaný umělec přemůže leckterou obtíž a tedy také tuto, bez velké námahy. Jemu stačí zcela málo z hlavních údajů proporcí, at už pocházejí z toho či onoho systému, a tvoří vynikající věci. Velcí mistři všech dob to dokázali a jich žáci zkoušeli je v tom napodobiti.

Ale dnešní žák nedostává svého vzdělání v atelieru, nýbrž jen ve škole, kde nikde starých zkazek napsaných nenalézá a o ty, i o umění měřiti, je ošizen. Povinností učitelovou by proto bylo systémy prakticky vyzkoušet a dobrého se přidržet, a ne dát žáku mechanicky okopírovati několik doporučených tabulek, aby z přejaté povinnosti se vyzul, a nestarati se dál, zda žák se svými vlohami bude či nebude z toho míti prospěch. Schází pak nauka o praktické proporci atelierové z nevědomosti nebo pohodlí docela.

Ježto sochaři jsou zvyklí pomocí kružidla přenášeti míry z lidského těla přímě na balvan kamene a mnohdy v jiném měřítku, aniž povstane nejmenší diference, jsou systémy, jež pocházejí od nich, také nejcennější. Jmenuji jen Polykleta, Michelangela, Schadowa. A který učitel má příležitost korigovat množství studií kreslených dle antiky a dle živého materiálu, je brzy na jich souhlasnost upozorněn.

Hlavně až do počátku XIX. století zaměstnávali se umělci naukou o proporcích. Výstižně srovnání až dotud vydaných učení a metod podává Schadow ve svém textu k Polykletovi.

Nejstarší je dle všeho asi rozdělení z knihy Silpi Sastri (Sanskrt)—totální výše od temene k chodidlu na 480 dílů. Egypťané jich prý měřili 21. Později hleděli větším dělením věc usnadnit. Ale nový tento způsob byl zase opuštěn, zase všeobecně návrat ke starému a zase bez nápadného ulehčení nebo zlepšení metody po praktické její stránce. Schadow podává současně s některými měřami, jež porovnává navzájem, skutečné údaje měření v rýnských coulech. A Schadowské míry jsou tak korektní, že ještě podnes platí v uměleckých kruzích za nedostižné. Ale zavedením metrové soustavy jsou couly znehodnoceny. Míry stanovené Schadowem byly převedeny na decimální, čímž povstala  $\frac{1}{1000}$ , resp.  $\frac{1}{1000}$ -ná, škála, přibližná jako u Albrechta Dürera s tou slabinou, že pro každou větší neb menší postavu platí jiné měřítko. — Zeising a Bochner konečně odhodlali se podřídití násilně jednotlivé části těla zlatému řezu. Mimovolně tážeme se proč? Jen aby byly zas nové míry, nové systémy? Což nepodává stará antická tvorba a díla velkých mistrů renaissance nové době důkaz o upotřebitelnosti atelierových měř?

Porovnáme-li přebohaté systémy, shledáme, že pokud úplně se nekryjí,



alespoň liší se mezi sebou minimálně. Poměrně nejspolehlivější je dělení postavy, jež se udrželo v atelierech, dle délky 8 hlav. Jevt-li se pak hlava po přidání vlasů ještě malá, může býti o něco zvětšena. Délka a poměr trupu a okončetin musí však zůstati nezměněny. Tento jednoduchý systém odpovídá celkem jiným stanoveným metodám a dokonce, až na nepatrné zvětšení hlavy, i tak zvané střední velikosti antropologů. Také se shoduje se známým měřením Otty Gejera, profesora vysoké školy technické v Berlíně, který stanovil systém 56 dílů. (Viz obraz. přílohu čís. XXXVII.) Tento 56dílový systém shoduje se:

1. s 3dílným,
2. s dělením na 8 délek hlavy,
3. s kánonom Michelangelovým,
4. s metodou srovnávací průřez lebky s ostatními částmi těla.

Je-li hlava novorozeněte, tak jak se dosud zato mělo, skutečně polovinou lebky dvou- až tříletého dítěte a čtvrtinou lebky vyrostlého člověka, musí míti každý dobře vyvinutý člověk 8 délek hlavy.

Měření toto zjištěno u většiny antických soch, u Vitruvia, Leonarda da Vinci, Michelangela, Raffaela, Jeana Cousina, Martineze, Hoogstaetena, Preisslera, Violetta le Duc, Schadowa, Schlütera, Thorwaldsena, Raucha, Cornelia, Kaulbacha, Zeissiga, Kollmanna; střední míra (7½ délek hlavy) u antropologů Cardana, Horace Verneta, Schmidta, Rischera, v knize Silpi Sastri, Boscheneka a u m. j.

Při značné souhlasnosti v údajích velkých mistrů musíme míti zato, že kánon Polykletův se vlastně neztratil, nýbrž že žije podnes v atelierovém podání.

Tímto poznáním odpadá nauce o proporcích mnoho čísel a vše se značně zjednodušuje.

Ist záhodno měření starých mistrů také proto více pozornosti věnovati, poněvadž tehdy dobře urostli, uslechtili a krásní lidé stávali umělci modelem, ne na výdělek, nýbrž právě pro tyto svoje přednosti.

Živé modely, na nichž my máme svůj smysl pro krásu tříbiti, pocházejí však ponejvíce z nejnižších vrstev lidské společnosti, a špatná výživa, strádání, rachitis, jednostranné zaměstnání, přepínání sil a nemoci, které vzrůstu nesvědčí a normální vývin těla znemožňují, vykonaly či konají tu své dílo. A lidé dnešních dnů vůbec jsou z uvedených příčin, zesílených ještě útrapami válečných let, více méně zakrnělé exempláře. Nedoporučuje se proto měření jednotlivých individuí, abychom si stanovili přesný zákon lidských proporcí, spíše omezit se na studium těch málo, o nichž víme, že pocházejí z ušlechtilé rasy a rodiny, nemocí neb jakoukoli jinou

škodlivinou nezatížené. To však v dnešních poměrech je téměř nemožno. Ne proto, že by u nás nebylo již ušlechtilé rostlých lidí, leč proto, že mimo náhodné, zvlášt šťastné, výjimečné okolnosti, nejsou nám přístupni.

Proto uvedené přibližné míry nabývají oproti viděným na ceně.

A zná-li umělec poetickou krásu a úměrnost normální postavy lidské, chyby a nedostatky jednotlivého individua ve chvíli tvůrčích překlenu.



Obr. č. 45.

O SLOZÍCH A UMĚNÍ

## O S L O Z Í C H.

Jiná doba, jiní lidé — jiné umění. Vyvívá se v souhlase a podivuhodné shodě s nejrůznějšími činiteli a hledá vyjádření slohem, jež není nikdy dílem náhody ani silného jednotlivce, nýbrž daným výsledkem, jež diktuje doba, lid, náboženství, podnebí a bohatství té které země. Vzniká a roste nevoláno. Tu provází rozkvět a zánik mocných říší, tu opět drímá jako tisícileté dědictví rasy v prostých ozdobách lidu, tajemně zakleto do lidského srdce a jeho tužeb. Jest produktem národa a možno stopovati jeho prvky po celá staletá a tisíciletí jeho života, nebo jest kvapným estetickým vzplanutím inteligentnější a zámožné vládnoucí kasty — pak jeho údělem bývá skvělé dozrání a rychlý konec bez hlubších stop. Jest rasově individuální a opět jindy jaksi mezinárodním společným majetkem, jemuž národy vtiskují jen podružné znaky.

A jak různí jsou činitelé, kteří podmiňují vznik slohu a určují různé dlouhou dobu jeho trvání, tak i nesterjné cenný jest jeho vnitřní umělecký obsah. A ani zánikem slohu nemůžeme si mysliti vždy jen prostý úpadek, naopak, i ten bývá zpravidla zákonně a nezbytně dán dějinným vývojem. Starý a své poslání vyplnivší směr prostě svým rozkladem připravuje půdu novému rodcímu se řádu. A je v tom případě třeba mluvíti spíše o přerodu nežli o úpadku určitého slohu.

Ze studium dějin umění na této jedině správné základně jest samo o sobě předmětem vysoce zajímavým, je jisto. Celá generace odborníků pracuje v posledních desetiletích v duchu moderní vědy historické a tudíž i umělecko-historické k specialisaci ohromné látky a cenné nové poznatky i zajímavé dosud sporné otázky ukládá a napovídá v bohaté literatuře odborné, jež právě v době nejposlednější neobyčejně vzrostla. I naše literatura zaznamenává již několikrát obohacení v tomto směru. Tak nehledě k pracím čistě speciálním konstatuji s radostí i hrdostí, že český student a inteligent bude míti brzy v rukou dílo, jako je Matějčkův Dějepis umění (I. díl u Štence, 1922). Odkazují na ně také každého, kdo hledá poučení a zodpovědní otázkou tohoto oboru se týkajících a upozorňují ještě zvláště na bohatou obrazovou část díla i na soupis odborných prací, připojovaný ke každé kapitole a cenný pro každého, kdo chce se orientovati a vniknouti do otázek, jež ho hlouběji zaujmou.

Zařadil-li jsem do své knížky kapitolu o slozích a vývoji umění, nečiním tak ovšem v domnění, že mohl bych, nejsa odborníkem, pověděti zde něco nového a dokonce už nechtěl bych sem vsunouti nějaký odborný katechismus a rozmnožiti tak v malém díla podobná i s jich nezbytnými vadami. Ale nedovedu-li si představití inteligenta, který by neměl zájmu o vývoj umění, nedovedu si tím spíše

bez tohoto zájmu představití adepta umění. Proto sleduji svými řádky dvojitý cíl. Jednak chci dáti jasnou odpověď začátečníku na první vnučující se otázky, zopakovati s ním rozházené základní pojmy, jež ve škole i jinde nasbíral. Chci, aby byl ihned v tomto odstavci jako doma a dáti věcnou odpověď, kdyby zakolísal, abych si byl jist, že další případně volené odborné literatuře bude už sám rozuměti. Neboť jest dostatečně známo, že vědecké knihy nebývají psány slohem vždy lehce přístupným, a že i nutně předpokládají určitý vyšší stupeň předběžného vzdělání, kterým však ne každý čtenář může se sám před sebou pochlubiti, i když proběhl řadou tříd a učilišť. Pak, a to je druhý účel mých slov, přál bych si, aby mladý přítel zamyslel se nad přehledným shrnutím látky, které mu předkládám, a aby ve smyslu slov, jež jsem předeslal, hleděl se přiblížiti pochopení velké oné souvislosti vývojové linie umění. Čtenář pak, jenž má dějiny umění již v malťátku, a kterého nechci a nemohu ničím překvapiti, zahleď se na jména tolik napovídající, polaskej je, přenes se nad prostou stránkou do země a dob, kam snad tíhneš celým svým uměleckým založením. Neboť není každý tak šťasten, aby si mohl doma pro chvíli snění a klidu posloužiti bohatou knihovnou, aneb aby si dokonce mohl zajeti na místa, jež jej vábí svou historií a kulturou. Ze všech těchto důvodů nemohl jsem tuto kapitolku z rámce své knihy vypustiti. Najdi si v ní každý, čeho potřebuješ.



Obr. č. 46.

# PŘEHLED SLOHŮ.\*)

## PŘED KRISTEM:

- ‡ 4000—2200 starý Egypt — nejstarší dynastie.  
‡ 3000—2000 Babylon.  
2200—1600 starý Egypt — střední dynastie  
nová říše egyptská (Ramses II. Veliký).  
XV.—X. stol. Troja. Homérické zpěvy.  
X. „ (1000 př. Kr.) Židé v Palestině. David a Salomoun.  
IX.—VII. „ Asyrská říše.  
(VI. „ Buddha)  
VII.—IV. „ Řecko, Sloh antický (dorský, jonský, korintský).  
III.—I. stol. Itálie. Římská republika a císařství.  
Napodobení slohu řeckého. (Pompeje 79. po Kr. zasypaný).

## PO KRISTU:

- I.—IV. stol. Itálie, pokrač.  
Umění katakomb.  
IV.—VII. „ Starokřesťanské basiliky.  
VII. „ Byzancký sloh v Itálii.  
(VII.—VIII. „ Islam. Palestina, Egypt, Španěly, Persie, Indie).  
IX.—XII. „ (900—1200) Sloh románský.  
XII.—XV. „ (1200—1500) „ gotický.  
(XIII.—XV. „ Maurský sloh ve Španělsku.)  
XV.—XVI. „ Renaissance.  
XVII.—XVIII. „ Barok (Ludvík XIII., Ludvík XIV.)  
XVIII. „ Sloh copový (Mme de Pompadour, Ludvík XVI.)  
XVIII. stol. na sklonku: Klasicismus.  
od vídeňského kongresu — 1850 Biedermeier. — Historismus v umění.

\*) Rozdělení obsahu dějin umění i označení jednotlivých okresů a fází kulturních se různí dle toho, na které složky klade ten který historik ve vývojové linii důraz, a mnohdy liší se též dle jeho osobního názoru na věc. Já volím zde způsob, který dle mého mínění čtenáře může nejnáze orientovat a názvy, které mu snad nejvíce napoví. Tím ovšem není řečeno, že by si neměl přehled doplnit a prohloubit dle stupně svého odborného vzdělání, které právě v tomto oboru jest tak nestejněměrné, závislé téměř zcela na osobním zájmu, soukromé při příležitosti ke studiu u každého jednotlivce.

## EGYPT.

Veškeré dávné umění souvisí těsně s kulturem a náboženstvím. Egypt jest zemí kultu mrtvých, jenž se udržuje ve všech jeho dějinných fásích, v celém průběhu jeho historie. Výtvarné umění slouží tomuto kultu, stává se prostředníkem mezi životem pozemským a posmrtným. Dosahuje tímto posláním neobyčejné výše, ale kult vtiskuje mu zcela zvláštní charakter. — V architektuře náhrobek (pyramida) a chrám jsou budovami monumentálními, jež náležeti budou, vždy k největším výkonům tohoto umění vůbec — obytné domy Egyptanů jsou naproti tomu ze dřeva a hlíny. — Egyptský sochař volí materiál vždy nejtvrdší, žulu, čedič, diorit, nejen, že jej má poruce, nýbrž i ve zjevné snaze vzdorovati pomíjejícínosti a zániku. (Zobrazeno je tělo vždy v klidu, sedící neb vztýčeno, vždy v poloze čistě frontální s rukama spočívajícíma na kolenou neb splývajícíma podle těla). — Reliefy a malby, mezi nimiž není přesných hranic (neboť relief působí vždy plošně a jest kolorovaný), plní stěny hrobů a zachycují pro nesmrtelnost někdejší činy zemřelých. To jest jediné s jich poslání a Egyptan spojuje s tím zvláštní svůj realistický názor o posmrtném životě. Malby ty jsou formálně i obsahově bohaté, ale po perspektivním zkracování není nikde ani stopy (viz stať „Z historie perspektivy“, str. 224-5) a podobně jako v sochařství jsou to vždy hlavní osoby, které podávány jsou v měřítku velmi zvětšeném oproti osobám podrízeným. Ani barvou nehledí egyptský umělec zachytiti viděnou skutečnost, spíše barvou charakterisuje znázorňovaný předmět (na př. muže hnědočerveně, ženy žlutě) a hoví tím jaksi ustálené představě.

## BABYLON

jest jméno hlavního města dávnověké světové říše krátkého trvání, jež byla založena na půdě mezopotamské, v pořtčí řek Eufratu a Tigridu as v polovině 3. tisíciletí př. Kr. Starobabylonskou kulturou vlnou však rozuměti ráz a sloh umění i všeho vědění této země bez ohledu na její nahodilé pány. Živeno poměry podnebí a pod vlivem pořtčního zemědělství značně se podobajícího egyptskému vzniká tu samorostlé umění, jehož vrchol leží dle nejnovějšího badání v prehistorické době sumerské a jež koncem 3. tisíciletí (kol. r. 2000 př. Kr.) jest již v úpadku, aby později na téže půdě ze svých starých kořenů dalo rozkvěsti nové kultuře asyrské. Uměním starobabylonským vyrozumává se tedy umění epochy as 3000—2000, na rozdíl od nového Babylonu (6. stol. př. Kr.), nad nímž žasne Herodot a kde stojí u chrámu Bělova známá žpurná „babylonská věž“.

Země neměla kamene a k stavbám užíváno tudíž cihel (nejprve jen na slunci usušených, později palených), k nimž země materiál poskytovala — ovšem málo

trvanlivý a vlivům povětrnosti a věků nedostatečně vzdorující. A tím je skoro vše řečeno. Z toho mála, co se za těchto okolností zachovalo, nedostala se věda daleko za pouhé základní poznatky. I zde náboženství spolupůsobí. Podstatou jeho jest mnohobožství, a kult démonů (dobrých a zlých nižších božstev) důležitou jeho složkou. Města staví bohům chrámy a jich představitelům — králům — nákladné paláce. Zdivo cihlové obkládá se deskami z tvrdšího a cennějšího materiálu (plotnami polévanými, asfaltovými a pod.) a o jich výzdobu pečuje sochařství a malířství. Látku poskytují scény ze života králů a zmíněný kult démonů, pro jejichž podoby orientální fantazie kombinuje nejrůznější znaky těla lidského a zvířecího (dobrý strážný duch jest na př. muž s křídly atd.) Znázorňování těla podobá se egyptskému (viz stať o perspektivě), v proporcích jest rozdíl, postavy jsou znázorněny kratší a j. Na zachovalých nepatrných zbytcích plastik jeví se totéž. Relief jest rovněž plochý, prozrazuje však na vrcholu doby už začátky prostorového názoru (základní rovina se do dálky zdvihá). Výtvarník pracoval v mramoru, dioritu, pálené hlíně, alabastru. Z malířských památek nic se nezachovalo.

### *TROJA. HOMÉRSKÉ ZPĚVY.*

Ve zpěvech homérských, opěvujících boje Řeků u Troje, udržela se zmatená tradice o existenci tohoto nádherného města a vyspělého, vysoce kulturního národa je vybudovavšího. Archeologická studia v zemi samé, velikým všeobecným zájmem podnětá, vyvrcholila výzkumy na severním úpatí výšiny Hissarliku (v l. 1870—73) po řadě méně šťastných předchůdců Schliemann, pak Dörpfeld až do r. 1894). A tu shledáno, že uloženo je v Hissarliku, někdejšího trojského, devět vrstev, obsahujících různé stupně kultur za sebou jdoucích a hluboko do předdějinných dob sahajících. Šestou vrstvou vstupujeme teprve do historických dob egejského národa. Těžiště jeho umění leží na ostrově Krétě, později na samé řecké pevnině, kam je kolonisté a řemeslníci egejské zanesli, přizpůsobující je poněkud změněným podmínkám (Mykény). Jest to doba mocných měst, oživených ve vzpomínkách homérské poesie nehistorickými postavami králů a znamenitých hrdinů. Zbytky chrámů nebyly nalezeny, neboť Egejské uctivali bohy dle všeho ve volné přírodě. Malířství přichází k slovu dobově teprve později, ovšem rovněž ještě do r. 1200 př. Kr., kdy bohatá sídla byla již vystavěna a kdy bylo malířům pouze doplniti jich nádheru. Zlomky fresek jsou zachovány (na př. z paláce knoského a j.). Naturalistickou formou líčen tu život lidský, zvíře, vegetace; smysl pro pohyb a podobu je značně vyvinut, snaha o perspektivní prohloubení plochy zřejmá; malíři užívají všech základních barev i jejich některých odstínů. Souvislost



s orientem udržuje typické znázornění postav (obličej z profilu, rozpětí ramen zepředu) a řadění jich do vlysu. Ve freskách mladšího data zřejmý jest již úpadek. Malířství (i dobově starší) zachováno jest také na vázách a označovány jsou památky z doby rozkvětu „kamarskými“ (dle prvního jich naleziště Kamarské jeskyně na Idě), pozdější slují „palácové“.

Do r. 1184 kladena byla zkáza Troje — a vpád barbarů učinil postupně konec tisícileté této kultuře, první, která zasáhla i na evropskou půdu.

### *ŽIDÉ. DAVID A ŠALOMOUN.*

Celý svět četl v bibli líčení stavby velechrámu Šalomounova v Jerusalemě a popis drahocenného vnitřního jeho zařízení (třetí kniha královská a prorok Hezekiél) a žasl nad vši tou nádherou. Založil jej židovský král Šalomoun na hoře Moria, kde otec jeho David byl postavil vedle svých paláců pouze obětní oltář. Era slavných těchto panovníků spadá do 11. a 10. stol. před Kristem. Pověst zveličila kulturní význam jejich panování a zmíněná místa v bibli přirozeně budila obdiv, který teprve badáním o kulturách sousedních a vykopávkami jich zbytků i památek uveden byl na pravou míru. Národové západního pobřeží asijského nemají samorostlého umění. Největší poměrně význam měli ještě Feničané, ale tento jejich význam tkví v úloze sprostředkovatelů a nositelů vzdělanosti z východu na západ až do samé probouzející se Evropy a pak v jich velké dovednosti řemeslné. Umění palestinské žije rovněž pod vlivem silných sousedů, zejména Babylonu a je příznačno, že i stavbu slavného chrámu Šalomounova provedli Feničané a nikoliv umělci domácí. Ani náboženství nedává národu židovskému podnětu k umělecké tvorbě, neboť kult neviditelného, jediného boha nebudí touhy ani potřeby po výtvarném zobrazování. Trvání zápa-doasijských říší a jich vzdělanosti bývalo krátké, i říše Šalomounova se po jeho smrti rozdělila a chrám zničen a vyloupen Chaldejskými při dobytí Jerusalema r. 586 př. Kr., nedosáhnou nikdy později někdejší své krásy.

### *ASYRSKÁ ŘÍŠE.*

Říše babylonská byla ztroskotána, Babylon srovnán se zemí a z jeho troskek rodí se pod novými pány nová, ovšem příbuzná kultura. Vyvrcholila v VII. stol. př. Kr. V popředí všeho výtvarného tvoření je opět architektura, chrámy a paláce jejím plodem (velkélepe zbytky nalezeny) a z jejich ssutin a z písemných památek možno studovati hlavní rysy a rozdíly v celku i v podrobnostech. Výtvoři sochařské a malířské nevystupují samostatně, slouží jen k ozdobě, tu jako nestvůrný démon z kamene vytesaný, střežící vchody, tu jako reliéf zdobící stěny a plochy paláců. Obě vyzna-

čuje se týmiž znaky, diktovanými starobabylonskou tradicí. Okřídlená zvrčecí těla s mužskou neb ptačí hlavou, sochy královny a na reliefech scény z jeho života poskytují látku umělci — celek směřuje však vždy k větší dekorativnosti, vlasy a vous srovnán v pravidelné kadeře, svalstvo velmi plasticky vyznačeno. Je možno říci, že asyrský styl mění jen maličkosti, přejímaje v celku starou tradici. Vrchol znamená snahu po perspektivním prohlubování plochy a relativně největší odchýlení od přejatých strnulých tradic. Nový Babylon připravil pak záhy říši asyrské tíž osud, jaký stihl kdysi říši starobabylonskou a hlavní město Ninive srovnáno se zemí.

### ŘECKO.

Materiál jest všemi směry co nejdokonaleji prostudován, na jeho základě budoována po celá staletí až do dnešních dnů vzdělanost lidská a z něho čerpaly s malými přestávkami kultury všech věků. Vědění jest tu díky známé historii a klasičkému studiu na školách ve vhodných dávkách učiněno přístupným všem a stůjž zde proto jen to nejdůležitější.

Umění v Řecku do r. 500 stojí jako u všech starých kultur ve službách náboženství. Stavitelskými památkami z těch dob jsou chrámy, jež jsou stánky a svatyněmi božstva a nikoliv, jak bylo později za časů křesťanských, shromaždištěm lidu — proto malé jich rozměry. Materiálem je sušená cihla, později kámen, ozdobou sloupy žlábkované, na podezdívku postavené, nahoru se zúžující a zakončené jednoduchou hlavicí. Sloh ten později nazván dorským a typickým jeho příkladem jest svatyně delfská, v tomto slohu obnovená. Vedle tohoto způsobu vyvinul se u kmene sídlicího blíže staré kultuře egejské, u Jonů v Malé Asii, sloh „jonský“, jež vyznačuje se především štíhlejšími sloupy s patkou a hlavicí v rozích známými závitou ozdobenou. Vlys zpravidla vyplňuje relief. Chrám Artemidin v Efesu jest příkladem tohoto způsobu stavby a výzdoby (u obou je zřejmý vliv Egypta a Malé Asie). — Sochy bohů v chrámech byly nejprve ze dřeva, od 6. stol. z mramoru, neb i z kovu lité. Jsou to výtvoři ještě nedokonalé a vše bývá, stejně nedokonalé, barvami omalováno. O vývojovém stupni malířství svědčí vázy, malované černě na žlutém neb rudém poli, později opačně. V látce jest rovněž zřejmý vliv východu (nestvůry a pod.), později znázorňovány jsou výjevy mytologické s velkou oblibou, ale ještě nedokonalé. Teprve v 5. století technika se zdokonaluje, především v Athénách, odkud se výrobky vyvázejí i do ciziny (bohatě naleziště objeveno na př. až v Etrurii). Pokrok celé malířské techniky lze sledovati jen na vázách, neboť z ostatních památek zdobících chrámy a paláce skoro nic se nezachovalo. Z područí architektury vybavuje se malířství teprve později (ve 2. pol.

5. stol. Apollodoros athénský maluje vedle nástěnných maleb již také na dřevě a ve 4. stol. Apelles z Kolofonu, žijící na vrcholu slávy v Efesu, zastihuje všechny své vrstevníky). V té době vznikají ovšem též znamenité stavby, především chrámové a kamenná, polokruhovitá divadla, do středu k jevišti se prohlubující (Athény, Syrakuzy). Uměleckým rádcem Periklovým při výzdobě Athén jest nejslavnější sochař Feidias (\* asi r. 500). Později vyvíjí se zvyk stavěti zaslužitým mužům pomníky. Památky umělecké zachovaly se jen v pozdějších napodobeninách a mistrovské kopie řeckých obrazů odkryté v Pompejích dávají tušiti navždy ztracenou krásu originálů klasického umění řeckého.

Vrcholné umění z doby konce řecké samostatnosti jest posledním vysokým stupněm předchozího vývoje. Sloh korintský, ve kterém vybudován byl r. 335 t. zv. pomník Lysikratův v Athénách, zdoben jest hlavicí z listů akantových, zdokonalené malířství stkví se řadou slavných jmen (Lysippos a jeho žák Chares, malíř Apelles). Nové změněné poměry nastávají pak vystoupením Římanů na jevišti světové. —

### ITALIE.

Život obyvatelstva byl prostý, nebyl vhodnou půdou pro umění výtvarná. Za republiky římské vychází umění jednak z umění etruského (na vrcholu v VI. století př. Kr.), od něhož přejala všechny stavitelské vymoženosti praktické (silnice, vodovody, stoky, mosty, dláždění); za doby vojenských výbojů, dobytím Syrakus počínaje (212), přichází pak Řím ve styk s kulturou řeckou, která hotovostí svou musela nutně udusiti každé národní umění vítězů — Římanů — v zárodku. Vojevůdcové dávají odvléci celé spousty uměleckých památek, jež doma kopírovány a hromaděny (říkalo se, že Řím císařský má tolik soch, kolik obyvatel) a jimiž dle tehdejšího vkusu zdobeny nádherné domy a zahrady zámožných jednotlivců. Není tvůrčí síly v domácím umění malířském ani sochařském. Jediným oborem, v němž umění římské vyniklo je stavitelství, jež prozrazuje též vlastní osobitost a zakládá tak novou tradici, uplatňující se v I. stol. a jež přizpůsobuje i slohy sousední, hlavně ovšem opět řecký, který rovněž v tomto století rozvinul se zde v plně nádhře. Tak vyvíjí se bohatá římská architektura (chrámy, paláce, divadla, thermy, vodovod, vítězné sloupy a oblouky) o níž Vitruvius Pollio, slavný stavitel a teoretik římský, píše (před r. 13.) své odborné dílo, a které zachovaly se dodnes ve velkolepých troskách starého Říma, Verony, Pulje a j. Nejzachovalejší pozůstatky máme ovšem ve vykopaných, r. 79. po Kr. výbuchem Vesuvu zaspaných městech Herkulaneu a Pompejích. Zde uchovaly se zejména též nástěnné malby, jichž vývoj lze zde sledovati od prvního stylu, čistě tektonického rázu (napodobené zdivo kvádrové,

neb kamenem obložené) až k mistrovským kopiím malířství řeckého. Vedle malby oblíbena byla též mosaika, jež nabyla vzácné, jedinečné dokonalosti. (Viz kap. „O mosaice“, str. 195).

V době císařství římského osobitý charakter umění jest již nesporný. Malířství se obohacuje čerpajíc pro ornament z přírody a užívajíc motivů z blízkého Egypta importovaných a zlepšuje též perspektivu. Z tohoto nejposlednějšího a vrcholného období pochází většina maleb zachovaných v Pompejích. Oproti dobám dřívějším též portrét stává se oblíbeným. Doklad podávají opět Pompeje, ale též nález portrétu na prkénkách v El Fayúm (viz stať „O tempeře“, str. 147). Doba politického, hospodářského i mravního úpadku říše prozrazuje se konečně úpadkem i v umění, provázeným hrubostí figurální výzdoby i přílišnou ozdobností na úkor celku (thermy Caracalovy).

### KATAKOMBY.

hrobky a útočiště prvých křesťanů v době pronásledování, jsou vyzdobeny malbami, většinou řemeslně a zřejmě pod vlivem antiky provedenými. Jsou to jednak symbolisace starých typů, jimž křesťanství dodalo nového významu (beránek, kříž, páv, ryba, kotva, větve palmové a pod.), jednak výjevy dle pohanských předloh, smyslem však přenesených do života křesťanského. Tyto malby jsou nejstarším uměleckým projevem křesťanů, ovšem látkou i technikou příbuzným klasické antice, jenže provedení je hrubší, snaha po perspektivě znenáhla mizí a z maleb dobově mladších jest viděti už zřetelně odklon od vši skutečnosti — obrazům téměř schází pozadí, postavy stojí v poloze frontální strnule a přísně vedle sebe — vesměs to znaky starokřesťanské antiky i křesťanského středověku.

### STAROKŘESŤANSKÉ BASILIKY.

Za pronásledování nemělo křesťanství veřejných budov. Ale poměry se změnily (r. 312 zajištěna křesťanům volnost projevu a koncem IV. stol. křesťanství stává se náboženstvím státním) — i počíná si stavěti chrámy. Jsou to buď baptisteria, obyčejně kruhové stavby určené ke křtu, nebo basiliky, velké podélné budovy dle vzoru dvoran římských (soudních a trhovních). Neboť na rozdíl od chrámů pohanských, jež byly jen sídlem božství, slouží chrámy křesťanské jako shromaždiště lidu. Stavěny byly nejprve z typického nejlacinějšího římského materiálu — cihly, o třech i více lodích, oddělených sloupy, jež byly prostě brány z rozvalených staveb antických. K výzdobě bylo přistupováno teprve později a to k obkládání stěn, triumfálního oblouku, (kterým stavba byla uzavřena) a apsidy mramorem neb mosaikou.

Ruku v ruce s uměním stavitelským kráčí tu tedy malířství, udržujíc tak techniku a uměleckou tradici antiky, kdežto sochařství z obavy před modloslužbou je skoro zcela ze starokřesťanské antiky vymíceno. O musivní výzdobě basilik viz kapitolu „O mosaice“ (str. 197 – 199).

### BYZANCKÉ UMĚNÍ.

Viz stať „O mosaice“, kap. „Byzanc“ (str. 200).

### SLOH ROMÁNSKÝ

jest v podstatě dalším vývojem starokřesťanského slohu. Pro velké stavby zůstává základem basilika, ovšem značně změněná, neboť prostřední loď má již klenutí (křížové neb valené) a oporou jsou zděné pilíře nikoli sloupy. Okna jsou zakončena vždy do polokruhu, apsida prodloužena v kůr, jenž býval někdy s celou lodí příčnou o něco zvýšen, takže vznikla pod hlavním oltářem krypta. Také zevní stěny chrámové se nyní zdobí, zejména apsidy, průčelí (obloukovitými, sloupkovitými galeriemi) a polokruhovitě štítů nad vchody do chrámu (výzdobou sochařskou, v ornamentice již dokonalejší a bohatou, ve figurální tvorbě ještě naivní a neobratnou). Věže chrámové spojují se buď s průčelím, nebo vyrůstají nad středem stavby, neb, je-li jich více, jsou stavěny též vedle příčných lodí. Místo nádvoří chrámového vznikají t. zv. ambity (křížové chodby). Sloh tento není již mezinárodní jako umění ranného křesťanství, nýbrž jeví různý charakter dle národů a zemí. Tak vypsěl v Itálii k výtvorům prvního řádu, tradice, hojnost antických vzorů a v neposlední řadě též zásoba materiálu (mramoru a dobrého staviva) spolupůsobí. Vlivy východní jsou patry na Sicílii a v jižní Itálii, kde pod panstvím normanským s nimi splývá kultura západu. V Německu vznikají první stavby v románském slohu od poč. 11. stol., na Rusi pozměňuje svým způsobem architekturu byzancou (v 16. století přizpůsobuje se tam domácím prvkům slohovým). V Čechách vedle prostých kostelíků starších vznikají basiliky sv. Víta a sv. Jiří na Hradčanech, sv. Václava ve St. Boleslavi (zachována krypta a apsida) a j. Krásně zachovalá chodba křížová jest v Předklášteří u Tišnova na Moravě. Staví se slohem románským v Čechách ještě po celé 13. stol., ale s vnikající gotikou už se mísí. Památky slohu přechodného jsou kostely sv. Františka a sv. Anežky v Praze, dále chrám v Trebčici a j.

### SLOH GOTICKÝ

vznikl v severní Francii a odtud šířil se rychle do Anglie a Německa. Opěrný pilíř, často ještě zesílený opěrným obloukem jest prvním zevním jeho charakterem

diktovaným potřebou bezpečnosti klenby. Pilíři ztužená zed připouštěla pak prolo-  
mení velikých oken, jež stejně jako klenba vybíhají do oblouku lomeného (ogivální-  
ho), který jest základním motivem gotického slouhu. Celá stavba tihne do závratné  
výše, má věže k průčelí přičleněné neb se strany samostatné, fiály prodlužují pilíře,  
postranní okna a růžice v průčelí prosvítají jako krajovým uměle ozdobena, zbytek  
vyplněn barevnými skleněnými obrazy. Čím dále postupuje, tím jeví sloh tento větší  
sklon k fantastické bohatosti tvarů. Ruku v ruce s architektem pracuje sochař, po-  
krýváje vhodné místo reliefs a sochami, projevujícími již sklon k naturalismu (látku  
poskytuje bible, historie, ale umělec nalézá též příležitost popustiti uzdu své fantasii,  
tvoře pitvorné a naturalisticky pojaté chrliče). I gotika přizpůsobuje se poměrům  
zemí, kam se šíří. V německé nížině pro nedostatek vhodnějšího materiálu užívá se  
na př. cihel, v Itálii ponechává se mezi pilíři více plochy, jež se zdobí malbami (fre-  
skami i mosaikou), neb obkládá se mramorem, vedle chrámů vznikají zde též četné  
stavby světské, paláce a patricijské domy rodinné. (Benátky na Canale Grande,  
Dožecí palác.) V Praze Karel IV. nahrazuje starý románský chrám sv. Víta goti-  
ckou katedrálou a zdobí její vnější stěnu památnou mosaikou dle vlášských vzorů  
(viz str. 207—210), ve Vídni staví Rudolf IV. katedrálu sv. Štěpána. Pozdní  
sloh gotický hlásí se k slovu při chrámu sv. Barbory na Horách Kutných a j.

## RENAISSANCE.

Pozdní gotikou vyznívá křesťanský středověk. Avšak zatím co v zemích záalpských  
rostoucím blahobytem a kulturou hlásí se vzpomínka na život posmrtný, marnosti  
světskou ohrožený (názor supranaturalistický), v Itálii rozpor mezi křesťanskými  
zájmy náboženskými a snahami světské kultury je dušen a zatlačován vzrůstajícím  
nadšením pro antiku. Humanistická Itálie láme všechny tradice a staví se v čelo vývoje  
evropské vzdělanosti. Ač politicky rozervána, neklidná a zmítána neustálými urputi-  
nými boji drobných panovníků italských a zvenčí ohrožována mocnými sousedy,  
prvá setřásá jho a stává se hlasatelkou nového názoru životního. Obsahem jeho není  
již pomyslení na život posmrtný, nýbrž světský pokrok společnosti lidské v každém  
směru a radost ze života vezdejšího. Náзор ten rozšířil se ve vzdělaných kruzích  
vlášských, zasáhl ve výchovu mládeže, ozývá se radostně v písních Petrarcových a  
duchaplnosti Boccacciiově a v umění výtvarném projevuje se novým slohem — re-  
naissance. Heslem jeho je obrození klasickým starověkem (renaître = znovuzrodití).  
Ve stavitelství jest jejím cílem dospěti k harmonickému celku vnitřnímu: dle vzorů  
římských vrací se k stavbám centrálním o prostoru nerozčleněném. Směr do výše se  
přežil a ustupuje prostorným stavbám se vzdušnými arkádami. Dolejší rustika z vel-

kých kamenů, břevnoví okna a římsy — vše je přímočaré a působí ladně. Středověká gotika ustupuje před renaissancí nejprve ovšem v Itálii samé, pak v sousední Francii a Španělsku, kam nové hnutí šíří se styky válečnými a konečně i v Německu s rostoucím bohatstvím a přepychem tamních měst. Do Čech vniká dvoji cestou: jednak přímo z Itálie, importováno staviteli — Vlchy, v Praze činnými (letohrádek královny Anny) — t. zv. renaissance česká, jednak později přes Německo — renaissance německá. Kouzlu renaissance podléhá veškerý vzdělaný svět. Dvory předstihují se ve výzdobě svých sídel, papežové s nimi závodí, rozvíjejíce umělecký lesk vatikánu, umělci prvního řádu pracují v jich službách. V malířství a sochařství, jež jest reprezentováno řadou zvučných jmen, převládá svěží naturalismus, podepřený poprvé v dějinách umění vědecky pojímanou perspektivou (viz stať „Z historie perspektivy“ str. 223.) a umění v geniálních mužích, jež rodí tato doba (Lionardu da Vinci, Michelangelovi Buonarottim, Raffaelu Santi) dospívá vrcholu.

### BAROK

vznikl z renaissance přirozeným vývojem. Itálie zůstává stále v popředí (Michelangelo Buonarotti a j., z malířů škola benátská, boloňská), avšak umělci ze všech ostatních zemí evropských, vlašským uměním do Itálie přivábení, šíří pak barok do celé Evropy. Vedle Itálie, kolébky baroku, nejvíce proslavilo se Nizozemí (Rubens, Van Dyck) a Španělsko (Velasquez, Murillo). Z našich umělců žákem školy boloňské byl Karel Škréta († 1674). Stavitelství barokní působí mohutným a slavnostným dojmem celkovým, kterému obětuje jednotlivosti úplně bez ohledu na dosavadní zákony umělecké. Tak sloup na př. stává se pouhou vnější ozdobou, ztrácí svůj účel nosnosti a pod. Zvláštním druhem baroku jest t. zv. *jesuitský sloh*, kterým Jesuité prováděli nákladné své stavby v době, kdy sloh byl již v úpadku. Pěkné rozměry a přece jakýsi vkus ve výzdobě jsou charakteristickými jeho znaky, kterými se ve svůj prospěch liší od čistého úpadkového *rokoška*, jemuž pro hledanost a malichernost okras a ozdůbek říkalo se též *sloh copouj*. Všechna přímočarost ze staveb i výtvorů uměleckých mizí tu nadobro a převládá úpadková záliba v půvabných a sladounkých křivkách stupňující se až do výstřednosti. — V uměleckém průmyslu barokní doby má primát Francie, jež stává se východiskem módy Ludvíkovců pro celou Evropu. K. Lebrun, dvorní malíř krále Ludvíka XIV., přízpůsobil barok italský francouzskému vkusu a umění nabývá tu charakteru dvorského, jako vše ostatní. Umělecký ústav, založený Colbertem v Paříži, jež K. Lebrun řídí, jest vzorný. — Čechy a Praha obzvláště zastkvěly se řadou dokonalých památek barokních zásluhou stavitelů Kristofa Dienzenhofera, v Praze usedlého, a jeho syna K. I. Dienzenhofera.

## KLASICISMUS.

Již od poloviny 18. století hlásí se k slovu klasicistická reakce proti baroku a jeho odnoži rokoku „nemravnému to umění tyranů a sibiritů“, za jaké je prohlásili francouzští revolucionáři. Nový sloh reaguje zprvu prostotou, jednoduchostí a střízlivostí antiky řecké na bujný a přeplněný sloh předchozí, za Napoleona pak, s ním samotným v čele, roste nadšení pro sloh římského císařství. Největších zásluh získali architekti Percier a Fontaine, umělci všestranní, kteří vedle staveb prováděli též návrhy pro ostatní umělecká odvětví. Z té doby pocházejí četné stavby Napoleonovy (Madeleine, bursa, triumfální oblouky, sloupy atd.) a jmenovaným oněm dvorním architektům Napoleonovým náleží též zásluha, že *style de l'empire* stal se v uměleckém průmyslu majetkem všeevropským. I u nás nalézáme ukázky staveb empírového rázu jako posledního jednotného slohu před chaosem ve stavitelství XIX. stol. a předměty užitkové i umělecké tohoto období patří pro vkusnou jednoduchost a zvláštní intimní kouzlo k nejvíce vyhledávaným.

## BIEDERMEIER.

Doba Biedermeierů (Biedermeierzeit) jest pozdější označení epochy zahrnující historii Německa od doby napoleonských válek do r. 1850 přibližně. V této době směr liberální zastoupený Mladým Německem (Heine, Börne), historikem Rottekem a Welckerem šíří se jen mezi vzdělanci, širší vrstvy národa zůstávají jím nedotčeny, naopak zřejmě je jakási ustrašenost opatrně se vyhýbající vši účasti na veřejném životě. Humoristický básník L. Eichrodt (1827—1892) zachytil jménem Biedermeier v žertovných svých básních\*) typ tohoto zpátečnického a uhýbajícího se šosáka, jinak dobromyslného, a pojmenování to se ujalo. V historii slohů znamená jméno to typickou střízlivost a chudost ve výzdobě zejména užitkových předmětů, nábytku, zařízení bytového, kroje této doby atd. S počátku diktována skutečným ochuzením země po dlouhých válkách stala se pak módou, která kořenic v empirii vyvinula se v jakýs styl až do krajnosti zjednodušený. Obráží se v něm skromný, beznáročný způsob tehdejšího života. Četné památky i celá zařízení jsou v rodinách zachovány. Tak na př. v Německu tímto slohem zcela vybavené obydlí Goethovo ve Výmaru, veřejnosti přístupné a mnohá jiná.

---

\*) uveřejňovaných ve *Fliegende Blätter* v Mnichově, pak vyd. samostatně pod názvem „Biedermeiers Liederlust“ (ve sbírce „Lyrické smetá“, Straub. 1869).



DĚJINNÝ VÝVOJ SLOHŮ

## DĚJINY.

- ? 4000—2200 starý *Egypt*, nejstarší dynastie.  
? 3000—2000 *Babylon*.  
2200—1600 střední říše *Egyptská*.

1600—950 nová říše *Egyptská*.  
Ramses II. Veliký. (1310—1244).

2. tisíciletí. *Mykénská (egejská) kultura*  
XV.—X. stol.  
Homérské zpěvy.

Ok. r. 1000—král David a Šalomoun.

*Asyrská říše*.

*Řecko*. IX. stol. Lykurgos  
VII.—VI. století doba vlády tyranů  
v Řecku (Kypselos, Periandros,  
Polykrates).

(VI. stol. Buddha).

R. 509 Řím republikou.

R. 490 bitva u Marathonu.

R. 480 bitva u Salaminy.

Vítězství sicilských Řeků nad karthaginskými u Himery. — Simondes. — Pindaros.

Decemvirové v Římě.

## D Ě J I N N Ý V Ý

### ARCHITEKTURA.

Pyramidy u Memfidy a dneš. Gizehu.  
Hroby v Abydu, skalní hroby z Beni-Hassanu.  
Obelisky v Heliopoli a Karnaku.

Chrámy v Thébách, Karnaku a Luk-soru.  
Skalní chrám v Ipsambulu.

Hrad v Tiryntě (Pelopones).  
Hroby v Mykénách.  
Troja 6. vrstva.

Stavba chrámu Šalomounova

Paláce a stavby. (Nimrud, Chorsabad a jiné).

VII. stol. Prvé řecké chrámy *dorského* slohu. Syrakusy, Paestum, Korint, Aegina. *Jonského*: Artemidin chrám v Efesu, Heraion na ostr. Samu.

Další dorské chrámy a stavby: Olympia, chrám Zevův; Athény, Parthenon, Theseion, Propylae a j.  
Jonské: Erechtheion v Athénách a j.

Parthenon dostavěn (434)

# VOJSLOHŮ.

## SOCHAŘSTVÍ.

Sfinx u Gizehu.

Egyptský písař (nyní v Louvru) a pod.  
Sarkofágy v podobě mumíí.

Kolosy: sloup Memnonův a sedící  
sochy v Ipsambulu (krále Ramsa II.,  
nyní v museu turinském).

Reliefy, znázorňující činy Ramsa II.,  
v Luksoru a Karnaku.

Kamenný relief na Lví bráně. Práce  
v bronzu a j. ušlechtilých kovech:  
zlaté posmrtné masky, rukojeti dýk,  
zvířecí hlavy, poháry atd.

Královské sochy.  
Reliefy.

Plastické obrazy na mramorových ná-  
dobách.

Kamenné, mramorové a lité (kovové)  
sochy.

Vypouklé výzdoby vlysů a štítů chrá-  
mových.

Náhrobky (as 500).

Omalované hliněné sarkofágy etruské.

Sochařská výzdoba chrámu Zevova  
v Olympii dokončena.

## MALÍŘSTVÍ.

Znázorňování denního života zemře-  
lých ve skalních hrobech.

Portrét Amenophise a jeho matky  
(Berlín).

Papyrusové obrazy.

Dekorativní a figurální obrazy ns stě-  
nách. — Obkládání zdiva barev-  
nými plotnami alabastrovými a p.

Polévané hliněné vlysy.

VI. stol. Černá figurální výzdoba váz  
na žlutém pozadí.

Konec VI. stol. začátek červeného fi-  
gurálního malířství na vázách na  
černém pozadí.

Etruské malby na stěnách a hrobech.  
Rytiny na zrcadlech.

Polygnot až (až do středu V. stol.)

431—404 peloponeská válka.  
336—323 Alexandr Veliký.

218—201 II. punská válka (Hannibal).

212 Syrakus dobyto.  
183 Hannibal †  
183 P. Scipio †

146 Karthago rozbořeno. Korint vzat.  
133 Attala III. z Pergamonu zanechává svou říši Římu.  
113—101 válka s Cimbrů a Teutony  
88—82 občanská válka mezi Mariem a Sullou.  
86 Marius †.

15. III. 44 Caesar zavražděn.

*Po Kristu.*

31—14 Julius Caesar Octavianus Augustus.  
(r. 9. po Kr. bitva v Teutoburském lese)

Zlatý věk literatury římské.  
(P. Vergilius Maro, G. Horatius Flaccus, P. Ovidius Naso, T. Livius.)

*Korintský sloh.*

Lysikratův pomník v Athénách.  
333 založena Alexandrie.  
Výstavba bradu Pergamonu (za Eumeneda II.)

*Italie.*

Napodobení řeckých stavitelských slohů v Itálii, hl. slohu korintského.  
78 Tabularium na Kapitoliu.  
Chrám Fortuny virilis (jonský).

*Stavitelství římského císařství.*

Chrámů: Řím, Pantheon; Pulje, Nîmes atd.  
Římská císařská fora.  
Palácové stavby: Palatin.  
Vily a domy soukromé, Pompeji.  
Sloupové síně.  
Náhrobky: Caecilie Metelly.  
pyramida Cestiova, kolumbarie.  
Divadla (amfiteatra): Pompeje, Kolosseum, divadlo Marcellovo a j.  
Vodovody.  
Triumfální oblouky: v Římě Titův, Septimia Severa, Constantinův.  
Benevent, Rimini.  
Francie: St. Remy, Orange; sev. od Alp: Trevír, Porta Nigra.

*Feidias* (Zeus, Athéna).

*Polyklet* ze Sikyonu.

*Praxiteles* (Hermes v Olympii, Apollon).

*Lysippos*, kovolitec.

Umírající Gall (z doby Attaly I. z Pergamonu); ok. 180 oltář Zevův v Pergamonu se zápasem gigantů.

II. stol. sochařská škola na Rhodu: Laokoon, farnes. býk, Venuše Miloská, Ariadna.

*Apelles*.

Nesčetné umělecké předměty řecké zavlčeny dobyvateli do Říma.

Četné kopie řeckých originálů v mramoru (také dle bronzu).

Rímské portrétní sochařství.

Štuková výzdoba vnitřní (domy a lázně v Pompejích. Farnesina. Via Latina.)

Dekoratívní nástěnné malby.

Příklady v Pompejích. Napodobení barevné inkrustace. Nástěnné obrazy spoj. s fiktivní architekturou. Perspektivní průhledy — vůbec vnitřní bohatá malířská výzdoba hojně vznikajících staveb.

Portréty další:

Pomník Augustův, sedící Agrippina t. zv. Clythia. pomník Marka Aurelia.

Mosaikové podlahy.

Histor. scény (Alexandrova bitva s Dáriem, Neapol) zvířata (holoubci, kapitol) zátiší, ornamenty.

Plastická výzdoba staveb. Sochy a reliefy vítězných oblouků.

Sarkofágy se scénami z mythologie a denního života.

Vitruvius Pollio (13. př. Kr.) dílo o architektuře.

14—37 Tiberius.

54—68 Nero. Požár Říma (64).

70 pád Jerusalema.

R. 79. výbuchem Vesuvu zasypana města *Pompeji*, oblíbené letní sídlo bohatých Římanů, *Herculanum* a *Stabiae* s veškerou nádherou a přepychem.

306—337 Konstantin Veliký. Konec pronásledování křesťanů (312).

375 začátek stěhování národů — vpád Hunů do Evropy.

379—395 Theodosius Veliký.

395 trvalé rozdělení říše římské.

404 Ravenna, residence východořímských panovníků.

410 Alarich †

527—565 Justinián I. Veliký.

590—604 papež Řehoř Veliký.

(658 Samo †)

632 Mohamed †

732 porážka Arabů u Tours a Poitiers.

Sloupy: Trajanův, Marca Aurelia.

Thermy: Caracallový, Diocletianovy.

I.-IV. stol. p. Kr.

*Katakomby.*

Chrám Šalamounův spálen.

*Starokřesťanské stavitelství.*

Basiliky a baptisteria.

Řím: Konstantinova na fóru, IV.—VII. stol. sv. Petra a sv. Pavla (obě zničeny), S. Giovanni di Laterano, S. Pudenziana, S. Maria Maggiore, S. Sabina, S. Lorenzo Fuori, Sant Clemente, S. Agnese. . .

*Východořímské stavitelství.*

Basiliky, centrální a kopulové chrámy (náhrobní a baptisteria).

Ravenna: S. Apollinare nuovo, Apollinare di Classe, náhrobek Gally Placidie, Theodorichův (526), S. Giovanni di Fonte, S. Vitale 547  
Cañhrad: S. Sergius, chrám Boží Moudrosti (537).

*Arabské stavitelství.*

Skalní chrám v Jerusalemě Amrumova mešita v Kahýře. Mešita v Kordově. (VIII. stol.), Persie a Indie, mešita v Delhi.

*Od VII. stol. byzantské*

S. Giovanni v Lateráně atd.

Dekorativní a alegoricko-symbolické  
obrazy v katakombách.

(Od r. 1748 vykopávají se na místě pohromy uchované jich zbytky — nejcennější materiál k poznání starých Římanů a klasického umění).

Sarkofágové reliefy (Itálie a jižní Francie) uměl. výzdoba předmětů (diptychonů, pouzder, skříněk, nábytku,) reliefy ve slonovině.

IV.—VII. stol. *Mosaiky* starokřesťanských chrámů na stěnách, kopulích, apsidách; Řím: S. Sabina (ok. 400), S. Pudenziana (IV. stol.), S. Maria Maggiore (V. stol.), S. Pavlo a Sant Cosma a Damiano (VI. stol.), Santa Agnese (VII. stol.).

Ravenna: Baptisterium degli ortodossi (425), Náhrobek Gally Placidie, S. Apollinare nuovo, S. Vitale.

Ok. 550 biskupské křeslo Maximiliano v domě v Ravenně.  
VI. stol. sloupy na ciboriu sv. Marka v Benátkách.

IV. století začátek malířské výzdoby knih (vatikánský Vergil; vídeňská Genesis, VI. stol.).

*umění vniká do Říma.*

Mosaiky v S. Agnese, S. Teodoro a v S. Giovanni Venanzio v Lateráně.

717—741 Lev III.  
768—814 Karel Veliký,  
800 korunovace Karlova.

Spory obrazoborců (Ikonomklasmus.)  
843 císařovna Theodora obnovila  
ctění obrazů.  
814—840 Ludvík Pobožný.  
Vzrůst moci papežské.  
Výboje Arabů.  
Říše Velkomoravská.  
Věrozvěstové Cyril a Metoděj.  
Kol. 906 pád říše Velkomoravské.  
Dynastie saská: Jindřich I., Ota I.,  
973—984 Ota II.  
Ota III.

Jindřich II., Konrád II., Jindřich III.  
1054 roztržka mezi církví západní a  
východní.

1096 První křižácká výprava  
Kapetovci

1066—1087 Vilém I. Dobyvatel.

1147—1149 druhá křižácká výprava.

jeho stavby: v Cáchách dvorská kaple  
P. Marie, I. monum. stavba chrá-  
mová na severu (pozd. hrobka Kar-  
lova). Paláce v Nimvegách a Ingel-  
heimu. Einhardova basilika u Mi-  
chelstadtu; Seligenstadt, Fulda.

*Od VIII. stol. zanižá.*

*Živý styk s Itálií.*

*XI. stol. sloh románský.*

*Německo*: Gernrode, Hildesheim,  
dómy ve Špýru, Mohuči, Wormsu,  
v Bambergu, Trevíru, Limburce,  
Naumburce, Řezně, Münsteru a j.

*Francie*: St. Theophime v Arles; St.  
Gilles, kláš. kostel Vaison, Cler-  
mont-Ferrand (Auvergne), Poitiers,  
Notre Dame a j.

*Anglie* (t. zv. normanský sloh): St.  
Johns Chapel v Toweru, Londýn;  
katedrály v Ely a Peterborough.

*Španělsko*: Avila, S. Vicente; Segovia,  
S. Millan, Santiago de Compostella;



Řezba ve slonovině, desky knižní. Lití v bronzu, soška Karla Velikého. Dvěře a mřížoví v Cáchách.

*oliv Byzance v Římě.*

IX. a X. stol. byzantské práce ve slonovině, skříňky, triptycha a pod.

853 Antependium v S. Ambrogio, Milán (stříbro, relief ve zlatém plechu, a gemmy.)

*Napodobení antických vzorů.*

bronzové dvěře chrámu v Hildesheimě (konec 10. stol.) a t. zv. sloup Bernwartův (1022).

Fantastická ornamentální výzdoba architektury: Řezno, portál skotského chrámu; Freising, sloupy v dómě.

Vypětí plastiky v Modeně.  
Sochařská výzdoba.  
Fasády, portály atd.

1100—1330 Cosmatové činni jako sochaři, architekti a mosaikáři.

Zápověď ctění obrazů.

Množství skvostných rukopisů, zdobených miniaturami dle ant. předloh

Ikonoklasmus.

IX. a X. stol. byzantské miniaturní malířství.

Manuskript kázání Řehoř. (Paříž); Žaltář fragment bible a komentář k Jesaiášovi (Vatikán). Dále: Paříž, Codex aureus, Evangeliář z Echternachu (Gota), Missale Jindřicha II. (Mnichov).

Okna dómu v Augsburgu

Nástěnné a miniaturní malířství dle starých předloh.

Konec II. stol. Cid (Don Rodrig Diaz).

1204 Benátčané dobyli Cařihradu.

1212 zlatá bulla sicilská.  
Čechy královstvím dědičným.  
1197—1230 Přemysl Otakar I.  
1230—1253 Václav I.

1108—1180 Ludvík VI. a VII.  
1189—1199 Richard Lví srdce.  
Stav rytířský, jeho mrav. a poesie.  
1223—1270 Ludvík IX. Svatý.  
1248 Vl. výprava křížová.  
1250 založen Sorbony.

I. rozkvět německé literatury.

1230 Jindřich Ptáček.

stará katedrála v Salamance.

*Maurské* stavby (vedle toho) katedrála (co mešita) v Seville (1171); Giralda.

*Itálie*: Benátky, S. Marco; Milán, Sant Ambrogio; Verona, S. Zeno; Modena, dóm; Pisa, dóm, kampanila, baptisterium; Florencie, baptisterium, S. Miniato; Řím, křížové chodby v Lateráně a Sant Paulo Fuori. Dómy v Salermu, Bari a Troji.

*Sicilie*: normanské stavitelství. Palermo, Monreale, Cefalu,

XI.-XIII. stol. románské stavby v zemích českých: Praha: basil. sv. Víta a sv. Jiří; St. Boleslav, chrám (zach. krypta a apsida); Záboří, Doksany, Teplá; Předklášteří u Tišnova.

*Od r. 1140 současně*

*Francie*, ranní gotika: St. Denis; katedrála Laonská; Notre Dame, Paříž. Vrcholná gotika: katedrality v Chartres, Remeši, Amiensu; Ste Chapelle v Paříži.

*Německo*: Trevír, Liebfrauenkirche; Marburk, kostel sv. Alžběty; Freiburg; Štrasburk (okolo 1230, *Erwin ze Steinbachu* + 1318); dómy v Kolně, Ulmu a j. (Norské stavby cihlové: Brandeburk, Gdánsko, Lubek a j.

Od XIII. stol. mosaiky z polévaných  
cihel na islamských stavbách.

Sochařská výzdoba dómu a baptisteria  
v Pise.

*Niccolo Pisano* (1206—1280).

*Giovanni Pisano* (1250—1328).

Řím, bronzová socha Petrova, práce  
Cosmatů.

Sázavský opat Božetěch. (XI. stol.)

Plastická výzdoba architektury.

Sochy kostela sv. Jakuba u Kutné Hory;

ornam. ozdoby portálu v Záboří.

Relief u sv. Jiří. (XIII. stol.)

*sloh gotický.*

od zač. XIII. stol. franc. plastika na  
katedrálách: Notre Dame v Paříži,  
Chartres (portály), Amiens, Laon,  
Remeš.

Rozkvět německé plastiky, zejména  
saské: oltář a kazatelna ve Wechsel-  
burku; Freiberg, Zlatá brána;  
Naumburg, sochy zakladatelů;  
Bamberk, Štrasburk atd.

Mosaiky jihoitalské: Palermo, Cap.  
Palatina (1132); Martorana (1134);  
Cefalu, dom.

Miniatury knižní.

XI. stol. kodex vyšehradský (univ. knih.  
v Praze; evangelistarium; XII. stol.  
opis Gumboldovy legendy o sv.  
Václavu; ostrovský kodex; XIII.  
stol. Antifonář sedlecký a Matěj  
Verborum (knih. musejní).

Zlomky u sv. Jiří.

malovaná okna Ste Chapelle, Paříž;  
Štrasburk.

dóm v Augsburgu.

Nástěnné malby: Brixen; Brunšvik,  
dóm; Worms, sv. Martin.

1199—1216 Jan Bezzemek.

Začátek parlamentu anglického.

1268 Konradin † (poslední Štaufovec).

XV. stol. vznik státu španělského.

Inkvizice církevní.

Sv. František z Assisi † 1226.

Sv. Dominik † 1221.

1292 Sicilské nešpory.

1265—1321 Dante

1309—1376 papežové v Avignonu.

1349—1378 Černá smrt — pronásledování židů.

1354 Rienzi †

1374 Petrarca.

1375 Boccaccio.

*Anglie*, konec XII. a XIII. stol.; Early English katedrály ve Wellsu, Ely, Westminsteru, Lincolnu XIII. až XIV. stol. decorated style: katedrály v Yorku, Exeteru a Lichfieldu.

*Španělsko*: Burgos, Toledo, Leon, Bataha (Portugal.) katedrály, (Vedle toho XIII.—XV. stol. rozkvět maurské architektury: Granada, Alhambra.)

*Itálie*, františkánské chrámy: Assisi, Benátky, Frari a S. Giovanni e Paolo; Siena, S. Francesco; Florencie; S. Croce.

Dominikánské chrámy: Florencie, S. Maria Novella; Řím, S. Maria sopra Minerva.

Dómy: Florencie (*Arnolfo di Cambio* 1231—1301); Siena, Orvieto.

kampanila dómu ve Florencii.

Světské budovy. Městské domy: Siena, pal. Publico; Florencie, pal. Vecchio, Bologna, Perugia, Benátky, dožecí palác.

Soukromé paláce: Verona, Florencie, pal. Davanzati a Guaratesi; Siena pal. Saraceni; Benátky, pal. Pisani a Barbaro.

Síně: Florencie, Loggia dei Lanzi. Bigallo.

Zámky: kastely v Miláně, Mantui a Ferrare.

Věže: Bologna; S. Gimignano.

střed XIII./XIV. stol. fasádní sochy  
ve Štrasburku, Freiburku a Kolíně;  
náhrobky v Mohuči, Marburku  
a Frankfurtě.

XIII. stol. antikisující směr na jihu Itálie  
(mramorová poprsí, Ravello, Ca-  
pua).  
1273—1348 *Andrea Pisano* bronzové  
reliefy na již. dveřích baptisteria ve  
Firencii.

reliefová výzdoba této kampanily.  
*Andrea Orcagna* 1308—1368:  
tabernaculum v Orsanmichele, Firen-  
cie.  
*Siensť sochaři*: reliefy na průčelí domu  
o Orvietu.

XIV. stol. Verona, hroby Scaligerů  
Boloňa, hroby profesorů.  
Konec XIV. stol. Benátky: Massegne,  
hroby v S. Giovanni Paolo a Frari;  
kapitel na dožecím paláci.  
Neapol: hroby v S. Chiara (král Ro-  
bert); S. Giovanni a Carbonara;  
Salerno, dóm.

XIII.—XV. stol. mosaika (azulejos)  
na španělsko-maurských stavbách.

1240—1302 *Giovanni Cimabue*: Ma-  
donav S. Marii Novelle ve Firencii.

*Malířská škola v Sieně*. Tabulové  
obrazy od *Duccia* (1285—1339?)  
a *Pietra Lorenzettiho*;

*Giotto* 1267—1337 Firencie, Padova,  
Assisi, Řím, Neapol.  
Fresky v pal. Publico od *Sim. Marti-  
niho*.  
*Ambrogio Lorenzetti* († okolo 1348).  
*Giottovi následovníci* okolo 1340:  
Pisa, Campo Santo: Poslední soud,  
Triumf smrti.

Firencie, Španělská kaple při S. Ma-  
rii Novelle: alegorie dominik. učení;  
*Andrea Orcagna*: Ráj, v S. Marii No-  
velle.

1230—1253 Václav I.  
1253—1278 Přemysl Otakar II.  
1260 bitva u Kressenbrunnu.  
1278 bitva na Moravském poli.

*Karel IV., otec vlasti* 1346—1378  
(co markrabě od r. 1333).

1344 biskupství pražské změněno v arcibiskupství (Arnošt z Pardubic).

Korunovace za krále českého.  
1348 pražská universita založena.

1356 Zlatá bulla.

### Čechy.

Doznívá sloh románský.  
Stavby slohu přechodního (ranší gotika): konec XII. stol., chrám v Třebíči; Předklášteří u Tišnova. Sedlec. Zlatá koruna. Stará Nová Synagoga v Praze; chrám sv. Mikuláše v Chebu; sv. Bartoloměje v Kolíně n. L.  
Zakládání měst a příliv

Založil Nové město pražské.  
Rozkvět stavitelství.

1335 počato se stavbou hradu pražského (po požáru).

21. XI. 1344 založení chrámu sv. Víta (*Matyáš z Arrasu*, franc. mistr, po něm *Petr Parléř* z Gmündu; 1366 dohot. kaple sv. Václava); františkánský klášter u P. Marie Sněžné (1347); téhož r. slovanský klášter v Emauzích; 1350 Karlov, mariánský kostelík na Slupi (sítováklenba) atd.

Karlštejn (dle franc. vzorů, *Matyáš z Arrasu*).

Kamenný most.

Staroměstská mostecká věž a dolejší část vyšší věže malostranské.

Zděné domy měšťanské s loubím (před Týnem v Praze I. s křížovou klenbou o kamenných žebrech; u sv. Havla; tržiště v jiných městech), klenuté, stropy tabulové, vykládané.

Porta coeli (Předklášteří u Tišnova).

cizích umělců do Čech.

R. 1348 založeno bratrstvo malřů.

Rezbaři, sdružení při mal. bratrstvu.  
(Krucifix s P. Marí a Janem; Týn.)

Kameníci, zdobící architekturu: řada  
poprsí na triforiu chrámu Svatovít-  
ského, sochy staroměstské mostecké  
věže.

*Petr Parléř*, náhrobek Přemysla Ota-  
kara (1377, chrám Svatovítský).

1373 socha sv. Jiří na hradě pražském  
od *Martina a Jiřího Klussenberka*.

*Drobné malřství*: Mariale a Oratio-  
nale Arnošta z Pardubic (zem-  
mus.); Liber viaticus Jana ze Středy  
(1354—64, tamtéž); Jana z Opavy  
Evangelium (býv. dvor. knih., Ví-  
deň, 1368); Tomáše ze Štítného,  
Naučení křest. pravdy (1376) a j.  
*Mosaika*: „Poslední soud“ (na jižním  
průčelí příční lodi chrámu Svatovít.).  
Vnitřní výzdoba Svatováclavské kaple  
(1372), nástěnné obrazy a stěny  
hlazenými českými polodrahokamy  
obložené.

Fresky v Emauzích, u sv. Apolináře.  
Výzdoba kaplí na Karlštejně:

*Mikuláš Wurmser* ze *Štrasburku*.  
*Tomáš* z *Modeny* (de Mutina).

*Dětič Pražský* (votivní obraz arci-  
biskupa Jana Očka z Vlašimě, býv.  
sbírky, Rudolfinum).

Rp. Zlaté bully, bohatě zdobené mi-  
niaturami z doby Václava IV. (býv.  
dvorní knihovna ve Vídni).

1358—1365 Rudolf IV. Habsburský.  
1365 zal. universitu ve Vídni.

1374 Milič z Kroměříže †.  
1378—1419 Václav IV.  
1394 Matěj z Janova †.  
1411—1437 Zikmund.  
1414 - 1418 koncil kostnický.

1415 *Mistr Jan Hus upálen.*  
1419—1436 bouře husitské.  
1434 bitva u Lipan.

1453—1457 Ladislav Pohrobek.

1458—1471 král Jiří Poděbradský.

1346 Crécy.  
1309—1376 papežové v Avignonu.  
1429 Panna Orleánská dobyla Orleansu.

1384 John Wiclif †.

1440—1493 Fridrich III. Habsburský.

V mnohém  
Chrám sv. Štěpána ve Vídni.

Kaple Božtého Těla na Novém městě  
(zbořena za cis. Josefa II., zach. na  
rytinách Sadelerových a na dřevo-  
řezbě u sv. Víta).

1419—1436: všeobecná

*Pozdní t. zv. vladislavská gotika.*  
*Matyáš Rejsek z Prostějova* († asi  
1506), *Beneš Ried Lounský*, sta-  
vitel král. paláce Vladislavského,  
*mistr Staněk z Krumlova.*

Chrám sv. Barbory v Kutné Hoře,  
chrám sv. Mikuláše v Lounech, Týn-  
ský chrám částečně atd.

*Pozdní gotika Francie* (flamboyant):  
katedrála, Alby; Ste Madeleine,  
Troyes. Avignon, palác papežský.  
Paříž, palác Clugny. Nizozemí, rad-  
nice a j. stavby.

*Anglie* (perpendicular Style): Glon-  
cester, opatský chrám; Oxford, No-  
vá kolej; Windsor, kaple sv. Jiří. —  
Sně. Dřevěné stropy.

*Německo*: chrámy, radnice, brány.



napodobí Karla IV.

Gotický arkýř kaple staroměstské radnice a arkýř na Karolinu.

Umění iluminátorské: bible (něm. překlad, býv. dvorní knih. ve Vídni) atd.

stagnace umění v Čechách.

Náhrobek sv. Ludmily u sv. Jiří; relief portálu týnského z 1. pol. XV. stol.

Iluminované knihy, též české: Zrcadlo lidského spasení a překlady bible (Filipa z Padařova, býv. dvorní knih. ve Vídni atd.)

Hrobky v Rouenu, Notre Dame de Bron, Nantes a v St. Denis (Ludvík XII.)

Švýcarsy: hrabě *Urs* (1467—1536).  
Mědirytiny, dřevorezby, kresby.  
*Mik. Man. Deutsch* († 1530).  
Dřevorezby, kresby, tabul. obrazy (Bern).  
*Martin Schongauer* (1450—1491).  
Oltáře a mědirytiny.  
*B. Zeüblom* (1450—1517?), Ulm.  
Počátky knižního dřevorytu.

Rezbářství. (Oltáře, kůrové stolice koštelní.)  
*Veit Stoss* (1414—1526) Norimberk, Krakov.

1450 vynález knihtisku (Jan Gutenberg, Mohuč).  
1509 vynález kapesních hodinek (Norimberk).

Doba humanismu. — Kondotieri.  
Ve Florencii rod Medici.  
Lorenzo Medicii Magnifico (†1492).

Akademie.  
Bessarion.

1456 † Jan Kapistran.

1498 † Savonarola.

Papežové humanisté:  
1447—1453 Mikuláš V.  
1459—1464 Pius II. (Enea Silvio Piccolomini).  
1492—1503 Alexandr VI. z rodu Borgia.

Lodovico Ariosto † 1533 (Zuřivý Roland).

Měšťanské domy.

## SLOH RANNÍ

*Florence: Filippo*  
stavitel

Kupole dómu ve Florencii; S. Lorenzo, pal. Pitti.

*Leone Battista Alberti* (1404—1472).  
Florence; Řím; Rimini; Mantova.  
*Michelozzo*, stavitel  
Florenzie; Benátky;

*Giuliano da Majano* (1432—1490).  
*Giuliano* a *Antonio da San Galo*.

Florence: paláce: Pitti, Rucellai, Strozzi, Guadagni, Riccardi Medici; basiliky: S. Lorenzo, S. Spirito a centrální jich sakristie; průčelí chrámu S. Maria Novella; Loggia degli Innocenti.

*Bernardo Rossellino*, stavitel  
*Siena*: pal. Nerucci, del Governo;  
Loggia del papa;  
*Urbino*: pal. Ducale;  
*Bologna*: pal. Fava, Bevilacqua;  
*Ferrara*: pal. dei Diamanti;  
*Benátky*: Pal. Vendramin-Calergi;  
basiliky sv. Zachariáš a S. Maria de' Miracoli; nádvoří dožechto paláce;

*Michael Pacher* (1435—1502). Tyroly. Řezbář a malíř.  
*Adam Krafft* (1445—1509). Norimberk, v kameni.  
*Mich. Wolgemut* (1434—1519). Oltáře, dřevořezby knižní.

## RENAISSANCE.

*Brunelleschi* 1377—1446,  
a sochař.

R. 1401 soutěž na II. dv. baptisteria  
ve Florencii s *Lorenzem Ghibertim*,  
kovolijcem a zlatníkem (1378 až  
1455).

a sochař (1396—1472).  
Milán; Neapol.

*Donatello* (1386—1466). Florencie;  
Řím; Padova. Proroci na Campa-  
nille, sv. Jiří, Judita, David ve Flo-  
rencii; jízdecká socha Gattamellaty  
a oltář v Padově.

Bratři *Della Robbia* (*Luca, Andrea,*  
*Giovanni*). Barevné reliefs z polé-  
vané hlíny.

*Nizozemí* (ok. 1400), Sluter: Kašna  
Mojžišova a hrob Filipa Smělého.

a sochař (1409—1464).

Siena: *Jacopo della Quercia* (1374 až  
1438). Kašny v Sieně, náhrobky,  
portál S. Petronia v Bologni.

Odlévání v bronzu: *Ant. dell Palla-  
juolo* (1429—1498). (Náhrobky  
Sixta IV. a Innocence VIII. v Římě.)

*Florence: Andrea del Verocchio* (1436—1488).

*Florence*, ponejvíce malíři fresek:

*Masolino* (1383—1440 ?).

*Masaccio* (1401—1428).

*Fra Angelico da Fiesole* (1387-1455):  
Florence, S. Marco; Orvieto; Řím,  
Vatikán a oltáře.

*Fra Filippo Lippi* (1406 ?—1469).

Prato, Spoleto, Florence; též oltáře.

*Venozzo Gozzoli* (1420—1497). Flo-  
rence, Pisa, S. Gimignano.

*Nizozemí. Technika bratří van Eycků,*

*Huberta* († 1426) a *Jana* († 1441).

*Oltář v Gentu* (dohotověn 1432),  
madony, portréty.

*Rogier van de Weyden* (1400 až  
1464), *van de Goes* (1456—1482).

*Škola v Padově* (stud. antiky a per-  
spektivy): *Mantegna* († 1506), *Bel-  
liniové, Giovanni* († 1516) a *Gentile*  
(† kol. 1507), *Benátky*.

*Antonello da Messina* (as 1473) v Be-  
nátkách.

Technika bratří van Eycků.

*Alvise Vivarini* († 1507).

*Vittore Carpaccio* († 1522 ?).

Od r. 1469 stát španělský.

1492 Amerika objevena.

1498 Vasco de Gama.

1519—1522 první obeplutí země.

1494 začátek zápasu o Itálii, vývoj umění válečného.

1509 Koncil v Pise.

1515 bitva u Marignana.

*Verona*: Loggia di consiglio;

*Neapol*: Porta capuana a vítězná brána Alfonse I. atd. atd.

(V Čechách, Nizozemí, pyrenejském poloostrově a j. současně pozdní gotika.)

Ve Španělsku ku konci XV. stol. bohatý „platereskní“ sloh.

Umění renaissanční šíří se styky válečnými do Francie a Španěl, přemáhajíc tam zvolna domácí pozdní gotiku.

## RENAISSANCE V

1505—1534 Alfonso d'Este (Lucrezia Borgia).

*Bramante* (1444—1514), Milán, Santa Maria delle Grazie; Řím, Sv. Petr (návrh) a vatikán.

1513—1521 papež Julius II. della Rovere.

*Michelangelo Buonarotti*  
architekt  
vedestavbu chrámusv. Petra v Římě (kapitol); Florencie, S. Lorenzo.

(David, hrob Medičejských, skupina Tomášská ve Flor., jízdecká socha Colleoniova v Benátkách).

Sochaři v mramoru:

*Bernardo* (1409—1464),

*Ant. Rossellino*,

*Desiderio da Settignano* (1428-1464),

*Benedetto da Majano* (1442—1497),

*Mino da Fiesole* (1431—1484). (Oltáře, tabernakula, ciboria, hrobky nástěnné, kazatelny, křtitelnice, busty.)

*Guido Mazzoni*, Modena (1450 až 1518). (Pomalované sochy a skupiny.)

*Vittore Pisano* (medalie a plakety).

*Ant. Rizzo*, Lombardiové,

*Alles. Leopardi* (Benátky).

*Giovanni Dalmata* a *Andrea Dregno*, (oltáře a hrobky v sev. Itálii).

Jižní Itálie: *Fr. Laurana* (†1470).

*Domenico Gagini* (†1492).

*Dom. Ghirlandajo* (1449—1494).

Fresky: S. Trinità, S. Maria Novella; Sixtinská kaple v Římě.

*Pollajuolové Ant.* (1429—1498).

*Piero* (1443—1496).

*Lorenzo di Credi* (1459—1537).

*Sandro Boticelli* (1446—1510), malíř Medičejských: Florencie a Řím, fresky, oltáře, mythol. obrazy, ilustr. kresby k Dantovi.

*Filippino Lippi* (1459—1504). Florencie, Prato, Řím; fresky a tabul. obrazy.

Verona: *Vittore Pisano* (†1451).

Ferrara: *Fr. Cossa* (†1477), *Cosimo Tura* (†1495), *Ercole Roberti* (†1496), *Lorenzo Costa* (†1536).

Bologna: *Fr. Francia* (†1517) oltáře a fresky.

*Umbersko-florencká škola*

*Pietro Perugino* (†1524), Perugia, Řím, Benátky, Florencie: fresky a tab. obrazy.

## ITALII NA VRCHOLU.

*Leonardo da Vinci* (1452—1519)

sochař, vynálezce technický, malíř a učenec.

(1475—1564).

sochař.

Florencie, Boloňa, Řím. Pietà. David.

Náhrobek Julia II. Medicej. hroby.

Večeře Páně, válečný karton, Mona Lisa, četné kresby (Francie) atd.

malíř a básník,

fresky především.

Florencie. Milán, Řím. Sixtinská kaple (strop a poslední soud). Kresby.

1540 založen řád Jesuitů.

*Sebastiano Serlio*, teoretik.  
*Baldassare Peruggi* (1481—1537)  
Siena, Řím, Boloňa Carpi.  
*Ant. de Sangalo* (1483—1546) Řím.

*Raffaël Santi*  
architekt

Florence, Řím.

1513—1521 papež Lev X. z rodu  
Medici.

*Jacopo Sansovino* (1486—

1522—1523 papež Hadrian.

Řím. Benátky.

1523—1534 papež Clemens VII.

*Michele Sanmicheli* (1484—1559)  
Verona, Benátky.

*Vignola* (Giac. Barozzi) teoretik  
(1507—1573).

*Andrea Palladio* (1508—1580)  
(Vicenza, Benátky).

Řím: pal. Cancellaria, Vatikán, Vidoni,  
Massimi, Farnese. Chrám sv. Petra,  
tempietto u sv. Petra v Montoriu.  
Vily Pia ve Vatikánu.

1473—1543.  
Mikuláš Koperník.

Madama a Farnesina.

Verona, palác: Canossa a j.

Benátky, pal. Pesaro, knihovna u sv.  
Marka, chrámy: S. Giorgio Mag-  
giore, Redentore; Scala dei giganti;

*Pietro Torrigiano* (1470—1522) Florencie, Madrid, Londýn. (Náhrobek Jindřicha VII.).

*Andrea Sansovino* (1460—1529). Křesť Kristův (Florencie); hroby prelátů, Loreto, reliéf Santa Casa (Řím).

1570) stavitel a sochař.

Řím; Loggieta na kampanile, bronzové dveře u sv. Marka, (Benátky); Florencie, Bacchus.

*Baccio Bandinelli* (1493—1560) Florencie.

*Benvenuto Cellini* († 1572), zlatník a sochař. (Florencie: Perseus. Řím. Francie.)

*Fra Bartolomeo* (1475—1517) hlavně velké oltáře.

*Andrea del Sarto* (1486—1531) fresky, oltáře a portréty (Florenc., Francie).

..... z *Urbina* (1483—1520)

a malíř.

Fresky ve Vatikánu, oltáře, madony, nástropní malby ve Farnesině a kartony (též ke kobercům) Řím, Florencie, Urbino, Perugia.

Žáci:

*Giulio Romano* (1492—1546) Řím. Mantua.

*Perino del Vaga* (1499—1547) Řím, Janov.

Siena:

*G. A. Bazzi* zv. Sodomu (1477—1549) zejm. fresky (Milán, Siena, Řím).

*Baldassare Peruzzi* (1481—1537) (Siena, Řím).

Benátky:

*Giorgione* (1477—1510) Madony, portréty atd.

*Tiziano Vecellio* (1477—1576) oltáře, mythologie, portréty atd. (Benátky, Řím, Padova, Augsburg).

*Giacomo Palma* (1480—1528) oltáře, žen. portréty.

*Sebast. del Piombo* (1485—1547), před. portrétista (Benátky, Řím).

*Paris Bordone* (1500—1570).

Mal. rodina *Bonifacii*.

1545 — 1563  
Koncil tridentský.

*Vicenza*: Basilika, P. Barbarano, Chie-  
regati, Cà del Diavolo; Teatro  
Olimpico.

*Janov*: Università, p. Spinola, p. Doria;  
S. Maria di Carignano; četná scho-  
distě.

*Mantua*: p. del Tè; Ducale;  
*Florence*: Ufficie; sakristiesv. Lorence  
Giardino Boboli.

*Milán*: S. Maria delle Grazie.  
Brány v Římě, Padově a Veroně atd.

Lutheránství proniká do Nizozemí.

Nizozemí: pozdní gotika (radnice a j.)  
Brusel, Gent.

Novokřtělci.

1493—1518.  
*Maximilián I.*, poslední rytíř, milovník  
lesku dvorského a umění výtvar-  
ných, zvláště, když oslavuje jej a  
rod habsburský.

Pozdní gotika: radnice (V ratislav) atd.

1495 sněm vormský (der gemeine  
Pfenig).

1526 bitva u Moháče.

*Albrecht Altdorfer* (1480 — 1538),

1526 Habsburkové volbou dědici zemí  
českých.



*Alfonso Lombardi* (1497-1537) Ferrara, Boloňa.

*Ant. Begarelli* (1498—1565) hliněné skupiny v Modeně, Parma.

Náhrobek Marie Burgundské 1495.

*Peter Vischer* (1460-1529), lité sochy pro náhrobek Maximiliánův v zámeckém kostele v Inšpruku. Náhrobky (Magdeburk, Vratislav a j.).

*Peter Flötner* († 1546), plakety.

stavitel a malíř; obrazy, rytiny, dřevoryty; první krajiny.

*Tilman Riemenschneider* (1460—1531), náhrobek císaře Jindřicha II.; práce ve dřevě a kameni.

Terra ferma: oltáře a portréty (*Lotto, Pordemone, Romanino, Moretto, Giovanni Battista Moroni, Parma*).

*Correggio* (1494—1534) nástroptné fresky, oltáře, mythologie.

Ferrara: *Dosso Dossi* (1479-1542), *Garofalo* (1481—1559).

Milán: *Luini* (1477?—1533).

(Milán a Lombardsko) fresky a tabul. obrazy.

*Gaudenzio Ferrari* (1471—1546) fresky a tabul. obrazy.

*Hans Memling* (1467-1494) Gdan-sko, Poslední soud.

*Gerard David* (1460—1523) Ilustr. rukopisy. Gobeliny.

*Quinten Massys* (1466—1530).

*Lucas van Leyden* (1494—1533).

*H. Bosch* († 1564).

*Jan van Scorel* (1495—1562).

*Jan Mabuse* († 1541).

*Albrecht Dürer*, (1471—1528) oltáře, obrazy svatých a apoštolů, portréty, autportrét, mědirytiny, dřevoryty, kresby (Norimberk, Benátky, Nizozemsko).

Žáci: *H. L. Schüpfelin a Hans von Kulmbach*.

„Kleinmeisteri“: *Georg Pencz, Hans Sebald, Barthel*.

*M. Grünewald*.

*Hans Baldung* t. zv. *Grien* (1447—1545), obrazy, rytiny, dřevoryt.

1484—1531 Zwingli.

1534 Lutherův překlad bible.

1467—1536 Erasmus Rotterdamský

1546 Luther †.

## RENAISSANCE PRONIKÁ POSTUPNĚ

1515—1547 *František I.*

1547—1559 Jindřich II.

1492—1549 Marketa, královna Navarrská.

Ronsard.

1494—† okolo 1553 Rabelais.

1572 sv. Bartolomějská noc.

*Karel V.*, současník a soupeř Františka I.

1471—1516 Vladislav II.

*Francie:*

Ponejvíce zámky a paláce.

*Du Cerceau* (1515—1570).

*Philibert Delorme* (1500—1577).

*Pierre Lescot* (1510—1478): Fontainebleau, Saint Germain, Anet, Louvre novostavba, Tuillerie, Chenonceaux, Chambord.

Kostely: sv. Eustach (Paříž), sv. Petr (Caën).

*Španělsko.*

*Juan de Herrera.*

559 započato se stavbou Escorialu.

*Česká renaissance* (dříve nežli v *Mistr Beneš Ried.*

Vladislavský sál (pozdní gotika);

*Hans Bruggemann* (1480—1540).

Škola Calcarská: řezané oltáře.

*Lučas Cranach* (1472—1553) takéž. Oba nábož. a alegor. obrazy, podobizny.

*Bernhard Strigel* (1461-1528), portrétista (portrét Maximiliana I.).

*Hans Burckmair* (1473—1531), nábož. obrazy a dřevoryty (Maximil. „Triumf“ a „Weisskunig“).

*Hans Holbein st.* (1460—1524) oltáře, kresby.

*Hans Holbein ml.* (1497-1543), oltáře, portréty (Jindřich VIII.), madona v Darmstadtě, dřevoryty (tanec smrti), kresby atd.

## DO OSTATNÍCH ZEMÍ EVROPSKÝCH.

*Jean Goujon* († 1567) (fontaine des Innocents).

*Germain Pilon* († 1590),

*Jean Cousin* (1501—1590).

*Clouetové.*

*Jehan* († 1540).

*François* († 1571), zejména portréty.

*Bernard Palissy* (fayence),  
*Franc. Briot* (cínové mlsy).

Škola ve Fontainebleau.

*Leone Leoni* († 1590) pracoval zejména pro španělské Habsburky v mramoru, bronzu a drahých kovech.

*Antonis Mor* († as 1577). Utrecht, Antverpy, Madrid, Lissabon, Londýn. Portréty.

*Rakousku neb Německu.*

*Mistr Jakub, řezbář:*

1502 oltář chrámu sv. Barbory na Horách Kutných;

1497 obraz kaple Vlašského dvora na Horách Kutných;

- Mistr Beneš Ried do stavu vladyckého povýšen, se znakem lva držícího kružidlo.
- Ferdinand I.
- 1541 velký požár hradu pražského;
- 1547 sněm v Praze;
- rod Pernštejnů a Trčků;
- 1564 povolení kalicha;
- 1575 Česká konfessí.
- 1579—1593 českobratrská bible králická;
- Daniel Adam z Veleslavína † 1599;
- 1576—1612  
Rudolf II. (1583 usadil se v Praze)
- v hlavicích lišen kanelurovaných (nad jedním ze sdružených oken) a v architravu nalezena *první renaissance* v Čechách.
- Vlach *Ferrabosca de Lagno*: letohrádek královny Anny (Belveder). Započat 1534 (Z. Winter), kdy
- Pavel de la Stella z Mileta, Zoan Maria* a j.
- Zámek v Pardubicích, rotunda v Jindř. Hradci, švarcenberský palác na Hradčanech, zámky v Litomyšli a na Opočně, v Kratochvíli, Krumlově, Třeboni a j. v.;
- 1556 radnice plzeňská, radnice pračatická, pol. 16. stol. radnice litoměřická; (lounská a mostecká zbořeny, stříbrská a novoměstská v Praze přestavěny); v Pardubicích brána před Zelenou věží.
- Měštanské stavby:  
1559—60 dům v týnském dvoře (měštana Jak. Gránovského z Granova)  
Mydlářovský dům v Chrudimi.
- Vlachové-umělci usazují se v Praze, Památky české renaissance (přímé Rožmberském (1611).

oltář v kostelíku sv. Jakuba na Zbraslavi (proniká renaissance).

*Matěj Rejsek* († asi 1506).

první Italové-umělci za renaissance se v Čechách objevují.

obrazy pašijové v Roudnici; archa novobydžovská s poslední večeří Páně (z 1. pol. 16. stol.);

za Ferdinanda I. vliv školy Dürerovy až do poč. 2. pol. 16. stol.  
Portréty, Kolovratové.

Kamenici a štukatéri italsí a cizí.

1589 náhrobek císaře Ferdinanda I., královny Anny a Maximiliána II. v chrámu Svatovítském (od *Alex. Collina* z Nizozemí).

*Domáci:*

*Vincenc Strašryba*: 1572 kašna v Lounech (zničená);

epitafium Jana z Lobkovic (sv. Vít).  
1590 - 1593 Krocínova kašna (trosky její v Zemském museu).

Umělá rýsovaná a sgrafitovaná rustika renaissanceních staveb.

*Michal Smtšek z Vršovišť* († 1511) fresky.

Illuminátoři:

*Matouš* (velký kanc. lobkovický);

*Janiček Zmílelý z Písku,*

*Pavel Mělnický,*

*Jiří z Ratiboře.*

1570 sgrafitta na radnici prachatické.

*Kovolitci:*

*Bříkčiz Cinperka, Tomáš Jaroš z Brna,*  
královský puškař na hradě pražském. (Kovová kašna v zámeckém zahradě.)

Plzni, Jindřichově Hradci a j. a přijímání za měšťany.

odrůdy italské) mizí před koncem 16. stol., nejdéle se udržujíce na panství

císař německý.  
1576 † Hans Sachs

1594 Tyroly připadly Rudolfo II.

Odboj nizozemský.

České styky s evropským humanismem  
a německou reformací. Vzrůst moci  
stavovské.

8. listopadu 1620 bitva na Bílé Hoře.

1558—1603 královna Alžběta.

1568 zajetí Marie Stuartky.

1616 † Shakespeare

1620 † Bacon.

*Německo:*

zámky, radnice, privátní domy (Heidelberg, Kolín n. R., Norimberk, Augšpurk atd.). Zlatnictví.

*Nizozemí:*

radnice v Antverpách (*Cornelis de Vriendt*), Leyden; jatky v Haarlemu.

*Německá renaissance v Čechách.*

Proud

1578—1602 jezuitský kostel u svatého Salvátora v Praze I., městské a círk. stavby. Valdštýn. palác zač. 1623.

*Výkřev národa*

*Anglie:*

*Hugo Jones* (1572-1651) Itálie, Dánsko, Londýn, palác Whitehall.

*Itálie:* renaissance doznívá.

*Giorgio Vasari*  
architekt,

## BAROK ZAČÍNÁ

1580—1590 papež Sixtus V. Peretti.

1595 † Tasso.

*Dominiq Fontana* (1543—1607).

*Carlo Maderna* (1556—1629).

Chrám jesuitské. Řím: Laterán, Kvirinál, náměstí Monte Cavallo, palác Borghese, Aqua Felice (fontána) atd.

1547 *Michelangelo* (sv. Petr).

*Alexandr Colins* (1532—1612) plastická výzdoba renaissance staveb v Heidelbergu (Otto-Heinrichs-Bau); reliéf hrobky Maximilianovy v Inšpruku.

*Joost van Clef* (1511—1540) (Antverpy, Paříž, Londýn), portréty.

umělců do Čech ze západu, z Německa.

*Adrian de Vris* z Haagu.

Illuminátoři, formální vliv Nizozemska.

vypovězen ze země.

*Václav Hollar* z Prachně, rytec.  
Rodina malíře *Kupeckého*.

(1511—1574)

umělecký spisovatel renaissance a malíř.

*Alessandro Vittoria* (1525—1608)  
poprsí.

Manieristé:

*Angelo Bronzino* (1502—1572) Portréty.

*Tintoretto* (1519—1594) Benátky, výzdoba dožecího paláce. Portréty.  
*Paolo Veronese* (1528—1588), obrazy, fresky, oltáře atd. (Verona, Benátky, Treviso, Vicenza.)

OKOLO 1580.

*Girol Campagna* (1552—1623). Benátky.

Boloňa, Eklektikové:

*Caracciiové: Ludovico* (1555—1619)

*Annibale* (1560—1609)

*Agostino* (1558—1601). Oltáře, fresky, mythol., krajiny (Řím, Boloňa).

*Quido Reni* (1575—1642) nábož. a mythol. obrazy, fresky (Boloňa, Řím, Neapol).

1642 † Galileo Galilei.  
Torricelli.

17. stol. Nizozemí přední námořskou  
a obchodní mocí evropskou.  
Současně 1618 – 1648 válka třicetiletá.  
1583 – 1634 Albrecht z Valdštejna.  
1648 mír vestfálský.  
1648 Švédové v Praze.  
Německo svazkem drobných státeků.

17. stol. rozvoj plavby Republiky spo-  
jených států nizozemských.

Holandané těží z lovu mořských ryb  
(sledů), velryb a tuleňů. Plují do  
Gdanska, Livorna, Smyrny.

*Lorenzo*  
stavitel

Řím, kolonády u sv. Petra.  
*Franc. Borromini* (1599–1667).  
*Bald. Longhena* (1604–1675) Be-  
nátky.  
Řím: kaple Sixta V. (v S. Maria Mag-  
giore); S. Ignacio (basilika); pal. Bar-  
berini, Doria, Medici, Borghese, atd.  
Firence: kaple Medici u S. Lorenzo;  
Benátky: S. Maria della Salute a j.

*Umělci putují do Itálie*

*Německo*: Mnichov, Stará residence;  
Heidelberg, Friedrichsbau.  
Současně hluboký kulturní úpadek v  
zemích stížených následky války  
30ti leté.

*Nizozemí.*

Amsterdam, radnice;  
Leyden, priv. domy, klasicismus;



*Bernini*,  
a sochař (1598—1680).  
Tabernakulum u sv. Petra.  
Mramorové skupiny (Apollo a Dafne);  
Hroby papežů.  
Poprsí.

*a šíří barok do zemí evropských.*

Nizozemští umělci prac. v Německu  
a v Čechách:

*Adrian de Vris* z Haagu (1560—ok.  
1608) kašna v Augšpurku; v letech  
1622—27 četná díla pro valdštýnskou  
zahradu v Praze, později  
Švédy odvelečená, nyní vystavena  
v Drottningholmu ve Švédsku  
a j.

*François du Quesnoy* (1594—1646)  
Brusel, Řím.

*Artus Quellinus* (1609—1668), vý-  
zdoba amsterodamské radnice.

*Domenichino* (1581—1641).  
*Franc. Albani* (1578—1660) (Řím,  
Florence, Boloňa).  
*Carlo Dolci* (1616—1686).  
*Karel Škréta* († 1674), žák školy bo-  
loňské.

Neapol. naturalisté:  
*Caravaggio* (1569—1609), nábož. a  
genrové obrazy.  
*Giuseppe Ribera* (1588—1656).  
*Salvator Rosa* (1615—1673), krajiny,  
bitvy.

Flámská škola:

*Rubens* (1577—1640), oltáře, mythol.  
alegor., genre, krajina (Antverpy,  
Italie, Paříž, Madrid, Londýn).  
*Van Dyck* (1599—1642), hl. portréty,  
malov. a leptané (Antverpy, Italie,  
Londýn).

Genre: *Jordaens* († 1693).

*Brouwer* (1605—1638).

*Dav. Teniers* († 1690).

*Snyders* (1579—1679), malíř zvířat.

Mědirytcí Rubensovi: *Vorstermann*,  
*Pontius*, *Bolswert*.

Holandsko.

*Rembrandt* (1608—1669), bibl. scény,  
portréty, krajiny, lepty, kresby (Ley-  
den, Amsterodam).

*Thomas de Keijser* († 1667), portréty.

*Frans Hals* (1580—1666).

*B. van der Helft* (1613—1670), Am-  
sterodam, Haarlem.

Amsterdam jest střediskem světového obchodu.

Blahobyt se rozmáhá.

Umění řídí se vkusem bohatého měšťanstva.

Obchodní styk s asijským východem, měšťanské domy.  
též s Čínou a Japonskem.

Svobodomyšlná republika Holandská  
jest útlukem vynikajících emigrantů:  
1592—1670 *J. A. Kormenský*,  
1596—1650 Descartes,  
1632—1677 Spinoza.

### *Španělsko.*

Rychlý úpadek politický.

1621—1665 Filip IV.

† 1681 Calderon de la Barca.

*Francie.* Barok přizpůsoben

1635 založena franc. akademie.

1643—1715 Ludvík XIV.

*Claude Perrault* (1613—1668),

1648 založena v Paříži malířská akademie.

*Louvois*,  
*Jules Hardouin Mansart* (1645—1708).

Výroba porcelánu dle čínských vzorů.

Polychromované plastiky:

*Martínez Montañez* († 1649);

*A. Cano* (1601—1687), sochař a malíř;

*Pedro de Mena* († 1693).

domácímu vkusu.

Dekoratívni sochařství.

*Pierre Puget* (1622—1644), poprst (podobizny).

*Genre: Jan Steen* (1626—1679), lid.  
*Adriaen von Ostade* (1610—1685)  
(také lepty).

*G. Terborch* (1617—1681), společ.

*G. Melsu, Pieter de Hooch, Jan Vermeer van Delft.*

Krajináři:

*Salomon van Ruysdael* (1623-1670),  
*Jacob van Ruysdael* († 1682), ná-  
ladové krajiny,

*Berchem, Dujardin, Italis, Everdingen,*  
(1621—1675), *Hobbema* (1638 až  
1709), *Sal. Koninck* (1609—1656),

*Jan van Goijen* (1596—1656),

*Adriaen van der Velde* († 1672);

Moře. *Jan van der Capelle, Willem van  
der Velde, de Vlieger, Bakhuizen.*

Zvířata. *P. Potter* (1625—1654).

*Aelbert Cuijpp* (1620—1691), *Hon-  
decoeter* (ptáky).

Zátiší. *Heda, de Heem, Huysum.*

Italští umělci: *B. Carducho, Dom.*

*Theotocopuli* (el Greco).

Sevillská škola:

*Zurbaran* (1598—1662), nábož. obr.;

*Diego Valasquez* (1599—1660), dv.  
malíř Filipa IV.; portréty, genre, my-  
thologie (Sevilla, Madrid, Itálie);

*Bart. Esteban Murillo* (1618—1682),  
nábož. obrazy a genry (Sevilla).

*Jacques Callot* (1592—1635), hlavně  
lepty, genre.

*Nicolas Poussin* (1594-1665). mythol.  
a her. krajina.

*Krajináři: Gasp. Dughet* (1613-1675),  
*Claude Lorrain* († 1682) též lepty.

Klasická doba francouzské literatury.

1689—1702 Vilém III. (oranžský),  
král anglický.

1657—1705 Leopold I.

Protireformace.

1657 stvrzen cechovní řád bratrstvu  
štukatérů.

1654 spojil Ferdinand III. kolej Kle-  
mentinskou s fakultou právnickou  
a lékařskou.

1680 bouře selské.

Zámky: Trianon (Versailles), Marly,  
Nancy, Štrasburk.

Chrámy: Invalidovna.  
Kolonáda při Louvru.

*Sir Wren* (1632—1723) Londýn,  
— Sv. Pavel (klasicismus, italský sloh).

*Rakousko, Čechy.* Barok.

Koncem XVII. a zač. XVIII. století  
pravá horečka stavitelská u klášter.  
řádů, hlavně Jesuitů a nové šlechty.  
Poutní kostel P. Marie ve St. Bole-  
slavi (Jesuité), založ. před r. 1618,  
dokončen v l. 60tých XVII. stol.  
U sv. Ignáce na Karlově nám. (1665  
—1678).

1656 průčelí Klementina (celá kolej  
hotova 1726).

Palác Kolovratů Novohradských na  
Ovocném trhu (1661—1673).

Černínský na Hradčanech (hot. v l.  
80tých XVII. stol.).

Kláster Paulánů na Staroměstském  
náměstí.

Průčelí kostela sv. Josefa v Praze III.  
(1686—1692).

Vnitřní výzdoba dvorských komnat a paláců.

Umělecký průmysl.

*Charles Lebrun*  
rádce králův, ředitel král. manufaktury,

Italští štukatéri:

Letohrádek Hvězda u Prahy,  
kostel P. Marie ve St. Boleslavi,  
sv. Ignáce a sv. Salvátora a na  
rozřb. zámku Kratochvíli.

*Arnošt Heidelberger*, 1686 fontána na  
hradě pražském.

*Jan Jiří Pendl*,

*Ondřej Quitainer*,

*Matěj Ječkl*,

*Jan Brokoff* (1652–1718).

*Matěj Braun* (1684–1738), Slovák,  
povolaný do Čech hrabětem F. A.  
Šporkem.

Sv. Luitgarda a sv. Ivo na Karlově  
mostě, sochy paláce Clam Gallaso-  
va, portály paláců atd.

Nábož. *Mignard* (1612–1695),  
*Le Sueur* (1617–1655).

(1619–1690),  
ředitel akademie.

Portréty. *Phil. de Champaigne* (1602  
–1674),

*Hyacinthe Rigaud* (1650–1743).

*Jan Kupecký* (1667–1740), z exu-  
lantské bratrské rodiny z Ml. Boles-  
lavi, hl. portréty, několik autopor-  
trétů a j.

Cizí mistři: *Rud. Buis*, *Jan Onghers*,  
*Jan Vallery Callot*.

Slezáci:

*J. K. Liška* († po 1697), oltáře, též  
fresky (zač. u Křížovníků),

*Jan Jiří Heintsch*,

*F. X. Palčko*, též fresky,

*Petr Brandl* (1668–1735), malíř  
kostelní (u sv. Jakuba v Praze, u sv.  
Markěty v Břevnově, v Sedlci a j.),

*Mich. Hallwachs* z Rakous.

1711—1740 Karel VI.

Protireformace na vrcholu. Jesuita  
Koniáš.

1729 prohlášení Jana Nepom. svatým.

Pragmatická sankce.

1733—1735 spor o trůn polský.

1737—1739 válka s Turky.

1740—1780 Marie Terezie.

Války slezské.

1688—1713 Fridrich pruský.

1696 akademie umění v Berlíně.

1713—1740 Fridrich Vilém I.

1740—1786 Fridrich II.

Rozkvět něm. literatury.

1780—1790 Josef II.

1773 zrušení řád jesuitský.

*Fischer z Erlachu* dvorní architekt.

Vídeň: kostely sv. Petra, sv. Karla  
Bor., zal. Schönbrunu, paláce baro-  
kové. Praha: palác Clam-Galasův  
v Karlově ul.

*Marlín Loragha*. Křížovnický chrám  
(1679—1688) a j.

*Marek Carnevali*. Voršilský kostel  
(1702—1704).

*Krištof Dienzenhofer* a jeho syn *Kilián  
Ignác Dienzenhofer*. Chrám sv. Mi-  
kuláše v Praze III., (1673—1760),  
façada sv. Mikuláše v Praze I.; sv.  
Jan na Skalce, letohrádek „Ameri-  
ka“ na Karlově (z konce I. třetiny  
18. stol.), palác Kinských na starom.  
nám. a j. po českém venkově.

*Jan Wirch*. Arcibiskupský palác na  
Hradčanech (1764—1767).

Mansardové střechy.

*Německo:*

*Andreas Schlütter,*

Berlín: zámek a Charlottenburg.

Drážďany: Zwinger, kostely.

Bavorské jesuitské chrámy.

Zámky: Brühl a j.

*Knobelsdorff* (1699—1755). Potsdam,  
Sanssouci.

*Kláštéry a kostely rušeny.*

(1656—1723),

a advorní sochař. Socha Karla VI. v mramoru (poslední práce).

*Ferd. Brokoff* (1688—1731).

Praha: řada soch na Karlově mostě, morové sloupy (Hradč. nám.).

Vídeň: soch. v kostele Karla Bor.

*Ig. Platzer* (1717—1787).

Praha: Sochy na hradě pražském, soch. výzdoba četných paláců, svatý Norbert na mostě; soch. výzdoba chrámu sv. Mikuláše v Praze III., náhrobek Jana Nepomuckého.

Vídeň: 4 obrov. sochy v Schönbrunu, kašny.

Vratislav.

*Raphael Donner* (1693—1740).

plastická výzdoba paláců, chrámů, portály, parky, venkovská sídla.

*Václav Vavřinec Rainer* (1689 až 1743). Obr. bitev, oltáře, fresky.

(Boj gigantů na schod. Černínského pal., nástropní malby v pražských kostelích, portréty, krajiny.)

Umělci duchovní: *Siard Nosecký*,  
*Ignác Raab* a *Jos. Kramolín*.

Krajiny drobný genre.

*Frant. Hartmann* a jeho synové *Jan*,  
*Jakub* a *Václav*.

*Norbert Grund* (1714—1767). Zahradní a pouliční scény, výjevy bitevné.

(1664—1714).

Plastická výzdoba zámku.

Výzdoba plastická a malířská chrámů, paláců a venkovských sídel.

Továrny na porculán od r. 1740  
(rokoko).

*Památky ničeny, zbytky rudolfinských a soukromé sbírky prodávány.*

1782 zrušeno bratrstvo malířské.

1715 † Ludvík XIV.

*Ostatní Evropa:*

1715—1774 Ludvík XV.  
1745—1764 markýza de Pompadour  
ovládá francouzský dvůr.  
1689—1725 car Petr I. Veliký.  
1697 cesta Petrova do Evropy.

Paláce: monumentální barok ustupuje  
půvabnému, hravému rokoku.

Petrohrad, zimní palác.

1778 † Voltaire.  
† Rousseau.

1784 † Diderot.

1760 Ossian.  
1774 Goethův Werther.  
1781 † Lessing.

Neapol, zámek Caserta.

1759—1788 ve Španělsku Karel III.  
Osvícenství a počátek reakce proti  
němu.

Sevilla, palác de Santelmo; Valencia,  
pal. markýza de Los Aquas.

Klášteř Mafra (Portugalsko).

1772 první dělení Polsky.  
1793 druhé dělení Polsky.

1748 Pompeje vykopány.  
Caylus, Wickelmann. Publikace o vy-  
kopávkách.

Množství památek vy-  
Umělci podléhají kouzlu

1775 soch. museum ve Vatikáně (Mu-  
seo Pio Clementino).

*Charles Dewailly* (1729—1798)  
Odeon (Paříž), dorský.



## ROKOKO.

*J. B. Pigalle* (1714—1785). Řím,  
Lyon, Paříž.

*Et. Maurice Falconet* (1716—1791).  
Jízdecká socha Petra Velikého.

1756 Sèvres, továrna na porculán.

*Claude Michel Clodion* (1738 až  
1814).

*Franc. Zarzillo* (1707—1748).  
Murcia, polychrom. skupiny (Španělsko).

nášeno z objevených měst.  
jednoduché antické krásy.

*Ant. Canova* (1757—1832), Řím,  
Videň, Paříž.

*Antoine Watteau* (1684—1721). Genre „fêtes galantes“.

*Nicolas Lancret* (1690—1743).

*Carl van Loo* (1705—1765).

*François Boucher* (1703—1770).

*Fragonard* (1732—1806).

*J. S. Chardin* (1699—1779).

*J. Bapt. Creuze* (1725—1805).

*Ant. Pesne* (1683—1757). Portréty.

Pastel.

*Maur. Quentin-Latour* (1704—1788).

*J. Et. Liotard* (1702—1789).

*John Roussel* (1745—1806).

*Rafael Mengs* (1728—1779).

*Dietrich* (1712—1774). Krajiny.

Benátčané:

*Rosalba Carriera* († 1757), pastel.

Portréty.

*Tiepolo* (1696—1770). Benátky, Madrid.

*Ant. Canale* (1697—1768), architekt. krajiny.

*Belotto, Guardi a Piranesi*: veduty.

*Chodowiecki* (1726—1801), obrazy, lepty, ilustrace, kresby.

Quatremère de Quincy (1755-1849).  
1789—1795 francouzská revoluce.

*Napoleon Bonaparte.*

1798—1799 Bonaparte v Egyptě.

1804—1814 císař Napoleon I.

1812 tažení do Ruska.

1813 Lipsko.

1814 Napoleon sesazen.

1815 — 1830 království nizozemské.  
Vilém I. Oranžský.

1830 bouře v Bruselu

1831 neodvislost Belgie.

1792—1809 Gustav IV.

Bernadott.

1809—1818 Karel XIII.

Vittorio Alfieri

1820 revoluce neapolská

1822 revoluce v Piemontě.

## KLASICISMUS

*Paříž* střediskem.

Empire.

*Pierre François Fontaine*

*Charles Percier*

Napoleonovy stavby: Arc de l'Etoile  
(*Jean Armand Raymond* 1742—  
1811), dokonč. 1837.

Arc de Carroussel (*Fontaine-Percier*)  
triumf. sloupy (*Gondouin, Lepère*)  
bursa (*Theodore Brogniart* 1739—  
1813).

La Madeleine. (*Barthélemy Vignon*  
1762—1846).

*Louis Hip. Lebas* (1782—1867).

Notre-Dame de Lorette v Paříži.

1826 universita v Gentu (*Lud. Roelandt*).

1846 justiční palác v Gentu (týž).

*Suys*: Sklenky botan. zahr. v Bruselu,  
luter. kostel v Amsterdamě, katol.  
kostel v Haagu.

Kodaň: Frauenkirche,

1848 Thorvaldsenovo museum.

Br. *Hansenové* (*Chr. a Th.*), Athény,  
Videň.

Universita v Christianii (*Schinkel-Grosch*),

Hrobka Canovova v Possagnu.

Milán: *Luigi Cagnola, Luigi Canonica*,

Janov: *Barabino* a j.

Rím: paláce a chrámy. Basilika sv.  
Pavla znovuzřížena (*Luigi Poletti*).

## VE FRANCII.

(1762 — 1853).

(1764 — 1838).

*Augustin Pajou* (1730 — 1809).

*J. Ant. Houdon* (1741 — 1828), hl.  
poprsí (Napoleon, Rousseau, Vol-  
taire atd.).

*Pierre Cartellier* (1757-1831), jeho  
žák *P. J. H. Lemaire* (Madeleine,  
Poslední soud); *Lemot, Antoine*  
*Denis Chaudet* (1763 — 1810),  
*Bosio, Cortot, Duret.*

*James Pradier* (1792—1862).

bratři *Wil* a *Jos. Geefsové* (Brusel).

*Bertel Thorvaldsen* (1770 — 1844),  
Dánsko, Řím.

Pomníky (Sehiller, Gutenberg), ná-  
hrobky (Pius VII.), sousoší a sochy  
poh. bohů.

*Freund, Bisen, Jerichau.*

Žáci *Canovovi* a *Thorvaldsenovi*.

*Carlo Tinelli* († 1853).

*Pompeo Marchesi* († 1858).

*Pietro Tenerani* († 1869).

*Jacques Louis David* (1748—1825)

*Regnault, Gérard Girodet-Trioson,*

*Jean Ant. Gros* (1771—1835).

Krajina:

*Pierre Henri, Valenciennes* (1750 až  
1809), *Victor Bertin, Jean F. X.*  
*Bidauld.*

*Léopold Robert* (1794—1835).

*Pierre Prud'hon* (1758—1823).

*Matthias Brée* (1773 — 1839)

*François Jos. Navez* (1787— 869)

*J. W. Pieneman* (1770 — 1853)

*C. Kruseman* († 1857).

*Christoffer Wilh. Eckersberg* (1783  
až 1853).

*Bendz.*

*Const. Hansen* (1804—1880).

Švéd *K. Fr. v. Breda.*

*Pompeo Batoni.*

Fresky:

Milán: *Andrea Appiani* (1754 až  
1817) ve služ. Napoleonových.

Řím: *V. Camuccini.*

1788—1808 ve Špan. Karel IV.,  
reakce proti osvěceni.

1798—1840 Fridrich Vilém III.

1805 † Schiller.

1825—1848 Ludvík I.

1827 † Beethoven

1828 † Schubert

1792—1835 František I.

1809 Aspern, Wagram

1810 † A. Hofer

1811 rakouský státní krach.

Metternich.

1812 Ressel lodní šroub.

1815 první stav. zákon nařizuje před-  
kládati plány.

1815 Svatá aliance.

Villanueva († 1811).

*Silv. Perez, Ant. Aguado Pascual.*

2. středisko „empiru“ *Berlin:*

*Heinr. Gentz* († 1811).

*Fr. Gilly* (1771—1800).

*Karel Friedrich Schinkel* (1781-1841).

Hlavní stráž, Divadlo, Nové (nyní  
„staré“) museum, chrám sv. Miku-  
láše v Potsdamu (dok. *Persius*), zá-  
mecká stráž (Dráždany).

Mnichov:

*Leo von Klenze* (1784—1864):

glyptotéka (1816—1830).

Stará pinakotéka (1826-1836) renes.

Walhalla u Regensburku, Ruhmes-  
halle.

Propyläe (1863 dok.).

*Fr. v. Gärtner* (1702—1847), vítězná  
brána.

Vídeň:

*Nobile, Rösner* (1804—1859).

Budapešť:

*Mich. Pollák* (1773—1855).

Národní museum.

Praha (přes Vídeň); 5. ll. 1796 zalo

r. 1800 akademie umění (v

r. 1811 adaptace fačady býv. kláštera  
Hybernů (celnice, proti „Modré  
Hvězdě“) návrh *J. Fischera*.

r. 1813—1822 Doubkův dům Platýz  
na Nových alejích, první v řadě  
pražských činž. domů.

Význačných

*José Alvarez* (1768—1827), jeho syn  
*José Alvarez*.  
*R. de Barba* († 1836), Řtm, Madrid.

*Alexandr Trippel* (1744-1793), busta  
Goethova.

*Joh. Heinr. Dannecker* (1758-1841),  
Paříž, Řtm, Stuttgart, busta Schil-  
lerova a j.

Dán *Thorvaldsen* viz str. 319.

*Gottfried Schadow* (1764—1850),  
Berlín, Brandeburská brána, po-  
mníky a skupiny.

*Fr. Tieck*: klasicistická sochařská vý-  
zdoba Schinkelova „Starého musea“  
v Berlíně.

*Christ. Dan. Rauch* (1777—1857)  
a jeho žáci: pomníky a náhrobky.

Mnichov: *Wagner* (výzdoba vítězné  
brány).

*Schwanthaler*, Bavaria.

Vídeň: *Hans Gasser*: Donauweibchen.

*Goya* (1746—1828).

*Eberhard Wächter* (1762—1852),  
*Gottlieb Schick* (1776—1812),  
*Karl Wilh. Wach* (1787—1845),  
(žáci franc. klasiků).

*Jak. Asmus Carstens* (1754-1798).  
*Reinhart*.

*Jos. Ant. Koch* (1708—1839), Řtm,  
Vídeň.

*Ferd. v. Olivier* (1785—1841).

Krajinář:

*Kaspar Dav. Friedrich* (1774-1840),  
*Ph. Otto Runge* (1777—1810).

žena na podnět Frant. hr. Sternberka „Společnost vlasteneckých přátel umění“  
r. 1796 Obrazárna a

Klementinu), I. ředitel *Josef Bergler* (1753—1829), malíř a učitel kreslení,  
*Petr Prachner* jeho syn *Václav* v l. 1800—02 vůbec jediný učitel na  
(1784—1832). akademii.

*Karel Lederer*.

*Dom. Zafouk*.

(empirové náhrobky na hřbitovech 1838 křížová cesta na Petříně (kre-  
praž. i venk.). slil *J. Führich*).

R. 1839 založena „Krasoumná jednota“.  
zjevů uměleckých není. Národ se neúčastní.

1760—1820 Jiří III.  
1774 kongres ve Filadelfii. J. Washington.  
1776 prohlášení neodvislosti Spojených států.  
Doba technických vynálezů angl.  
Rozkvět hospodářský.

1757 založ. akademie umění v Petrohradě.  
1762—1790 Kateřina II., Potemkin.  
1794 povstání Kościuszkovo.  
1795 III. dělení Polska.  
1796—1801 Pavel I.  
1815 ústava polská.  
1801—1825 Alexandr I.

Walter Scott,  
Lord Byron 1788—1824.

1837—1901 královna Viktorie.  
1851 první světová výstava v Londýně.  
1809—1882 Darwin.

1806—1873 John Stuart Mill.  
1820—1903 Herbert Spencer.  
1812—1870 Charles Dickens.  
1866 první kabel mezi Amerikou a Evropou.

Anglie:  
*Sir John Soane* (1752—1837).  
Anglická banka.  
*William Wilkin* (1778—1839).  
„Grange House“ v Hampshiru.  
*William Inwood*.  
*Cockerell a Smirke*, British Museum v Londýně (1823—1853).  
Bursa (*W. Tite*), George's Hall v Liverpoolu (Elme).  
Krakov střediskem polského umění.  
Belvedere, Divadlo.  
*Starov* (1743—1808), Petrohrad.  
*Vorontchin* († 1814), klas. stavby petrohradské.  
Cizinci: kostel sv. Izáka, 1819-25 palác velkokníž. Michala, senát, divadlo.  
Nová Ermitáž (Klenze), bursa atd.

## ROMANTISMUS.

*Anglie*.  
Studium a užití středověkých slohů.  
Londýn: Parlament.  
(*Sir Ch. Barry*).  
Uměl. rodina *Puginů*.  
Kostel sv. Mikuláše v Hamburku,  
Katedrála v Edinburgu.  
(*Sir Scott* 1811—1878).  
*John L. Pearson* († 1897), sv. Trojice, Westminster.

*Sir Jos. Paxton* (1801—1865).  
*Digby Wyatts* (1850—1877).  
Kristallpalast.

*John Flaxman* (1755—1826), Řím,  
Londýn.

Žáci *Canovovi*:

*Sir Rich. Westmacott.*

*John Gibson.*

*Sir Francis Chantrey* (1761—1842),  
busty.

*Edw. Hodges Baily* 1788—1867.

1843 socha *Nebsonova* Trafalgar.

Varšava: pomník *Koperníkův.*

Krakov: pomník *Potockého* (*Thorwaldsen*).

*Karel Ceplowski.*

*Nicolas Gillet*, první prof. akademie.

Žáci akademie: *Šubin, Mich. Kozlouský a Ščedrin* (*Pavel I.*).

*Alfred Stevens* (1818—1875) pomník  
Wellingtonův.

1857 *South Kensingtonské museum*  
(*Gottfr. Semper*), řed. 1870 *Francouz Jules Dalou.*

*Albert Memorial* v *Hydeparku.*

*Thornycroft* (\* 1850).

*Onslow Ford* (\* 1852).

*Wil. Hogarth* (1697—1764).

*Reynolds* (1723—1792), *Portréty.*

*Gainsborough* (1727—1788), *portréty, krajiny.*

*Romney* (1734—1802).

*Histor. malířství.*

*Alexej Antropov* († 1795), *zal. 1761*  
*mal. školu v Petrohradě.*

*Dimitrij Levický* (1735—1822), *portréty, (Kateřina II.)*

*V. Borovickovský*, *portréty a kostelní obr.*

*Karel Brüllov* (1799—1850), *nástropní malby v kostele sv. Izáka.*  
*Silv. Ščedrin*, *krajinář († 1831).*

*Krajináři:*

*William Turner* (1775—1851).

*John Constable* (1776—1837).

*Bonington* (1801—1828).

*Skot James Ward* (1769—1859),  
*zvířata.*

*Sir David Wilkie* (1785—1841), *genre.*

*Praeraffaelisté:*

*Dante Gabriel Rossetti* 1828—1882.

*Holman Hunt, Madox Brown, Burne Jones, G. Frederik Watts, W. Crane.*

*Sir John E. Millais, John Brett, kraj. (1830—1902).*

*Frederik Leighton* *atd.*

1832 † Goethe († W. Scott).  
1851 vypsal Maximilian II. v Mnichově  
soutěž na nový německý stavitelský  
sloh.  
1840—1861 Friedrich Vilém IV.  
Německé vlastenectví.

1848 † Chateaubriand

1848 pětisté výročí založení univer-  
sity pražské.

1848 revoluce sicilská a neapolská.

1848 únorová revoluce ve Francii.

1848 březnová revoluce berlínská.

Frankfurtský Vorparlament.

Schůze svatováclavská.

*Pád Metternichův.*

1848 červen, revoluce v Praze.  
Palacký, Havlíček, Rieger.

1848 říjen, revoluce ve Vídni.

1848 2. XII. - 1916 František Josef I.

*Němci:*  
1815—1850 vedle klasicismu roman-  
tismus.  
*Fr. Aug. Stüler* (1800—1865).  
Berlín: Nové museum.  
*Joh. H. Strack* (1805—1880), národní  
galerie.  
*Gottfried Semper* (1803—1879).  
Dráždany: galerie, dvorní divadlo.  
Zurich: Polytechnika.  
Vídeň: Dvorní musea.

*Čechy:*  
Místodržitelský letohrádek v Král.  
Oboře (přestavěný dle návrhu *J.  
Fischera*).  
Hluboká (*Beer*);  
kostel P. Marie v Turnově (*Grueber*).

Akademie za ředitele  
*Jan Guttensohn*, prof. architektury.

*P. Nobile* a *P. Sprenger*: průčelí pře-  
stavěné radnice staroměstské, 1855  
až 1860 románská basilika sv. Cy-  
rilla a Metoděje v Karlíně (navrhl  
vídeňský *Rösner*, plán opravili  
*Ullman* a *Bělský*).  
1844 sjezd německých architektů  
v Praze.



*Aug. Kiss* (1802—1805).

Berlín: Jízdecké pomníky.

*Friedr. Drake*, (1805—1882) socha  
Friedricha Viléma III. v zool. zahradě.

*Ernst Rietschel* (1804—1861).

*Dráždany*: pomníky Lessing, Schiller  
a Goethe, Luther.

*Ernst Julius Hähnel* (1811—1884).

První veřejný pomník v Čechách:

1848 *Karel IV.* u Karlova mostu  
(model *E. J. Hähnela* z Drážďan,  
lil *Burgschmidt* v Norimberce).

*Rubena* (1841—1854).

*Springer*, *Hyrtl*,  
prof. děj. umění, anatomie

2. Pomník císaře Františka I. na ná-  
břeží 1844—1846 (kameník *J.*  
*Kranner* a sochař *J. Max*; socha  
po převratu snesena).

3. 1859 Pomník marš. Radeckého  
v Praze III. (návrh nakreslil *K.*  
*Ruben*, *Maxové* figurální část,  
*Grueber* návrh podstavce; taktéž).

Sochy bratří *Maxů* na Karlově mostě.  
(\*1848 *Josef Václav Myslbek*.)

*Krajinářství*:

*K. Rollmann*, *Fr. Preller*, *K. Fr. Les-*  
*sing*, *Alex. Calame*, *Karl Blechen*,  
*Ed. Hildebrandt*.

*B. Genetti*, romantické scény.

*Schwind* (1804—1871), pověsti, po-  
hádky.

*Führich* (1800-1876), nábož. obrazy.  
*Wilh. von Kautbach* (1805—1874),  
histor. malíř.

*Wilhelm Schadow*, *Overbeck*, *Veit*,  
*Schnorr v. Carolsfeld*, *Cornelius*,  
*Schröde*, *Rethel*, *Bendemann*.

*Karl Spitzweg* (1808—1884), ven-  
kovský genre.

*Čechy*:

*Ludvík Kohl* (1746—1821), archi-  
tektura;

jeho žák: *Antonín Machek*, vlasten.  
hist. obrazy, portréty (*Jungmanna*,  
*Dobrovského*, *Chmelenského* a j.)

*Josef Hellich* (1807—1880).

*Ant. Lhota*, *K. Javůrek*, *Jos. Scheivel*.

*K. Ruben*, *Haushofer* (†1866),  
figur. krajin.

*Jos. M. Trenkwald* (\*1824; ředitelem  
akad. 1867—1873).

*Karel Svoboda* (1823—1870).

*Josef Manes* (1821—1871), první  
český umělec.

1846—1866 cyklus fresek v leto-  
hrádku královny *Anny*.

(\*1848 *Beneš Knüpfer*.)

1814—1824 Ludvík XVIII.

1824—1830 Karel X.

1830 revoluce červencová.

1831 Victor Hugo, Notre Dame de Paris.

Severský realismus v literatuře.

1910 † Björnson.

1906 † Ibsen.

1830 polské povstání.

1831 pád Varšavy.

1846 konec republiky krakovské.

1825—1855 Alexandr I.

Zlatá doba ruské literatury.

1847 \* Edison.

1850 † Ludvík Filip.

1851 státní převrat ve Francii.

Francie:

Viollet le Duc: Studium gotiky.

Éméric David (1755—1839).

Paříž: Notre Dame a Ste Chapelle restaurovány (*Dubans, Lassus.*)

Hôtel de ville.

*Pavel Abadie ml.*, vítěz v soutěži o kostel Sacré Coeur na Montmartru.

Brusel: Chrám sv. Josefa a P. Marie (*Overstraelen*), Bursa a kostel sv. Michala a Petra v Antverpách.

Kodaňské král. divadlo, Glyptotéka, radnice.

Stokholm: národní museum a j.

Kristiania: moderní vilové čtvrti (jako Anglie).

Varšava: chrámy sv. Trojice, Něvská katedrála.

Moskva: Nové historické museum.

## EVROPA VE DRUHÉ

Louvre dostavěn.

V Paříži rozsáhlé regulace, stavba nových čtvrtí, nové boulevardy.

*Maidron, Priault.*  
*François Rude* (1784—1855), relief  
na Arc de l'Étoile, Panna orleánská.  
*Pierre J. D. d' Angers* (1789-1856),  
štit na Pantheonu.  
*Antoine Louis Barye* (1795-1875).

*Eugen Simonis* (1810—1882).  
*Ch. A. Fraikin.*

*Stefan Sinding,*  
*John Börjeson.*  
*Theodor Lundberg.*  
*Gustav Vigeland,* porculán.

Pomníky.

*Anna Golubkina,* žačka *Rodinova*  
v Paříži.

## POLOVINĚ XIX. STOL.

*Henri Chapu* (1833—1891.)  
*J. B. Carpeaux* (1827—1875). Ugo-  
lino. Tanec.

Francouzští romantikové: *Géricault,*  
*Delacroix, Delaroche, Vernet, Ro-*  
*bert Scheffer, Jean Auguste Do-*  
*minique Ingres* (1780—1867),  
klasic., ideal. komposice, real. por-  
tréty.

Belgie: *Louis Gallait, Gustav Wappers*  
(1803—1874).  
*David Jos. Bles* (1821-1899), novo-  
romantik.  
*Joakim Skovgaard* (\*1856).

*Joh. Chr. Cl. Dahl* (1788-1857) a j.  
*Leys, Wiertz.*

Jan Matejko (1838—1882).

*Surikov* (\*1848).  
*Ilja Rěpin* (\*1844).  
*Siemiradský.* (1843—1902).  
*Vereščagin* (1842—1904). Grafika.

*Barbizonští* („paysage intime“):  
*J. B. Camille Corot* (1796—1875).  
*Th. Rousseau* (1812—1867).

1852—1870 Napoleon III.

1870—1871 válka francouzsko-ně-  
mecká.

2. září Sedan.

26. února 1871 mř ve Versailles.

1822 \* Ludvík Pasteur.

Realismus ve francouzské literatuře.

1878 a 1889 světové výstavy v Paříži.

1891 spolek rusko-francouzský.  
Trojdohoda.

1900 světová výstava v Paříži.

28. června 1919 mírová smlouva ve  
Versailles s čl. o navrácení ulou-  
pených památek uměleckých.

Současně (2. pol. XIX. stol.).

1855 Ludvík Büchner, „Kraftu. Stoff“.

1806—1856 Max Stirner.

Bismarck († 1898).

Palais de Justice.

Charles Garnier (1825—1898).

Opera pařížská, 1863 započata.

Henri Blondel (1821—1897).

Paul Sédille.

1889 věž Eiffelova (\* 1843), 300 m  
vysoká.

„Architecture rationnelle“.

Anatole de Baudot,

Lucien Magne atd.

Soudobé stavitelství.

Josef Poelaert. Brussel, Palais de Ju-  
stice (1866 začat, až 1879).

Van der Velde, Horta, Hankar.

Německo:

Friedrich Adler. Kostel sv. Tomáše.

Richard Lucae, Martin Gropius, Ende,

Böckmann.

*Ernest Barrias* († 1905).  
*Paul Dubois* (\* 1829, Jeanne d'Arc).  
*Eman. Fremiet*, jízdecké sochy.

*Bartholomé* (\* 1848). 1895 Monument  
aux morts.

Plakety a medaile: *Roly, Charpentier*.

*Dalou*.

*Auguste Rodin* (1840—1917).

*Falguière* (1831—1900).

*Const. Meunier* (1831—1904).  
*Jes. Lambeaux, Paul Maur. Du Bois,*  
*Pierre Ch. van der Stappen.*  
*Gaspard* (\* 1864).  
*Minne* (\* 1867).

*Marc. Virgilio Diaz* (1807—1876).  
*Jules Dupré* (1812—1889).  
*Ch. Fr. Daubigny* (1817—1878).  
*J. Fr. Millet* (1814—1875).

*Gust. Courbet* (1819—1877), scény  
z denního života, krajiny.  
*Th. Couture* (1811—1879).  
*Meissonier* (1815—1891), válečné  
a kostelní.

*Const. Troyon* (1810—1865), zvířata.  
*Rose Bonheur* (1822—1900).  
Zakladatel impresionismu *Ed. Manet*  
(1833—1883).

*Bouguereau, Cabanel, Bonnat,*  
*Puvis de Chavannes* (1824—1898).

*Moreau, Fantin-Latour, Neuville,*  
*Jules Bastien-Lepage* (1848—1884).

*H. G. Edg. Degas, Besnard.*

Krajináři: *Cazin, Monet, Pissaro.*

Pointillisté: *Seurat, Signac a j.*

Cizinci v Paříži: *Boldin, Zorn, Harri-*  
*son.*

Severské malířství.

*Frans Courtens* (\* 1853).

*Em. Wanters* (\* 1849).

*Jos. Israels* (\* 1849).

*H. W. Mesdag* (Holland).

*Petr. Severin Kroyer* (Dánsko).

*Adolf Menzel* (1815—1905), *Lud-*  
*vík Knaus, Paul Meyerheim, Kar-*  
*Becker, K. v. Pitöty* (Mnichov).

- 1778—1863 Artur Schopenhauer.
- 1844—1900 Nietsche. Kolínský dóm dostavěn r. 1880.
- 1818—1883 Karel Marx.
- 1825—1864 Ferdinand Lassalle. *Eggert*: nádraží ve Frankfurtě.
- 1883 Trojspolek.
- 1888 Vilém I. †.  
1888 Friedrich III. †.  
1888—1918 Vilém II.
- 1813—1883 Richard Wagner.  
1876 první slavnostní představení v Bayreutě.
- Realismus v něm. literatuře a na severu.
- Gerhard Hauptmann;
- 1832—1910 Björnstjerne Björnson;  
1828—1906 Henrik Ibsen.
- Rozvrat říše španělské.  
1898 válka španělsko-americká.
- 1861 Viktor Emanuel.  
1878 papež Lev XIII.  
D'Annunzio.
- 1867 vyrovnání s Uhry.
- Wallot*: Berlín, poslanecká sněmovna (dokončena 1894).
- Zámecké stavby Ludvíka II. bavorského.  
*Seidl*: Národní museum v Mnichově (dok. 1900).
- Architektonické pomníky: Kyffhäuser, Völkerschlachtdenkmal u Lipska.
- Lipsko: Říšský soud dostavěn r. 1895 *Hoffmannem*.
- Pergamonské a renaissanční museum, Poštovní museum, Berlín.
- Madrid: býčí závodiště.
- Giuseppe Mengoni*, Velká pasáž (galerie Viktora Emanuela). (Milán 1867.) Stavby v Turině, Florencii, Římě, Neapoli.
- Rozšíření Vídně; 1865 Ringstrasse založena.

Němci v Itálii: *Adolf Hildebrandt* (\* 1847), *Arth. Volkman*, *L. Tuaille*.

*Rud. Siemering*.

*Fritz Schaper*: Goethe. Berlín, dekorativní úkoly: Siegesallee.

*Reinh. Begas*, *Otto Lessing*, *Adolf Brütt*, *Ludwig Manzel*, *Schwanthaler*.

*Lud. Maison* (\* 1854), Mnichov.

*Donndorf*: pomníky, Schumannův, Bachův. Karla Augusta.

*Joh. Schilling*. Niederwald. pomník.

*Rob. Diez* (\* 1844), Drážďany.  
*Marklinger* (Lipsko), atd.

Madrid, pomníky: Cervantes, Calderon. Národní pomník Viktora Emanuela, Garibaldiho a j.

*Marochetti* (1805—1868).  
*Giov. Dupré* (1817—1882).  
*Giul. Monteverde*.

*Kaspar Zumbusch* (\* 1830), pomníky.

*Defregger* (Tyroly).  
*Vautier*, *E. Gebhard*,  
*Joh. Wilh. Schirmer* (1807—1863),  
*Andr. a Osw. Achenbachové*.  
*Anselm Feuerbach* (1829—1880)  
v Itálii.  
*Hans v. Marées* (1837—1887).  
*Arnold Böcklin* (1827—1901).

Válečné:

*Bleibtreu*, *Camphausen*, *Franz Adam*,  
*A. v. Werner*.

*Gesellschaft*, (1835—1898), Ruhmeshalle.

*Piglhein*, *Fr. v. Uhde* (\* 1848), *Leibl*,  
*Kaulbach*, *Fr. v. Lenbach* (1836  
až 1904).

*Zügel*, *Fr. Stück* (Mnichov).

*Schönleber* a j. (Karlsruhe).

*Hans Thoma* (\* 1839).

*Steinhausen* (\* 1846).

*Trübner* (\* 1851). (Frankfurt).

*Prell*, *Kühl* (Drážďany).

*Max Klinger* (Lipsko).

*Karl Stauffer*, *Koner*, *Ludv. v. Hofmann*, *Liebermann* atd. (Berlín).

*Fortuny* (1838—1874), *José Benliure*, *Franc. Pradilla*, *Jos. Villegas* (\* 1848).

*Ignacio Zuloaga* (\* 1870).

*Franc. Paolo Michetti*, *Domenico Morelli*, *Giov. Segantini* (1858—1899).

*Whistler* (1834—1903).

*Hans Makart* (1840—1884).

1873 světová výstava ve Vídni.

1848 ústava březnová.

1849 říšský sněm rozpuštěn.

1850 nový obecní řád města Prahy.

1851 ústava březnová zrušena.

1851 K. Havlíček v Brixenu.

1852 *Alex. Bach.*

Zřízeno četnictvo, poroty zrušeny,  
svoboda tisku a spol. omezena.

1855 konkordátem přičtena církev ka-  
tol. veliká moc.

1859 Magenta a Solferino.

1860 diplom říjnový.

1861 ústava únorová.

1861 vítězství českého živlu v Praze.

1862 poslanci čeští opouštějí říšskou  
radu.

1862 založen „Sokol“.

Fr. Palacký — Fr. Lad. Rieger.

Pogram státoprávní.

1865 ústava únorová suspendována.

1866 rok válečný.

1867 ústava prosincová.

*Heinrich Ritter von Ferstel* (1828 až  
1883).

*Karl Frhr. v. Hasenauer* (1833 až  
1894).

*Gottfr. Semper* (1803—1879).

*Friedrich Smidt* (\* 1825).

Votivní kostel ve Vídni (stavby vedoucí  
*J. Kranner*).

Východiskem stavitelství v Čechách  
zůstává Vídeň.

Obnovovací a restaurační snahy:

*J. Kranner* (1801—1871), sv. Vít  
v Praze,

*Josef Mocker* (1835—1899), sv. Vít  
(1873—1899), sv. Barbora v Kutné  
Hoře, sv. Bartoloměj v Kolíně a  
Plzni, Prašná brána, mostecké věže,

gotické arkýře pražské, Karlštejn.  
1858—1860 Česká spořitelna (*Ull-  
mann* 1823—97).

Bourány fortifikace, zakládána

1862 Kranner začíná s rest. sv. Víta.

1863 založ. Jednota pro dostavění  
chrámu sv. Víta.

1863 Sokolovna, Prozatímní divadlo,  
Česká technika, Vyšší dívčí škola.  
*Ullmann, Niklas* (1817—77).

1865 2. soutěž na stavbu Nár. divadla.

1866 založen dvojjazyčný Spolek ar-  
chitektů v Čechách.

1867 *Jos. Hlávka*, Zemská porodnice  
(dokonč. 1875).



*Natter* († 1892). *Walter v. d. Vogelweide*.  
*Viktor Tilgner* (1844—1896), por-  
tréty.

*Heinr. v. Angelli*.

*Aug. v. Pettenkofen* (1821—1889).

## ČESKÉ UMĚNÍ.

### 1848 Jednota výtvarných umělců.

1848 vrací se z Mnichova do Prahy  
*Václav Levý* (1826—1870). Ma-  
donna.

*Ludvík Šimek* (1837—1886). Pomník  
J. Jungmanna v Praze, sochy svatých  
na kostelích a Prašné bráně.

*B. O. Seeling* (1850—1895).

*Tomáš Seidan* (1830—1890) a jiní.

1849 *Manesovy* „Libánky na Hané“.

*Gustav Poppe* (1828—1859).  
*Jaroslav Čermák* (1831—1878) a jiní.  
*Quido Manes* (1829—1880).

Krajináři:

*Jos. Navrátil* (1798—1865).

*Aug. Piepenhagen* (Němec).

*Bedřich Havránek* (1821—1866).

*Alois Bubák* (1834—1870).

nová předměstí, stavěny mosty, banky, nádraží, divadla, besedy, sokolovny.

1862 *Krocínova kašna na staroměst-  
ském náměstí zničena.*

*Čermákovy styky s Francií.*

1863 založena Umělecká beseda.

Její výtvarný odbor:

Pamětní desky velkým mužům národa  
(Hus, Havlíček, Jungmann, Šafařík,  
Erben, Purkyně, Čelakovský, Palac-  
ký, Hálek, Manes, Čermák.)

Prvé české a slovanské výstavy (Ma-  
tejko a j., první kolektivní výhradně  
česká r. 1871).

1866 na Sylvestra spuštěn Staroměst-  
ský orloj *Manesův*.

1867 „Květy“ ilustrované a „Světozor“.

- 1868 Deklarace.  
1871 ministerstvo Hohenwartovo.  
Články fundamentální a reskript.
- 1873 Eduard a Julius Grégr.  
Strana mladočeská.  
1880 založ. Ústřední Matice Školská.
- 1881—1883 kor. princ Rudolf v Praze.
- 1881 rozdělení university pražské na  
českou a německou.  
1882—1885 starosta Tom. Černý.  
1883 Vyšehrad připojen ku Praze  
atd.
- 1884 „Zlatá Praha“.
- 1886 stavební řád pro Prahu, Budějo-  
vice a Plzeň.  
1889 stavební řád pro Čechy.
- 1890 punktace, pád Staročechů.
4. září 1890 povodeň pobořila Kar-  
lův most.
- Do konce let 60tých společná práce s  
Němci (technika, spolky, literatura).
16. května 1868 stávnostně potožen  
*Josef Zítěk* (1832—1909).
- 1873 základní kámen k novostavbě  
sv. Víta (*J. Mocker*).  
Zal. Jednota stavitelů.  
1876—1884 Rudolfinum  
(*Zítěk-Schulz*).
- 1878 otevřen most Palackého.  
1881 Národní divadlo dokončeno.  
Požár.
- 1883 definitivní otevření Národního  
divadla.
- 1884 soutěž na *České museum*, I. cenu  
*Jos. Schutz* (\* 1840).  
1885—1890 vystavěno.
- Umělecko-průmyslové museum.  
Přeměna radnice smíchovské.
- Soutěž na basiliku sv. Václava na  
Smíchově; I. cenu *Ant. Barvítius*  
(1823 — 1901).
- Groebova vila (*Fr. Schmoranz*).

Hájit a zachovávat umělecké památky Prahy.

Hájkův pomníček na Karlově náměstí 1870 oboujazyčný podpůrný spolek  
(1882). „Lukáš“.

Levého práce převez. do Prahy (1871).

*základní kámen k stavbě Národního divadla.*

*Antonín Wagner* (1834—1895).

*Bohustav Schnirch* (1845—1901).

*Václav Brožík* (1851—1901).

*Julius Mařák* (1835—1899).

*Frant. Ženíšek* (1849—1916).

*Mikuláš Aleš* (1852—1913).

*Josef Tulka.*

1875 odhalen pomník Jungmannův.

*Em. K. Liška* (1852—1903).

*Jak. Schikaneder* (\* 1854).

*J. V. Myslbek* (1848—1922).

1881 výzdoba mostu Palackého.

*Hanus Schwaiger* Novokřtenci

1882.

1879 *Mařák*: Lesní karaktery.

1882 Ant. Lhota l. zvoleným rektorem akademie.

1883 pomník Veverků v Pardubicích,

*Strachovský* (1850—1910).

*Ant. Chittussi* (1847—1891).

1882 sgrafito na vodárně staroměstské  
(*Ženíšek, Aleš*).

1885 akademie zreorganisována na malířskou.

*Jul. Mařák, M. Pirner,*

prof. krajin. prof. figur.

1885 Umělecko-průmyslová škola založ.:

modelování: *Menzl.*

1885 první jarní výstava v Rudolfinu.

1886—1889 Galerie Ruch.

1887 *Sequens* rektorem akademie.

1887 založen spolek *Manes*,

umělecké publikace a výstavy.

(Rodin)

(impresionisté, Munch, Worpswede).

1888 Vaječný trh *Ludka Marolda*

(1865—1898).

1890 Krucifix Myslbekův.

*Felix Jenewein* (1857—1905).

2. prosince 1890 na podnět Hlávkův založena Akademie

- 1891 jubilejní výstava. Křížik, první elektrická dráha a první elektrické osvětlení.  
1893 Omladina.
- 1895 národopisná výstava.
- 1896 kurie obecného práva hlasovacího.  
Ministerstvo hraběte Badeniho.  
1897 krise parlamentarismu rakouského.
- 1898 — 1900 Podlipný.
- 1899 sjezdy zástupců samosprávy.
- 1900 ministr Körber.
- 1902 výstava dělnictva.
- A. Wiehl*, jub. výstava, činžovní domy v Sadové třídě a na Václavském náměstí.  
*Zeyer, Štech, Vejrych, J. Koula, Roštlapil* (\* 1856).  
1893 — 1895 Strakova akademie.
- 1895 na podnět Josefa Hlávky
- Ohmann* (Polák) secesse.
- 1896 Variété (hlediště).  
*Dryák, Němec, Bendlmayer, Justich.*
- C. Klouček*, architekt a sochař.
- Balšánek*:  
1898 městské museum dokončeno, divadlo v Plzni a v Pardubicích.  
1899 *Kamil Hilbert* přejímá restaurování a stavbu chrámu sv. Víta.
- 1900 soutěž na Wilsonovo nádraží. (*Jos. Fanta*.) vystavěno 1901 — 1909.  
1900 otevřen most kamenný u Nár. divadla.  
*Dušan Jurkovič* (\* 1868).  
*Rezek, Luhačovice, Brno, Radhošť.*

pro vědy, slovesnost a umění, prvním předsedou *Josef Hlávka*.  
*Josef Mauder* (1855 — 1922). *Vojtěch Hynais* (\* 1854).  
Slavín vyšehradský. Strakova akad.

Zvláštní výstava umělecká: 100 let výtvarnictví.

*Stanislav Sucharda* (1866 — 1916). *Beneš Knüpfer* (1848 — 1910).

*František Hošek* (1871 — 1895). *Emil Holáček* (\* 1867).

1893 Muž s býkem (jatky, *Vosmík*).

*Frant. Stránský*.

*Aug. Zoula* a jiní, sochy na Městské 1893 *Brožík* a *Hynais* profesory aka-  
společně. demie.

postátněna akademie výtvarných umění. *Jaroslav Věšín*, *Aug. Němejc*, *Jar.*  
*Prof. J. V. Myslbek*. *Špillar*.

Panorama bitvy u Lipan (*Marold*).

1895 Topičův salon.

1896 „Volné Směry“.

Umělecká generace prvých let „Mánesa“ pořádá

1898 na jaře první výstavu svých prací v Topičově saloně.

1898 založena Jednota výtvarných umělců.

prof. na umělecko-průmyslové škole.

*Max Švabinský* (\* 1873).

1898 Jubilejní památník české akademie (podobizny).

*Fr. Bílek* (\* 1872).

1900 Chudý kraj.

*Jan Preisler*.

*Ant. Hudeček*.

*Hugo Böllinger*.

*Ant. Slavíček* atd.

Vilím  
1878 Husník (a Häusler).  
Štenc  
1907 obecné a rovné právo volební  
do říšské rady.  
1908 jubilejní výstava.  
Světová válka.  
1914 — 1918 léta válečná.  
1915 Jirásek, Temno.  
28. října 1918 naše osvobození.  
T. G. Masaryk, I. president.

*Jan Kotěra* (\* 1871).  
1902 *Práce mé a mých žáků.*  
1907 založen „Styl“.

*J. Gočár, O. Novotný.*  
*A. Engel, Vl. Hofman.*

*P. Janáček.*  
1910 — 1912 Hlávčův most.

Pavilon Mánesa pod Petřínem.

Dekoratívní relíef.

*Josef Šejnost* (\* 1878).

Výstavní místnosti v Obecním domě města Prahy.

1908 *sv. Václav Myslbekův*.

1911 *Palacký Suchardův*.

Grafika: *Preissig, Stretti, Šimon, Švabinský, Kupka* atd. (spol. „Hollar“).

Rubešův salon (1913).

1906 první *Alšův Špalíček*.

1909 *Winter - Kašpar*: Mistr Kampanus atd. atd.

1915 *Hus Šalounův*.

Soudobé umění.

---

HISTORIE  
NEJSTARŠÍCH MALÍŘSKÝCH TECHNIK.



# HISTORIE

## NEJSTARŠÍCH MALÍŘSKÝCH TECHNIK.

### I.

Deset tisíc let!

Deset tisíc let staré malby vidí Platonův Anonymus „Dialogů“ v Egyptě a staří Egypťané sami chlubí se dle Plinia, že o 6000 let dříve nežli Řekové znali své umění malířské. Pravda, Egypťané připojují svoji historii přímo na mytologickou báji svých božstev, ale právem mohou se pochlubití svojí více než třítisíceletou vysokou kulturou, jejímiž skvělými svědky jsou velkolepé trosky chrámů, jejich gigantické pyramidy a faraonské i prosté hroby. Architektura, sochařství i malířství jejich prodělaly za ona tisíciletí svůj vývoj vzestupný i úpadkový, jak je to u každého kulturního tak dlouhého kvasu.

Jako všude tak i zde snažilo se náboženství mítí neobmezený vliv na kulturu. A náboženství egyptské hlásalo skutečný, materiální další život po smrti. Odtud snaha Egypťanů, zachovati co nejdéle věci kultu mrtvých věnované, a kult ten zas naučil je neobyčejné péči a vybíravosti v materiálech a způsobu práce, aby památku svých mrtvých zachovali na dobu nedohlednou. Proto shledáváme na egyptském sarkofágu i na stěnách chrámových malby jednoduchým sice, ale dobrým materiálem v sádře a klišu malované a pokostem přelakované, které přetrvaly věky.

Zde jsme u kolébky nejstarší techniky malířské — akvarelu — tempery.

Žádná jiná technika nemá tak pohádkovou a legendární historii, sahající do šerých dob zašlých tisíciletí, opředenou zkazkami tradic a prastarých manuskriptů Pollia Vitruvia, Caia Plinia, Luccy, Heraclia („de Coloribus“), Theophila („Schedula diversarum artium“), Cennina (Trattato della Pittura) a z dob byzantských malířskými exegesemi z hory Athos („Hermeneia“)! Dávná ta staletí snažila se sdělití a uchovati nám kombinace tohoto způsobu techniky, leč mnohdy pro neznalost neb i nesprávné určování užívaných substancí, stávají se nám jen napolo srozumitelnými — pohádkami.

A tak ve skutečnosti nemáme ze starých oněch dob žádných přesných odkazů a víme jen, že tempera byla barevným materiálem ve vodě rozpustným, jehož pojídlem byl kliš, guma, med, fíkové mléko, žloutek, a že malovalo se jím na dřevě, plátně, stěně, kameni atd.

Umělci egyptští byli však bezesporně mistry svého řemesla, kteří dovedli si připravovat podklad, pojidla i barvy se stejnou obezřetností jako umělci renaissance a zdá se, že recepty Cenniniho, určující podklady na dřevě, sádrové na plátně, ba vše až do finisování maleb, rovnají se zcela oněm, dle nichž pracováno na mumíích. Ale Egyptští jistě a vědomě počítali se suchým podnebím i s písčitým povrchem své země — oblasti Nilu — obětujíce vše kultu mimořádně dlouhého zachování, a tak skutečně nenalezáme na památkách vykopaných z písku a pohřebišť a vnesených z hrobů žádných téměř ničivých stop dlouhých, zaslých věků. Znali svůj *akvarel*, i *temperu* přizpůsobili přírodním poměrům své vlasti. V tom byli mistry a dále nešli.

V Řecku Apelles († 330 př. Kr.) zdokonalil značně temperu, barvy staly se bohatšími i hojnějšími a také technika se velice zlepšila. V zenitu jeho slávy vynořovala se jeho díla nejen poesíí, ale i životností. Plinius \*) udává, že maloval sice jen čtyřmi barvami, jež si sám vynalezl, že však dociloval bohatých přechodů, souladu a zároveň i lesku barvy. Jistě naráží zde na to, že přibíral do barev vosku.

V těchto dobách před Kristem počala ustupovati stará kultura národního umění v Egyptě vlivu novějšího umění hellénského a byly sem přineseny nejen nové směry, nýbrž zejména zdatnost, oživená jarost a svěžest umělců řeckých. V Řecku samém poskrovnu se našlo obrazových zbytků jako památek na tuto slavnou dobu řeckého umění a proto byly výsledky vědeckého badání nedokonalé a nepřesné, co nástěnných maleb i jiného obrazového umění z té doby se týče, především však co do seznání techniky. Až nálezy posledních nynějších desetiletí v skalním pohřbišti El-Fayûm v horním Egyptě přinesly mnohé cenné poznání a světlo do této epochy řecké a vzbudily při tom v celém světě úžas a obdiv vyspělé tehdy mistrnosti malířů hellénských.

Neocenitelný a významně památný nález ten obsahuje množství portrétů na prkénkách malovaných, jež položeny na rakve, představovaly podobu mumie v ní se nacházející. Vídeňský obchodník koberci Theodor Graf získal je od Beduinů, což s počátku vzbudilo nedůvěru učenců. Ale když sám Flinders, Petrie, Dr. Bousch, prof. V. Kaufmann a jiní na těchže udaných a jiných místech vždy nové a nové mumie se stejně připatými portréty našli, bylo jisto, že jedná se tu o vážný nález, který podává neklamné důkazy o výši tehdejšího řeckého umění.

Ebers a jiní stanovili, že tyto podobizny pocházejí z doby Ptolomejců, nejpozdější z II. stol. př. Kr., nejmladší ze IV. stol. po Kr.

Kolekce těchto antických portrétů byla svého času vystavena v pražském Rudolfinu. S úžasem, deprimování téměř stáli jsme a vzhlíželi k těmto podobiz-

\*) † r. 79 po Kr., při výbuchu Vesuvu.

nám mužů a žen, již s neobyčejnou a překvapující pravdivostí zdáli se hleděti na nás jaksi udiveně, přišli z věků dávných, před tisíciletími uplynulých, kdy ve světě platily jiné řády, kdy o křesťanství a jeho naukách nebylo potuchy. Kdy rozvinut v plné síle a kráse stál tu hellenismus se vši svou zdravou robustností, i nám dnes tak vzdálené, a cizí světy antické. A neznámí ti lidé, krásní a ušlechtilí, se svými tehdejšími tužbami, s jinými, námi neprožitými zápasy o bytí, štěstí, o svoje přístí, s jinými představami, prahnoucí po uzpůsobení neznámého tehdy současného světa s výrazem ve tváři tu spokojeným, tam ztýraným, jinde vyčítavým — shlíželi na nás. V charakteristice, plně překvapující životnosti, působí mnohé z nich jako malované biografie v pravdivosti až nešetně podané. A vše v živém, svěžím koloritu, jako kdyby byly vyšly z dílny nejlepšího moderního portrétisty.

Byl to oříšek pro odborníky, aby vyřešili techniku těchto prastarých obrazů. Konečně se zjistilo, že některé z nich jsou pracovány temperou, obsahující jako pojídlo klič, gumu a vosk, a malovány štětcem; jiné, a to ty nejlepší, *enkaustickou temperou voskovou* nástroji, které byvše zahřáty sloužily k roztržení vosku, užívaného s pryskyřicí s malým příměskem oleje. Plinius znal dobře tuto techniku enkaustiky a popsal ji velmi podrobně ve svých knihách. — A ještě jedna technika temperová byla zjištěna — *tempera vosková*, kde vosk byl rozpuštěn v louhu. Tato technika měla tu výhodu, že bylo možno barvu pastosněji nanášeti, a že třením po uschnutí docílilo se na obraze lesklého povrchu.

Tu třeba připomenouti, že dlouho byla stará antická malba nástěnná považována za fresku. Ale není možno provésti fresku, aby měla pravidelný zrcadlivý lesk a každé hlazení mezi prací bývalo by muselo čerstvou malbu zničiti. Plinius však předpisuje hladiti malbu ještě mezi prací a očividně jedná se tedy o techniku, jež postup takový snese. A to byla pověstná omítka sádrového mramoru. K upevnění barvy pak užívala se mimo obvyklá pojídla — žlutek, klič — ještě směs organických substancí.

Hladké stěny vyžadují silnou barevnou modelaci, ale zároveň dovolují velkou svobodu provedení, jako ji vidíme u antických grotesk. Grotesky tyto, jež jsou neorganickou směsí nejrůznějších věcí, ale s nejjemnějším vkusem v ozdobnou dekoraci sestavených, představují na příklad vedle různých druhů rostlin a listů části zvířat, kusy budov, lidí atd. Napodobitel těchto antických grotesk, Giovanni da Udine \*) ozdobil jimi pilíře loggie vatikánské s živostí podobnou antickým originálům, ne však se stejnou trvanlivostí. Příznivé, teplé a

\*) Giovanni da Udine vynikal v groteskním stylu a dekorativním umění. Naroden a zemřel v Udine, 1487—1564.

suché podnebí jižních krajů svědčí dobře tepeře a proto tato technika se v antickém světě stále udržovala. Rekové krásili hojně a spíše vnější stěny svých budov, vysazující tak malby vlivu povětrnosti, jež je průběhem doby zničila. Z vlastních obrazů pak zachovalo se pramálo, vyjma výše uvedené portréty mužů z Fayūmu. V Itálii zachovalo se však dosti, jak maleb obrazových, tak nástěnných: Řím — forum a hlavně Pompeje zaniknuvší jak známo v prvním století po Kristu. Co tu nejružnějších technik a způsobů temperové malby!

Také doba časného křesťanství nepřejala jen jedinou temperu vaječnou, vždyt Vitruvius (Vitruv) i Plinius všecky recepty znali a v knihách svých je uchovali, ale vypravuje o nich i na starých tradicích založená kniha Athoská a je to ona — „lesklá i slavná barva“ — vosková tempera, které doba byzancká až do 13. stol. užívala, přejavši ji z antiky.

Sesutím antického světa a rozvojem křesťanství zašlo i velké umění helénské. „Buďtež proklati všichni, kdož obrazy dělají!“ Tím hrozným napomenutím a kletbou všemu umění uvedli svatí Otcové křesťanství do nového lidstva.

Teprve Cimabue (1240—1302) po Františku z Assisi, jenž vnáší více lásky do ponurého, asketického života tehdejšího křesťanství, přináší, byť i ostýchavě i více pochopení pro umění. Jím přestává umění hrozivých strnulostí a děsivě nehybných, mrzutých tváří maleb z katakomb (I.—IV. stol. po Kr.) a mosaik (IV.—VII. stol.).

Jako ze tmy však rodí se světlý zjev *Giotta di Bondone* (1267—1337), který zlomiv okovy byzancké strnulosti nadobro, vzkřísil znovu celé umění malířské a tabulovou malbu a užil zároveň tradice o antické tepeře žlutkové a voskové. Cennino Cennini ve svém známém „Trattatu“ obšírně popisuje temperové techniky Giotta a jeho žáků. On zná už i upotřebením olejové barvy ke konečné lazuře a vypráví, že i Giotto olejovými barvami zacházeti uměl.

Přes toto osamělé objevení olejové barvy, zůstaly veškeré středověké tabulové obrazy čistými lakovanými vodovými temperami až k časným obrazům Giovanni Belliniovým (1424—1511). Filippo Lippi (1406—1469) a později sám Bellini s Carlo Crivellim (1450—1493), oba kloní se pak už více k tepeře olejové, uznávajíce její výhody a větší sytost.

I po epochálním objevu čistě olejové techniky, jež dlouho přičítána byla bratřím van Eyckům\*), kteří hned provedli novou technikou proslulý oltář Sv. Bavo v Gentu r. 1432, malovalo se v Itálii dále temperou až skoro do XVI. věku, ačkoliv i tam už od konce XV. století počala olejová technika pronikat.

Vasari s jmenovaným Cenninim zachovali nám mimo recepty ve svých kni-

\*) Viz stať o Olejomalbě str. 121. (Jan van Eyck 1380—1440, Hubert van Eyck 1366—1426.)

hách ještě různé zajímavé úvahy a Vasari zvláště upozorňuje na dalekosáhlý vliv objevu olejových barev.

Staří Holanďané znamenitě dovedli využívatovati italského způsobu — přemalování temperového podkladu olejovou lazurou. A věru jen tak možno si vysvětliti skvělý a žhoucí kolorit jejich obrazů, které po půl tisíciletí naplňují nás stále obdivem. Kdo viděl v amsterodamském Rijksmuseumu (říšském) holandské mistry, nazapomene nikdy jedinečného tohoto dojmu. Stojíme zde před starými obrazy tak plnými života a realismu, plnými pravdy a při tom tak svěžího koloristního žáru, jako by namalovány byly včera. Jest to krásný odkaz těchto velkých pracovníků a průkopníků na poli umění.

Pak nastal i tu všeobecný obrat ve prospěch olejové barvy, kteráž v Německu už byla zvítězila dávno. Po dalším zdokonalení olejové techniky tempera na dlouho byla vytlačena a zmizela z pracoven umělců, aby teprve v novější době zas zaujala pozornost pro své výborné vlastnosti, kteréž umělec může snadno přizpůsobiti své individualitě. Uvážíme-li, že kromě emulze hlavním pojídlem při tempeře je přece jen voda, která vyschne, a že slabá vrstva olejové barvy užívaná jen jako lazura, obsahuje nejmenší množství „nutného zla“, černajícího a ničícího oleje, nemůžeme se diviti velké stálosti maleb staroitalských až holandských.

Kdo nezáviděl by těmto mistrům jich umění, ale stejně i jejich odborné znalosti technické?

Svůj význam zachovala si ovšem tempera do dnešního dne, každý jí může — dovede-li to — použítí, zejména dnes k účelům podmalování. Je třeba jen studovati a obeznámiti se s principem. \*) I Slavíček byl by s temperou nabyl lepších zkušeností. Nemožno sázeti určitá semena do každé prsti. Nemožno malovati barvami, které dají se řediti vodou a mají tedy zdánlivý vzhled akvarelu, jen tak zhola na masném podkladě, známe-li princip této techniky, že totiž voda vprchá, barvivo se svou emulsi vystaveno vlivu vzduchu ztvrdne, od té chvíle vzdoruje vodě a není už ve vodě rozpustno. V prvním okamžiku nánosu, musí se barvivo něčeho přichytiti, podkladu, aby je přisál. Od podkladu masného nutně však po uschnutí — odprýská.

## II.

Nejprimitivnější způsob upravení barvy rozředěním barviva vodou je vlastně tak starý, jako malování vůbec a mohli bychom jej sledovati až do nejseřejšího dávnověku, kdy člověk poprvé začal zobrazovati viděné předměty na danou plochu. Egypťané, ti nejstarší, ředili barvy ve vodě smísené s gumou a tak omalovávali

\*) Viz stať „Tempera“.

stěny svých chrámů a příbytků. Stěny upravili štukem, obrysy naznačili červenou, prohloubenou linií, bílou barvou upravili kryt a na to kolorovali jednotlivé části. Podobně pracovali i staří Etruskové a rovněž malby v katakombách jsou tímto prostým způsobem provedeny.

Tento způsob malby šel souběžně s temperou, jenže tempera byla více kultivována a proto se intenzivněji vyvíjela.

Půldruhatisíce let před Kristem naučili se ve starém Egyptě z rostliny papyrusové (*Cyperus papyrus*) připravovati jakýsi druh papíru. Dle Plinia rostla tato travina na Nilu a na stojatých vodách u Syrakus. Jemná vlákna a blanky této rostliny nalepovaly se na sebe a pak nastavovaly až vznikl delší závitok. Takto nalezeny byly popsané a s malovanými představami bohů jako knihy mrtvých v hrobech a rakvích. Jsou to první počátky akvarelu. Hieroglyfy jsou stejně jako čínské písmo psány štětcem a počátky akvarelu jdou tedy stejně s písmem.

Podle Herodota psali Jonští na velmi jemně připravených kožích kůzlečích a město Pergamos naučilo se vyráběti z koží těch dle města nazvaný pergamen, materiál velmi dokonalý, ač žlutý. V Římě později dovedli jej bílíti a dávali mu dokonce i barvu fialovou nebo purpurovou a to na obou stranách.

Receptář z 3. století po Kristu, nalezený v hrobě u Théb (nyní v knihovně v Leydenu), podává zevrubné poučení o psaní a malování na papíru i pergamenu a mezi jiným pojednává právě také o drahocenném písmě zlatém na purpurovém pergamenu. Udává jako pojídlo arabskou gumu, bílek a žluč. Pergamen sloužil až do pozdního středověku za podklad písmu i malbě a tak tradici udržuje se přes byzantskou dobu stejně dlouhou i údaj o barvách z egyptského receptáře. Jedině med a kandýs jsou přidávány, aby barva nebyla tak křehkou. Heraklius, Theophilus a malířské knihy illuminátorů tomu nasvědčují.

Je známo, jaké krásy a vyspělosti doznaly ve středověku miniatury \*) a v každém museu lze ukázký jich spatřiti.

Plinius vypravuje o knize, ličící světové dějiny, ozdobené množstvím obrazů slavných mužů. Známy rukopis Dioskoridův, pocházející z VI. stol. (bývalá dvorní knihovna ve Vídni), obsahuje překrásné miniatury, upomínající na pompejanský a římský zdravý, jadrný a silný způsob koloritu a figurální komposice.

Po delší přestávce a úpadku počíná v IX. věku za Karla Velikého znovu-zkříšení a doba drahocenných manuskriptů, zdobených iniciálami a zobrazováním vypravovaných příběhů legendárních. Z nejslavnějších jsou: Manuskript kázání Rehofe (Paříž), evangeliář v Gothě, Misál Jindřicha II. (Mnichov) atd. Nejvýznam-

\*) Miniatura, dle často užívané červené barvy „minium“.

nějšší místo mezi nimi však zaujmají modlitby císaře Maxmiliána I., jež r. 1575 geniálně okrajovými kresbami okrášlil Dürer.

I my máme leckterou cennou památku. Jen namátkou uvádím zde Misál arcibiskupa pražského Zbyňka Zajíce z Hasenburku (1409), kodex vyšehradský, bibli Velislavova (Lobkovicová knihovna), Mater verborum z XIII. stol. (české museum), passionál abatyše Kunhuty z r. 1312, psaný Benešem ze starojiřského kláštera v Praze a mnoho jiných.

Za Jana Lucemburského, Karla IV. a zvláště za Václava IV. nabyla česká škola illuminátorská zejména v Německu velkého vlivu a vážnosti. (Opis zlaté bully 1440, hlavně však Bible krále Václava). Později uplatňovali u nás italský vliv zejména církevní hodnostáři Arnošt z Pardubic a Jan ze Středy svými kodexy (Mariale Arnošta z Pardubic). V XVI. věku zdobeny v Čechách velké knihy chorální, graduály a kancionály, v druhé polovici téhož století (1572) povstává slavný malostranský Kancionál (universitní knihovna).

Ve Vídni nalézá se celá řada vzácných manuskriptů českých. Je věcí povolaných činitelů nad tím bdít, aby byly vráceny z někdejší dvorní knihovny, pro niž loupeživými Habsburky byly ukradeny. Hlavně však slavnou šestidílnou bibli krále Václava bychom tu již rádi měli.

Bývali to začasťe nejpřednější umělci, kteří pracovali na miniaturách, tak Jan van Eyck, Dürer (zmíněné již okrajové kresby v modlitební knize císaře Maxmiliána I.) atd.

Cennini ve svém „Trattatu“, již při jiných příležitostech citovaném, píše podrobně o barvách a technice miniatur (Vyd. A. Ilga, kapit. 43., 50., 62., 157., 159.). Také ve spisech Le Bequeho, v napoleonském Codexu o miniaturním malířství a v nejstarší německé knize malířské, v misalu štrasburském je hojnost poučného materiálu.

Knihťisk, dřevoryt a zevšeobecnění papíru na místě pergamenu učinily na dobro konec tomuto krásnému odvětví akvarelového umění. Jen t. zv. „illuminátoři“ kolorovali zcela řemeslně dál tištěné dřevoryty a to často velmi pestře a nevkusně.

První tištěnou knihu o užívání vodových barev vydal Bobz z Rufachu r. 1562. Obrázek, který byl přiložen, znázorňoval natřené barvy v mušlích a různé potřeby.

V XV. a XVI. století (renaissance) znali malířští mistři dobře užívati akvarelu. Svě skizy, kartony malovali akvarelem a Rafael i Mantegna provedli takto své velké kartony jako předlohy ke gobelinům. V Benátkách a Římě jsou překrásné akvarelové skizy i pozoruhodně provedené návrhy starých mistrů. Také Dürer byl mistrem akvarelu. (Albertina ve Vídni).

Holandští mistři užívali rádi ke svým studiím způsobu tak zvaného lavrování (franc. *laver* = mýti). Na barevném, tónovém papíře jednobarevně se „tušovalo“, — totiž buď barvou černou, hnědou nebo modrou se obraz několika různými polohami zmodeloval a měkkosti docílovalo se *omýváním* (lavrováním). Celek dokončil se pak vmalováním nejtemnějších míst a nasazením největšího světla barvou bílou. Tím bylo dosaženo jakési působivosti skizy. —

Vlastní techniku akvarelovou vzkřísila však teprve moda.

Ve Francii, Anglii a Německu rozšířil se v XVII. a XVIII. věku mezi šlechtou a měšťanstvem zvyk dáti se malovati. Miniatura na slonové kosti stala se tak oblíbenou a modní, že nebylo rodiny, kde by členové nebyli takto portretováni. Průsvitavá, jemná žlut kosti sloužila velice dobře za podklad pro karnaci, barvu masa i lidské pleti a miniaturisté ovšem snažili se tohoto podkladu pokud možno nejvíce využítí. Proto střežili se veškerých krycích barev a zejména bílá byla zcela odstraněna. Tento zvyk přešel pak jako požadavek i do obrazové akvarelové techniky (viz stať o akvarelu) a trvalo velmi dlouho, než byl odtud nadobro odstraněn.

Na vrchol dokonalosti přivedli tuto techniku, jak už bylo předesláno, Angličané.



Obr. č. 47.



KOMPOSICE.  
JAK POVSTÁVÁ OBRAZ.

## K O M P O S I C E , L I N I E , F O R M A .

To, co se kdysi slovem „komposice“ nazývalo, bylo dáno v malířství do klatby. Obraz dnes nemá být komponován, t. j. nemá jeviti známky ni stopy nějakého aranžování a úpravy. Žádné zřejmé upravování nemá se dnes jeviti, ani nemluvě o starší akademické komposici, výstavbě, vedení linií, kde vše podléhalo jistým zákonům. Nic nemá rušiti dojmu bezprostředně vycítěného jevu z přírody a jeho podání.

Ale pokud dílo malířské chce míti nárok slouiti uměleckým dílem, potud budou platna ta neb ona pravidla, která dávají dílu vyzníti plným souzvukem a celkovou náladou. Umělecky odvážené vystupňování neb podřízení různých částí obrazu navzájem, co do formy, barvy i působivosti přece jen značně se liší od pouhého otisku přírody mechanickou fotografií zhotoveného. Jako v dobrém koncertě orchestr je přesně sladěn a řízen tak, že vždy v pravý čas ty neb ony nástroje zvučí a druhé se podřizují, čímž právě povstává onen dokonalejší celkový dojem celého orchestrálního sboru, na rozdíl od toho, kdyby určeno bylo všem nástrojům a trumpetám v stejné síle hlucheti, čímž bylo by po celém dojmu skladby veta.

Překrásnými slovy a možno říci jemnou dikcí dotýká se skoro téhož tématu známý dopis malíře Preislera St. Suchardovi. \*) Přímo na tento dopis odkazují a sám citují zde kusy, abych mladému příteli ozřejmil úporný boj tohoto výtečného umělce na poli, na kterém jsme se nyní octli:

— Pamatuj se ještě na onen paličský článek, který jsme měli kuráž pustit ve „V. S.“ do světa a kdež byla věta: „Nebylo nic před námi —“ atd. Měli jsme právo na tak příkrý soud, poněvadž toho, co bylo před námi, bylo opravdu málo, a pak byli jsme mladí a vše na nás teprve v budoucnosti čekalo.

Dnes máme jistý kus oné mladosti za sebou (namnoze docela), oné části života, kde se připravuje, dobývá a dívá co nejdále. A tak nějak mi připadá, že jsme velmi málo naplnili to, co jsme měli, že jsme se nepřiblížili příliš těm cílům, o nichž jsme mluvili a pro něž jsme rozpalovali hlavy.

Myslím hlavně proto, že nám nebyly asi dost jasnými. A nejsou namnoze ani dnes.

Neboť proberu-li práci naší generace, teď na distanc je to trochu možné, přicházím k poznání, že po nás zbude vlastně také velmi málo. K tomu poznání, myslím, že jsi dospěl také — že se nedáváš mýlit zevnějškem věcí. V tom mnozí

\*) Jan Preisler, serie II. č. 3. „Výtvarných zjeví“, vyd. péčí Volných Směrů nákladem S.V.U. Manes v Praze, 1919.

z mladých jistě jsou svěžejšími, brilantnějšími, nežli byli a jsou staří, proti kterým jsme vystoupili. Ale to je také vše, skoro vše. Bylo by to ale s uměním moc smutné, kdyby mělo v něm jen o tyto vnějškové věci jíti. Zapomnělo se skoro docela na to, že tradice nedá se vybudovat na náhodě. Ovšem kdyby se lidé rodili s tak silným výtvarným instinktem jako starý Aleš, chtěl bych ji pak s radostí náhodě ponechat. A tradice je absolutně nutnou. Zabýval jsem se v posledním čase trochu vývojem francouzského umění a poznal jsem tak absolutní nutnost tradice, nemají-li v umění vynikat výsledky jen více méně náhodné, více méně silné osobnosti — ale rozbití výtvarníci. Bylo mi často nápadno, proč technicky tak vyspělí lidé, jako Ingres, Delacroix, Manet atd., zkrátka všickni oni přední Francouzi, ve vývoji tak důležití, jezdili po Španělsku, Itálii a Holandsku a kopirovali staré mistry. Vždyť oni kreslili a malovali dokonale, takže řemeslnému se od starých mistrů učiti nemohli. Dnes mi to při prohlížení jejich věcí ovšem je jasnějším, dnes už chápu (bohužel teprve dnes), že se učili dívat vlastně ne na obrazy, ale do obrazů, do organismu jejich.

Po poznání tom je mi tím smutněji nad našimi výsledky. To naše vystoupení byla příliš bledničková revoluce. Ještě když tu byl Munch, neuvědomil jsem si, co to je logika výtvarného díla. Že obraz musí být přesný, organicky vybudovaný celek, jako architektura, hudební skladba atd. Že v obraze musí být vše zdůvodněno. Ať už silou instinktu, nebo logikou. Jsou to celkem docela jasné, prosté pravdy a já si je uvědomuji teprve dnes. A je mi podivně, když na nich vidím, že jsem se instinktivně blížil tomu, co je podstatným v každém výtvarném díle, to jest jednotnost. Ale jen blížil, je v tom mnoho tápání. A v tom je ten můj smutek.

A právě ve věcech, nad nimiž se lidem nejvíce vlasy ježily (i od kamarádů jsem musel slyšet, že to malují jen proto, abych tím frapsoval), jsem byl *oné výtvarné logice* nejbliže. To jest při obrazech, kde důležitou úlohu hrála černá barva.

Jak víš, byly to obrazy s tematy různých smutků, nevěř, melancholií (též „pohádkový motiv“ z Galerie sem patří) atd. atd. Těmito tematy dány černé a šedé tóny samy sebou. Tak na př. onen obraz, na kterém je mladík s bílým koněm před černým jezerem, a který by mohl být nazván melancholie, nebo tak nějak. To thema samo nese již v sobě černé tóny, které dostaly nejintenzivnějšího výrazu jako černá barva draperie mladíka, tedy jaksi centra obrazu. Tato barva pak v různých nuancích od nejtemnějších tónů, přes lomené šedé a zelenavé tóny prostupuje celý obraz, až vynívá na konec ve světlých šedých a docela bílých tónech koně, o nějž mladík opřel.

Je to tedy ne černý nebo šedý, ale naprosto barevný obraz. Dnes bych to logičtěji nesvedl. I v *liniové kompozici* jsem byl při tomto obraze instinktivně blízko přesnosti. Touto přesností není ovšem myšlena správná kresba, to jest korektní kresba, ale zdůvodnění každého předmětu a každé formy v obraze použité, zdůvodnění její jako součásti celkového organismu, a její úlohy v něm. *Neboť v obraze nemá být nic náhoda.* A jen na této cestě dá se také dojít k monumentálnosti. U nás ovšem tím slovem monumentálnost rozumí se vždycky jen plachta nejméně 5 m dlouhá. A že je možno, aby i portrét nebo malé zátíší bylo monument, to u nás už se tak dobře nechápe. — Totéž, co jsem četl o onom obraze s bílým koněm, platí také o ostatních věcech z té doby, jenže tento jest snad *nejkoncentrovanější*. Tu a tam ledacos je v nich, co bych ani dnes nechtěl nebo nemohl dělat jinak. Někde ale také mají značné slabiny.

Z dalších barevných věcí *instinktivní* ucelenost mají některé skizzy. Větší věci jsou ale v mnoha případech *roztrhány* a *nejednotné*. Nejlépe se z nich drží „Jaro“ v Galerii, kde vedle dosti dobrého *liniového a plošného vyvažování* i barevné výtahy začínají přicházet k platnosti. Mně samému ale je milejší skorem ona „letní krajina“, o níž jsem svého času s Tebou mluvil, a kterou bych byl rád viděl v Galerii místo druhé věci (ke které máš skizzu), která sice má dobrý liniový náběh, ale celkem je dost dýchavičná. Tato krajina má jistou *malířskou jednotnost*, která se mi povedla dosud málo kde. Barva nesedí zde na povrchu (jako při mnoha a mnoha našich krajinách, *ale zase docela zdůvodněně prostupuje celý obraz*). Uvádím Ti zde několik bodů, které myslím, že by bylo možno při mých pracích cenit. A jistě že z nich vidíš, že se mi ani dost málo nejednalo o nějaké frapírování nebo extravagance nebo dokonce anarchii, ne, spíše opak by byl na místě, neboť, jak jsem již uvedl, instinktivně byl jsem přiveden v některých svých věcech *k jednotnosti*, a tudíž spíše *zákonnosti* než *anarchii* . . . .

. . . *A tak z těch „mladých“ a „nejmladších“ pořád nejmladší je starý Aleš, člověk, který výtvarnou potenci byl nabit jak dynamitem.* Myslím, že u vás v sochařství jste na tom přece lépe, ne?

Na konec Tě ujišťuji, že kdybych chtěl psát o nedostatcích svých obrazů, že bych popsal papíru aspoň 5krát tolik.

Tvůj

Honza P.

Myslím, že jsem citováním tohoto krásného dopisu Preislerova mladému svému příteli jen posloužil, ukázav mu, jak člověk tak vážný svědomitě a plnou

silou snažil se o jednotnost, ucelenost, koncentrovanost svého díla a zároveň, že mu jasně na mysli zatanulo, co as je to a co znamená dnes komposice. Snad by ani dlouhé odborné výklady toho tolik nevyprávěly, nežli tyto stručné řádky z vlastního života a z vlastního tvoření tak vynikajícího umělce. A pak může si mladý přítel zajít kdykoliv mu bude libo do moderní Galerie a na místě bude moci na tamějším obraze Preislerově důkladně studovati jeho vlastní slova o tom. Čeho však neméně si vážím, je umělecké vyzdvižení našeho starého Aleše, člověka, jenž krutě o své umělecké kredo musel bojovat, jenž kdysi živil se suchými kůrkami chleba a těžce musel se doma domáhati svého uznání. Jenž byl dlouho nepochopen, dlouho vysmíván. Dobře se pamatuji na léta jeho bolu, jeho veřejného zlehčování, a to ještě v časech, kdy vydávány byly jeho skvělé kresby k Rukopisu Královodvorskému a Zelenohorskému. Že i naše obec umělecká, žijící tehdy exulantsky povětšinou v Mnichově, cítila povinnost obrátiti se na mistra s diplomem pod vůdcovstvím Ludka Marolda, aby vyslovila mu svůj obdiv a úctu.\*)

A ještě dnes platí Aleš za nejmladšího z nejmladších. On, který instinktivně psal své obrázky, jež jsou vrcholem vši komposiční dovednosti. On, jemuž se kdysi smáli, že neumí nakreslit ani nohy, ani ruky, dovedl hýřiti výtvarnický a býti při tom téměř monumentálním v každé maličkosti! Pohleďte jen na příklad na jeho husara, na významné figurky na koních, Jiřího, Žižku, sv. Václava atd. Nejsou to přímo monumenty?

Kolik je v tom komposice, totiž vkusu a monumentality při naprosté jednoduchosti? A tomuto člověku se kdysi říkalo, že není žádným malířem a za své umělecké skvosty tržil bohatý honorář po 2—3 zlatkách, dnes však placeny jsou tytéž věci bohatě zlatem a na každou zlatku připadají desetitisíce. Kolik lidí bohatlo z jeho práce, kdy on při ní zmiral hladem. —

Tedy, přáteli, pamatuj si! Zůstává nejmladší z nejmladších — kresby jeho tvořil génius — jsou *instinktivně* psané, není v nich náhody, ale také nic chtěného, vše je instinktivně cítěno a jest to vrchol. Možno to definovat, shrnout v nějaké zákony? Nedáš-li mi sám za pravdu, mladý příteli, že všechno to se říci nedá? Budťo člověk cítí — a pak je tomu blízko, anebo — nikdy toho nepochopí . . . .

Co je možno, pokusím se vysvětlit.

---

\*) Viz dílo „Památky L. Marolda“. Péčí a nákladem Jednoty Umělců výtvarných 1899 č. III. Diplom zasláný M. Alešovi krajany umělci v Mnichově (1886).

## JAK POVSTÁVÁ OBRAZ.

Pohled na tabulku LIV. Prázdnou plochu č. 1. přehlédneme úplně, oko nespočívá na žádném určitém bodě, nýbrž stejnoměrně na celé ploše. Máme tedy klidný dojem. Je-li však tmavá skvrna na ploše (obr. 2.), přitahuje, vábí stále oko k sobě, až je úplně upoutá. Tentýž případ nastal by, kdyby nápadná tmavost stála vedle světla. Můžeme tedy říci: čím více aneb čím větší protivy (kontrasty) jsou vedle sebe seskupeny, tím více to vábí a upoutává oko divákovo. Tak můžeme důležité vedle podřadného na ploše vyzvednouti a zdůrazniti.

Jako kontrasty můžeme jmenovat lineální a plochové, světlo a tmu, tóny teplé a studené, linie vodorovné a kolmé, tvrdé a měkké, mnoho a málo, velké a malé, klidné a neklidné a podobné jiné protivy.

Mistrem v kontrastování byl Rembrandt. Jen studuj, mladý příteli, na jeho obrazech rozdělení světla a stínu, uvidíš, jaký to byl čaroděj. Jak dovedl osvětlením upoutati oko divákovo na tu partii obrazu, na kterou si přál.

Ted si však pomysli, kdyby takových středů, kam oko divákovo je téměř násilím sváděno, bylo na obraze více, jak by ubohé oko těkalo s jednoho takového místa na druhé a bylo by veta po klidném, mohutném dojmu, jakým obraz má působiti. Totéž, co dovede způsobit světlo, dovede však i forma aneb barva. Nahore jsem již udal různé možné kontrasty.

Měli jsme na ploše bod (obr. 2. citov. tab.), jenž k sobě tak spontane vábil oko. Uděláme-li na téže ploše kdes druhý přibližně stejně veliký (obr. 3.) a v tmavosti podobný, bude naše oko přecházeti z jednoho na druhý, aniž se upokojí. Obraz ovšem zas nebude klidně působit a z toho následuje: *Podobných věcí se na obraze sřezme!*

Zvětšíme-li jeden z těchto bodů (obr. 4.), přivábí tento větší bod oko více k sobě, aniž by však neklid úplně zmizel. Teprve kdybychom druhou skvrnu tou měrou zvětšili, že bychom ji spojili s okraji obrazu, nastal by jakýs klidnější dojem (obr. 5.). Naše oko bude nyní přitahováno malou skvrnou onou více a ne již větší plochou druhé skvrny, ježto tato se částečně s orámováním spojuje a je nyní jen částečně obklopujícím kontrastem ohraničena, kdežto malá skvrna je kolkolem kontrastem obklopena a proto je působivější a více oko vábí.

Můžeme tedy takto i *malé předměty přivést k platnosti.*

Mnoho osamocených malých skvrnek působí neklidně na oko (obr. 6.). Teprve tehdy, kdybychom je v jedinou velkou plochu spojili, docílili bychom dojmu klidného (obr. 7., 8., 9.)

Z toho je patrné, že jednoduché a klidné plochy lze obdržeti, položíme-li proti sobě masy, kdežto množstvím malých skvrnek klidný dojem trháme, což pak působí malicherně. To platí i o vnitřních stínech jedné a téže skvrny.

Bude třeba při volbě předmětů míti na to zřetel, jakož i na stanovisko, z něhož se předměty v masy neb skupiny spojují. Bude třeba k dosažení jednotnějšího dojmu jednotlivé skvrny stáhnouti, neb spojití, kdyby bylo třeba i nebem neb určitým tahem mraku.

Jestliže umístíme v obou diagonálně proti sobě ležících rozích po jednom tmavém útvaru (obr. 8.), tvoří střední světlý pruh také znatelnou formu. Obdrželi jsme tedy s oněmi dvěma formami zároveň třetí — dvě pozitivní, jednu negativní. Pro harmonické vyplnění plochy bude každá jednotlivá část buď méně či více důležitá. V lineálním uspořádání jakož i protikladném užití máme v nich důležité prostředky k obohacení neb k působivosti obrazu.

Bude však vždy nejsilněji vyslovená „akcentovaná forma“ také nejdůležitější a oko k sobě vábí, nechť už představuje cokoliv (mračna, stromy).

Je tedy třeba věnovati všem viditelným útvarům největší pozornost, všimati si nejen pozitivních ale i negativních forem, neboť tato nabývá mnohdy charakteristickým tvarem aneb kontrastem velkého významu. Tak na př. světlé nebe mezi tmavými stromy.

Na těchto všeobecných základních pojmech plošného rozdělení zakládá se i několik dalších poznatků, které ostatně možno i na obrazech velkých mistrů pozorovati.

Tak je nesprávné klásti horizont zrovna do středu obrazu (na př. moře). Je vždy lépe položití jej výše aneb níže, protože se tím vyhneme jednoduchému a nepřeknému rozdělení obrazu na dvě stejné půle. (Viz barev. příl. č. XIV. a XV.)

Dále docílíme u linie v pozadí, která je různé výšky, příjemného dojmu, když na jedné straně je vyšší než na druhé, aneb když vůbec výšky jsou seskupeny jen na jedné straně.

Hlavní a nejdůležitější věc rozhodně působí lépe, když je trochu stranou a ne zúplna uprostřed. Také se tím zbavujeme jednotvárnosti stejného rozdělení obrazu.

Při kreslení krajinářském je též dobře dávatí pozor na př., aby vodorovné linie tvořily kontrasty ke kolmým hranám obrazového rámu. Vysokými stromy, topoly, cypřiši, možno obdržeti zase kontrasty k vodorovným jeho hranám. Šikmé linie opět prostředkují mezi kolmými i vodorovnými a z nich mohou se státi důležitými a významnými ty, které s diagonálami obrazu buď jsou rovnoběžny aneb dokonce

se kryjí (shodují). Diagonály značí nejdůležitější místa kompozice a v nich leží mnohdy nejvýznamnější části obrazu.

Aby vše to mládež poznala, má mítí příležitost spatřiti dobré obrazy. Na těchto měli by pak žáci udati hlavní linie, z těch by mohli poznati, jak správná rozvaha do obrazu byla dána, kterými liniemi vyjádřena byla protiváha, a kterých dělení neb členění ploch mohlo býti docíleno.

Tyto úvahy jsou nejen nutny pro dobrou uměleckou stavbu díla, ale jsou nutny mládeži i pro uměleckou výchovu. Pak bude moci očekávati, že jí umělecké dílo něco poví a bude moci umělecké snažení opravdu oceniti a ne jako dnes, kdy se dle školní výchovy domnívá, že to hlavní — umělecké řemeslo — se dávno už ve škole naučila, a že jí scházejí jen umělecké barvy, aby lépe to namalovala než umělec sám.†

Všimni si, milý příteli, že jako červená nit táhnou se celou mou knihou napomenutí a povzbuzení, abys všiml přírody, že najdeš nejedno poučení a povzbuzení, ale i mnohé pravdy, jež Ti pak budou velecenným poznáním a hlubokým věděním.

Tak zmínil jsem se již ve stati o kreslení v přírodě o detailu a řekl jsem, proč máme pečlivě studovat i detail, ne k vůli pipláni, ale všimneme-li si dobře detailu, že mnohem snáze utkví nám charakteristická forma celku a že tuto pak mnohem snáze dovedeme namalovat. Všimni si na př. tabulek č. XVII. a XVIII. Odjakživa učil se člověk od přírody, ona vždy byla jeho učitelkou i ve věcech praktických. Na tabulce XXI. uvedl jsem (viz č. 2abc.) příklad vzrůstu listí, jak vítaným byl člověku při krytu jeho obydlí. Tam naučil se jak vrchní list spodní přesahuje a jak tím vzniká jediná velká plocha, po níž déšť se sváží nevnikaje pod listy. A člověk měl svou střechu (č. 3.).

Až půjdeš lesem, všimni si různého vzrůstu listí, vždyt jsou víc než šatem stromů od přírody jim daným. A každý je vypraven po svém. Kolik poznatků Ti vynese taková procházka a poznáš nejen účelnost všeho, ale i krásu. Jak jinak osvěžen vrátíš se ze své pochůzky, nežli jsi se jindy vracíval! A hled tam leží ztracené péro paví. Pohled jakou péci mu příroda věnovala. To je tedy t. zv. paví oko! Pohled z kolika jemných péřeček se skládá, jak příroda nařídila každému z nich až v ta a ona místa naroste, by zbarvilo se jinak, aby mohlo se sousedními utvořiti onu nádhernou celkovou kresbu pavího péra, jež by jinak nebyla možná. Potřeba



krásky a touha po ní je v přírodě daleko hlubší, než jak si myslíme, hýří na poslední mezi jako v liniích nebetyčných hor, je třeba jen viděti a chápati ji.

A po ulicích přec rovněž nepůjdeš slep?

Je třeba oko nutiti, aby vidělo. I v nejtmařejší a nejzastrčenější ulici najdou se umělecké vzněty, když ne v stavbách, tedy v pouličním životě. A kde život, tam shon, skupiny, pohyb, lidé, tam vždy něco zvláštního, poutavého. Skupiny hrajících dětí, plno vznětů pro figurální komposici, dělníci, kteří jdou za svou prací neb z ní, veřejný shon na ulici, vozy, koně, množství obličejů, neustálé střídání života, zde se uměleckému cítění otvírá nepřebraná zásoba i výběr motivů v bohatosti, jak je nabízí jediné příroda sama, se všemi nekonečnými a každou chvíli jinými variacemi a změnami. Není možno citlivému umělci přejíti ji, aby jeho obrazotvornost nebyla obohacena nesmírným počtem námětů. A hle, tak se naučíme dívat se na svět, aby nám byl stále bohatým reservoirem malířských dojmů a krásných cenných inspirací. O to budem bohatší a život náš nebude již zdoluhavým a fádním, tomu naučilo nás umění. Tedy nejen poučení, ale i obohacení fantazie nám přineslo a s ním nejkrásnější rozptýlenost. Nebude nudy; ani nemusí být haldy namalovaných obrazů — to je opět něco jiného — ale oč bude člověk s takovým vzbuzeným smyslem i lepším. Nebude mít dlouhých chvil a v nich tolik času na přemýšlení — o špatnostech? Viděti všude krásno, *tolik* krásna, nebude to mít zušlechťující vliv i na jeho duši?

Na dobré volbě motivu z přírody, který hodláme použiti k obrazu, velice záleží. Při prvních volbách motivů měl by žák postupovati skromně, ale právě necvičený začátečník pohrdá skromnými přírodními jevy, přeceňuje své síly a pouští se obyčejně do nejtěžších úloh, z nichž není, a to ho pak disgustuje.

Domek s keřem aneb stromem, skála, staré zbytky zdíva, kořeny, pahýly a pařezy stromů by tak pro začátek úplně stačily. Leckterá stará chalupa je krásný, vděčný motiv a předkládám tak namátkou svému příteli, na co jsem náhodou přišel, anebo co jsem si nakreslil (viz obr. tabulky č. XXVI., XXVII., XXXVI., XXXVII., XXXVIII., XLVIII., XLIX. a j.).

Necvičené oko nevidí motivů. Mnohdy stačí upozornění zkušenějšího, aby začátečník na jediném místě měl dosti práce. Mnohdy i zkušenější kráčí dlouho kol motivu, aniž si ho povšimne, až se mu pak v pravý moment při vhodném osvětlení pojednou zalíbí. Je dobře i na pouhou procházku přírodou bráti s sebou hledáček,

kteřý jsem ku konci stati o výzbroji odporučovali. I tím uvidíme začasť náhle motiv, když je všeho zbytečného zbaven. Jindy zas vhodně osvětlení nám motiv ozřejmí.

Na tabulce č. LVI. máme graficky znázorněno, co dovede osvětlení z téhož motivu udělati. Tam nalezne mladý přítel tentýž motiv, je-li osvětlen proti tmavému nebi, je-li ve stínu, jenž naň vrhl mrak a jak se opět jeví proti osvětlenému nebi.

Na tabulce č. LV. najde žák fotograf. snímek zřejmě jednoduchého motivu z přírody a vedle toho možnosti, jak by jej současně různí malíři byli pojali, čili co by v něm byli snad viděli. Na tom příkladě uvidí, jak je možno i na nejjednodušší motiv se zadívatí různým okem a pouhou volbou formátu učiniti z něho vždy něco jiného. A což, kdyby se k němu volilo ještě různé nebe, s mraky, jaké bohatství možností by jediný a tak jednoduchý motiv poskytl.

A kdybychom chtěli možnosti komplikovat různým časem a jeho zabarvením předvádím na bar. příl. č. XVI. další příklady motivů v podzimním i letním podání.

Tak přesvědčí se žák, že možny jsou tu kombinace nejrůznější a že bude vždy jen na malíři, aby volil pro námět náladu takovou, v které by se nejprospěšněji vyjímal a která by i jemu nejvíce odpovídala. (Srov. na př. bar. příl. č. X. a XV.)

V ohraničení prostoru leží vůbec největší dávka zvláštního, osobitého nároku na daný motiv a pro koncepci celku jest to nejzákladnějším momentem. (Viz bar. příl. č. V., VI., XI. a cit. tab. č. LV.)

Z nesčíslných akordů, jimiž zvučí příroda, slyší každý umělec jeden, ten svůj, na něž je sladěna harmonie jeho nejhlubšího nitra, který je odezvou jeho citovosti, a který vyjadřuje v určitou chvíli jediný nejnítěrnější společný cit. Umělec dovede dáti výraz tomuto citu a úkolem jeho jest vše ostatní vynechat, dáti mu znění v nezkalené čistotě bez rušivých tónů ostatních. A čím to kdo lépe dovede, tím větším je umělcem. Umělec snaží se diváku dopomoci, aby ihned a co nejintenzivněji vycítil tutěž náladu, zachvěl se touž harmonií, jako umělec sám za svého přímého dojmu. Ale kdyby to bylo možno a umělec zavedl by diváka přímo před přírodu, před tůž motiv za týchž světelných i atmosférických podmínek, přeče by nebylo totěž, co by oba cítili. A kdyby druhý byl také umělcem, tím méně by cítili totěž. Cítil by každý z nich zajisté to, čím k jeho bytosti táž příroda promlouvá a pro co má duši otevřenu. A neprokazuje-li příroda sama těchto služeb a neprostředkuje-li sama obsah oné nálady, oč méně řekl a napověděl by teprve objektivní věrný její obraz?

Umělec je to, který musí teprve proměnití přírodu v umělecké dílo, t. j. musí vše nedůležité, vedlejší a rušivé, čeho by k náladě třeba nebylo, potlačiti a tím zbylému a nutnému k výrazu dopomoci. Čím silněji to dovede, tím větší jest

jeho umění. Je možno, že bude museti vypustiti i mnohou krásu v jednotlivostech, ale bude tak musit učiniti, jeho umělecký cit mu tak velí, aby dosáhl, čeho dosáhnouti chtěl, a aby zesílil hlavní ideu.

Příklad nám to ozřejmí. Vyhledejme si citovanou tabulku s fotografií z přírody (LV.) s několika varianty původního motivu, jak by ho as mohlo být užito. Přírozené, že daly by se, jak již bylo řečeno, ještě jiné možnosti najíti, jak by jednoduchý onen motiv umělec pochopil a jak by ho užil. Každé jiné ohraničení prostoru jest zdrojem jiné nálady. Tím, že u obr. č. 2. jest stromek posazen hodně vysoko v obraze, zdůrazněno je příkré stoupání cesty vzhůru. Tato dispozice na obr. č. 3. schází úplně, zato zde podlouhlým formátem nabyt terén na rozměru a cesta na šířce; u obr. 4. přichází opět nejvíce k platnosti prostota a chudost motivu. Přišlo právě nato, co kdo chtěl při tvoření obrázku akcentovati. (Srov. též bar. příl. č. XI. Ovšem že pak i další patřičnou volbou dne a chvíle, nebem podmračeným, či jasným atd. přizpůsobí umělec obraz definitivnímu dojmu a vytvoří v našem případě z prostého námětu zvýšením a akcentováním toho, čím chtěl působiti, buď tklivou, jímavou, smutnou náladu chudého motivu, neb jasnou a milou náladu motivku téhož.

Předkládám řadu jiných ukázek umělecké tvorby:

Na tab. LVII. jest obraz, k němuž látku poskytl podobný, prostý motiv.

Na obrázcích číslo LVIII a LIX jest týž přírodní motiv vzat jednou v zimě, podruhé na podzim.

Obr. č. Lla jest skizza uhlem a č. XXX. jest obraz, jenž z ní povstal.

Obr. č. Llb předvádí původní skizzu skupinky, jak mi poprvé zatanula na mysli: mladý hoch — mladý národ, mstitel Bílé Hory na Bělohorské pláni, se svou matkou — vlastí . . . A na obr. L. je pak dokončený obraz Bílé Hory, meditace k době převratu.

Po předeslání těchto vysvětlivek budou nyní jasny i ostatní ukázky barevné.

Tak na barevné příloze č. V. a VI. nalezne mladý přítel několikrát a vždy různé upotřebení téhož motivku. Uvidí již, jak možno působivost různým ohraničením aneb i volbou nálady barevné od základu změnit i určitým směrem zvýšiti a jak je možno z téhož námětu dostati věci působivosti zcela různé.

Na barev. příl. č. XVI. předvádím týž motiv pokaždé při jiném osvětlení a za jiné doby roční. Necht mladý přítel studuje, jak při každém tom případě motiv se mění a jinak k nám promlouvá jednou za letní nálady a šedivém nebi, jak působí vážně a bylo by snadno tento dojem ještě zvýšiti; jak jindy zas týž námět v podzimním pestrém zbarvení a za večerního osvětlení jeví se nám veselejším.

Není jisté již třeba zvlášť zdůraznit, že na barevné příloze č. VII. šlo o to, znázornit ticho a klid — hned na následující (č. VIII.) neklid. Na prvním obrázku působí klidně stromy, klidně stojící v klidné rovině pod klidným nebem, klidně se pasoucí stádo; na druhém ponurá, bouřlivá nálada žene mraky po nebi a zmitá stromy — znázorňuje neklid v přírodě a působí tísnivě rozpoutanými živly.

Bar. příl. č. IX. ač zachycuje rovněž méně idylické počasí, působí sice také ještě tísnivě, leč již daleko klidněji, protože lčí tichý šumavský nečas. Motiv pak sám má jen velké, klidné linie.

Že mnohý motiv již sám s sebou působí určitým dojmem, uvidíme na tab. X. (bar. příloh): táhlý kraj polabských luk a nad ním tichý večer působí klidně; obrázek XIIIa, kousek březového lesíka, působí milým, uklidňujícím, příjemným dojmem jara, takže by mohl být charakteristickým a typickým obrázkem jara. Obr. XIIIc může naznačovat léto, je svěže barevný a v liniích stromů je mírná hravost, jakýsi neklid zralého léta, kdežto bar. obr. XIII. budí opět spíše dojem vesny.

Ostatně umělci neb jich okolí prozrazují velmi často mnoho zajímavého z vlastní tvorby, ale zřídka kdy lze přesně slovy vystihnouti, co se v nás děje, když nějaký námět „nás chytí“ a kdy na určitý podnět rozezvučí se určitá struna v našem nitru.

„Bylo to jednou na Radhošti“, vypravuje mistr Aleš dětem.“) „Šli jsme přitelem pod horu a tam na mezi seděla malinká holčička a měla na ruce kobyliku. Slunce do ní jen pájilo, za ní bylo plno bodláčů a bílých motýlů. — Vedro bylo až hrůza a ona si tam sedí o samotě s kobylikou na ruce.“

Byl v tom takový zvláštní cit — ani to neumím říci — mladost — radost — a přec zas takový veliký smutek v tom byl: ta veliká hora a ta malinká holčička pod ní.

Nás si ani nevšimla, ani oči nepozdvihla. A tu přítel aby ji vytrhl: „A kde že máš mamku?“ „Moje maměnka bývá hen tam!“ řekla holčička ani brvou nepohnouc a stále jenom čekajíc, kam kobylika s prstu skočí. Zasmáli jsme se a mně se tak líbila, že jsem si ji potom vykreslil. Namísto kobyličky jsem jí dal sluníčko.“

Znáte jistě všichni onen rozkošný obrázek. Je tam malé děvčátko, motýli i to velké bodláci. A prostá slova, kterými jej mistr doprovází, zařadiv jej do sbírky dětem, zachycují vlastně celý složitý proces tvoření, který se zřídka obejde bez zápasu: „*Mně se tak líbila, že jsem si ji potom vykreslil.*“

---

\*) Aleš mládeži, Uměleckých snah sv. II., vyd. Anna Hlavatá v Praze.

RESTAUROVÁNÍ STARÝCH OBRAZŮ

## RESTAUROVÁNÍ STARÝCH OBRAZŮ.

Staré obrazy! Jaké podivuhodné kouzlo je v nich, byt i jejich umělecká hodnota byla často nevelká! Dekorují všechny místnosti velmi dobře a propůjčují jim distingovaného vzhledu. Působí svou vážnou tmavostí, v níž duchově světlkují jasně partie působíce zcela mysticky. Jejich sympatický zlatitý a klidný tón opráda nás svým kouzlem a je nám dobře v jich společnosti.

Jsou-li to podobizny, vidíme na nich zachyceny podoby lidí staletí po jich odchodu z tohoto světa — jedinou nesmrtelnost jejich zjevu. Jsou-li to krajiny, vidíme kraj, kde tito lidé žili a obě dohromady skýtá kulturní obraz tehdejších dob. Staré obrazy jsou jako milí staří lidé, jsouť začasté i ty staré obrazy nemocny jako staří lidé, kteří o zašlých časech vyprávějí, a jež namaháme se uzdraviti a život jim prodloužiti. Nuže přistupme k práci se vši šetrností, pamětlivi zásady pietního restaurování: *opravovati co nejméně a jen co je nezbytně nutné.*

Při převzetí starého obrazu od majitele neb přítele umění, který si jej přeje dáti zrestaurovati, jsou nutna jistá předběžná vzájemná ujednání, abychom předešli snad pozdějším neshodám. Restaurátor necht obraz za přítomnosti majitelovy dobře prohlédne a na všechny škody, jež obraz utrpěl, jej upozorní. Je-li obraz zvlášt cenný, neškodí protokolárně vše zjistiti, neboť je možno, že již dříve měl jiný restaurátor obraz v ruce a čištěním neb přemalováním jej poškodil, aniž toho majitel pozoroval. Zároveň nabudeme tímto výpočtem škod jakéhosi přehledu celkové poškozenosti a tím i možnosti stanoviti si odměnu za restaurování, která přece bude muset býti v poměru k ceně obrazu. Špatný obraz nestojí mnohdy za drahou opravu a majitel může se tak rozhodnouti, co a kolik chce na restaurování obětovati. Záleží také na tom, jakému účelu bude obraz sloužiti, zda privátnímu, či je-li z galerie umělecké či kostela, bude-li určen k dekoraci neb k pouhému přikrytí stěn, zda bude viseti vysoko nade dveřmi neb v saloně na význačném místě. V tom je rozdíl, přijímáme-li k opravě obrazy galerijní neb pouze privátní.

U obrazů galerijních dbáti jest především kulturně vědeckého jich poslání, je nutno věnovati opravám co nejvíce péče a dvojnásob dbáti toho, abychom opravovali málo a jen co považujeme nezbytným. Obrazy z galerií nebývají ostatně také tak značně poškozeny a je nejlépe ani se nedotýkati míst, jež zůstala dosud intaktní, neopravovati jich a umožniti tak jakoukoli pozdější vědeckou prohlídku neb studium obrazu co do původního stavu, jak po stránce materiálu, tak i co do plátna, podkladu, barev, firnisu. Na usnadnění zmíněných zkoušek má restaurátor u cenných obrazů zásadně pamatovati, a nejde-li to jinak, tedy alespoň

v některém rohu at ponechá několik cm<sup>2</sup> nedotčených v původním stavu, ovšem tak, aby to působivosti obrazu nebylo na závadu.

Kostelní obrazy bývají rovněž ponejvíce dobře zachovány, jen od čmoudu voskovic ztmavěly. Někdy také vykazují díry. Ježto tyto obrazy zpravidla jsou myšleny na velikou vzdálenost, jest pro ně s menším nebezpečím, nedotkne-li se ruka restaurátorova menších jejich poškození, neboť odstranění jich jest nejen zbytečnou ztrátou času vzhledem k nepatrně zvýšenému dojmu, jakým pak tyto obrazy na svoji dálku působí, ale mohlo by též ohroziti celek. Samozřejmě se vši možnou péčí a pozorností je nutno přistupovati k opravám mistrovských děl prvního řádu, a čeho se tu nemůžeme podjati s plnou jistotou zkušeného odborníka, to ponechme raději v původním stavu.

Nejčastěji však k opravě přicházejí staré památky rodinné, menší ceny umělecké, staré rodinné podobizny, historie a krajiny, jež z piety mají býti zachovány. Takové obrazy můžeme po dohodě s majitelem a stanovení honoráře opravit co nejjednodušeji. K vůli několika nepatrným dírkám nebudeme na příklad celý obraz napínati na nové plátno, nýbrž je jednoduše zezadu zalepíme. Podobně můžeme ošetřiti i jiné méněcenné obrazy, které mají za účel zakrytí pouze prázdná místa na stěnách.

### VYŠETŘENÍ ŠKOD.

Když jsme obraz převzali a s majitelem vše ujednali také in puncto honoráře, vyšetříme v atelieru obraz podrobněji. V prvé řadě musíme zjistiti, jedná-li se o obraz temperový či olejový, aneb není-li přes temperový obraz malováno olejem. Dále pak je důležité, na jakém podkladě obraz je malován, zda na dřevě, plátně, měděném či jiném plechu, na kameni, lepence, papíře neb pergamenu. Tyto podklady musí býti důkladně prohlédnuty, jestli a jak mnoho trpěly.

Nejčastěji vyskytují se obrazy na dřevě a plátně, pak na měděném plechu. Vzácnější jsou olejové malby na papíře, pergamenu, železném plechu, linoleu, kůži, kameni, lepence. Na kůži, kameni a linoleu velmi zřídka. Z uvedených podkladů je vždy nejlépe zachována měď, pak i železo, kámen a dřevo. Železo bývá někdy rezavělé, zohýbané, mívá vypukliny a vyvýšeniny. Dřevěné obrazy bývají oškrábány, prohnuty, mají pukliny a trhliny, které jdou celým prknem. Obrazy na kameni bývají popraskány, celé kusy mohou chybět. Plátno, lepenka, papír, pergamen, kůže jsou mnohdy ještě daleko více poškozeny: proděravělé, zlomené, se scházejícími rohy, roztrepenými okraji atd. Všimněme si při nich i klínkových rámtů, které mohou býti shnilé, bez klínků, neb i příliš slabé, aby dovedly trvale udržeti napětí.

Pak prohlédneme namalovanou plochu. Ta vykazuje obyčejně nejvíce poškození. Od firnisu až po podklad může být vše špatné.

*Podklad* jest jak známo vrstva, nanesená bezprostředně na plátno, prkno, plech atd. Víme, že skládá se z vody, klišu, mléka s křídou neb sádrou — tedy *křídový* neb *sádrový podklad*, aneb z těchže pojidel a bolusu (železitého kyslíčnicku hlinitého), který má různou, ponejvíce červenou barvu — *podklad bolusový*. Pak jest ještě olej a firnis ze lněného oleje jako pojidla, které s olovnatou bělí, okrem a jinými práškovými barvami na plátně neb prkénku rozetřen tvoří *podklad olejový*.

Nejstarší podklad je křídový neb sádrový, který se vyskytuje při temperových obrazech ještě před začátkem olejomalby. Od plátna odprýskává zřídka, ale od dřeva a jiného materiálu častěji.

Bolusový podklad je zvyklostí 17. a 18. století a má celkem vzato asi tytéž vlastnosti jako křídový.

Podklad olejový jest nejmladší, až na naše časy užívaný. Drží dobře, jen málokdy odprýskává od plátna neb dřeva.

Odprýskává-li podklad, běře ovšem namalovanou barvu i její firnis s sebou a obraz rozpadává se na nespočetné malé a větší částičky. Není nikdy vidati, že by podklad odpadával od plátna až na jeho vlákna. Tento případ nastává asi velmi zřídka, sám jsem o něm posud neslyšel.

*Barva* jest ze všech materiálů a látek, z nichž obraz se skládá, nejtrvanlivější, jest však závislá vzadu na podkladu, vpředu na firnisu. Obě tyto vrstvy jsou pevně s barvou spojeny. Změny barev samých jsou tmavění a šedivění, byly-li při práci smíchány chemicky se nesnášející preparáty. Pak ultramarin (nepravý) stává se šedivým, místo aby zůstal krásně modrým (ultramarinová nemoc, viz kapit. „O barvách“, str. 96.) a indigo stává se na slunci krásně růžovým a vyprchává, takže, je-li míseno se žlutou a zelenou, zůstávají jen tyto barvy.

Dále může obraz popraskati, může se pokryti malými i velkými trhlinami. Vinu tohoto chátrání nenese však, jak známo, barva, nýbrž spíše pojidla, s nimiž byla třena, aneb pozdější konečné firnisování. Víme také, že barva praská, když na nedokonale zaschlé podmalování maluje se čerstvou barvou — opět ovšem vlivem pojidel.

*Firnis* jest nejhořejší vrstva, kterou je téměř každý olejový neb temperový obraz přetřen. Tento sklovitý povrch podléhá nejskodlivějším změnám a je různému nebezpečí také nejvíce vystaven. Zůstane-li průběhem dob uchráněn mechanických škod, jako poškrábání, odrazení a pod., tedy již atmosféra svým obsahem vlhkosti



a jiných škodlivin, o nichž na jiném místě jsem se již zmínil, postará se o jeho zničení.

Známe různé druhy firnisů: vodové, lihové a olejové — dle toho, jak jsou pryskyřice v nich rozpuštěny. Zřídka setkáváme se s vodovými (skládají se z vody, arabské gummy, vyziny a kandisového cukru, také sem patří směsiny z bílku, volské žluči atd.) a zbývají tudíž firnisy lihové a olejové. (Lihové jsou roztoky různých pryskyřic, jako kopálu, mastixu a jantaru v lihu, k nimž jsou přidány ještě jiné přísady jako kopaivabalzám, terpentýn atd. Jsou-li pryskyřice v terpentýnu neb jiném oleji rozpuštěny, nazýváme je olejovými firnisy. Pryskyřice, líh a různé oleje jsou však hlavními součástkami všech přípravků.)

Škodlivé změny firnisu jsou: stává se mdlým, tupým, kalným, trhá se sám aneb bere barvu s sebou a pro svou tvrdou, sklovitou substancí podléhá lehce mechanickému poškození. Také pohlcuje firnis snadno všecku nečistotu, kterou ovzduší v sobě obsahuje, kouř, saze, prach, takže prohlédají z obrazu mnohdy jen nejsvětější místa.

### *PŘED RESTAURACÍ.*

Stanovili-li jsme diagnosu a je-li nám nyní jasno, co by na obraze bylo možno opravit, můžeme s vlastní prací započítí, ovšem se vši možnou pozorností, které zkušenost učí a jež v uvedených jednotlivých případech zvlášť se doporučuje.

Postup, v jakém následuje za sebou restaurování jednotlivých částí obrazu — podkladu, barvy, firnisu — není vždy stejný, řídí se dle nebezpečí, které nejvíce hrozí. Tak na př. obraz, který neodpadává a u něhož neobáváme se ztráty jednotlivých částí malby, může se nejdříve zespodu zabezpečiti — tedy podklad, dřevo, plátno, klínový rám; kdežto u obrazů, jež hrozí při napínání odprýskati, bude lépe zabezpečovati raději nejdříve zepředu.

### *ODPRÝSKÁVAJÍCÍ POVRCH OBRAZOVÝ.*

Přesvědčme se zprvu důkladnou prohlídkou, je-li opravdu třeba obraz znovu napnouti, t. j. novým podkladem, plátnem s klínovým rámem, dřevem atd. opatřiti. A je-li se co obávati, že by povrch obrazu různé nezbytné otřesy při odnímání a novém napínání plátna nesnesl, tedy s napínáním posečkejme, až bude povrch obrazový bezpečně zajištěn. Toho docílíme tím, když povrch opatrně, ale dosti bohatě přetřeme kopaivabalzámem tak, aby se odchlupující částičky nesešouply, nýbrž aby se mohl balzám vsáti mezi odprýskané plochy barevné a podklad. Kopaivabalzám učiní barevnou vrstvu obyčejně vláčnou a poddajnou, takže se sama již na podklad

položí, k němu zase přilne a přilepí se naň opět tak pevně, že s obrazu již nic neodpadává. Kdyby to v jednotlivých případech nestačilo, pomůžeme si trochu regenerováním a přezehlíme. O tomto postupu zmíním se později.

Velmi zřídka se stává, že současně s barvou a firnisem též podklad odprýskává a tak se loupe, že by bylo viděti pouhé plátno. Je-li obraz malován na křídovém, sádrovém neb bolusovém podkladu, můžeme odprýskané kousky hustým dextrinem přilepiti. Je-li malováno na podkladu olejovém, tedy barvou v oleji třenou, musí obraz v regenerační bedně, o níž později rovněž pojednám, býti tak dlouho lihovým parám vystaven, až jeho barevný povrch úplně změkne. Kdyby se to nepodařilo, musí býti obraz napjat na nové plátno — rentoilován. (Viz i zde zmínku pozdější.)

Je-li nyní jak bylo uvedeno obrazový povrch zabezpečen před dalším odprýskáváním, můžeme pokračovati v opravě.

### *OBRAZY NA PLÁTNĚ, NAPJATÉ NA KLÍNOVÉM RÁMCI.*

Je-li obraz dobře napjat, plátno hladké a není-li obav, že se časem zvlí, nechá se tak, jak je, i kdyby byl rám, na němž je plátno napjato, chatrný a i kdyby neměl klínek.

Je-li i plátno ještě dosti dobré a rovné, je-li v něm pouze několik děr, není ani tu ještě bezpodmínečně třeba je nově přepínati nebo přelepovati, možno i zde poškozená místa pouze zalepiti, ač by bylo ovšem nejlepší takový obraz již na nové plátno přepnouti.

U obrazů na plátně malovaných vyskytují se od nárazů neb tlaku různé nerovnosti v povrchu, „boule“, které se nad malovanou plochou zvedají, aneb na zadní stranu obrazu propadají. V takovém případě navlhčíme poněkud plátno na opačné straně a po uschnutí nerovný povrch zmizí. Ne-li, vyžehlí se.

Chceme-li však díry zalepiti jen samy, nesmíme k tomu voliti lepidlo obsahující vodu, neboť pak se jeví po uschnutí na malované ploše zvýšený okraj, jež nelze později odstraniti. Takové díry, které jdou naveskrz, tak že i kus plátna schází, zalepujeme takto: na malované vrstvě, tedy na přední ploše obrazu zalepí se díra silným kreslicím papírem, natřeným dextrinem. Pak položíme obraz touto vrchní stranou na rovné, ploché prkno a díru kitem z křídý a málo dextrinu vyplníme tak, aby byla zároveň s plátnem. Nato dáme vše dobře uschnouti. Pak se díra a její okolí ve větším okruhu as 3 cm namaže roztokem kaučuku, dosti hojně, neboť se kaučuk do plátna vsaje (!). Potom vezmeme kus „grundýrovaného“ plátna, které by bylo kolkolem as o 3 cm větší než poškozené místo, namažeme je na straně bez podkladu kaučukem a přiložíme na díru tak, aby koldokola přesahovalo as o 3 cm.

Celé místo takto ošetřené nechme rádně zatížené schnouti. Kaučuk schne velmi rychle. Již naztří bude vše suché i navlhčíme kreslicí papír, jež jsme byli přilepili na obrazovou plochu a jímž jsme díru s této strany byli zalepili (voda může být teplá neb studená) a papír lehce sejme. Shledáme, že zející díra jest na obrazové straně úplně rovně zalepena a možno ji později přemalovati téměř k nerozeznání.

Má-li však plátno příliš mnoho děr, pak je přirozeně lepší přepnouti novým plátnem. Počtnejme si při tom takto: je-li plátno ještě silné, s celými, neporušenými okraji, tedy se hřebíčky napínací opatrně vyndají. K tomu je dobře užítí zvlášť upraveného dlátka, jehož konec jest přibroušen, aby mohl lépe pod hřebíček vnikati a opatřen je výřezem, aby hřebíček mohl lépe zabrat. (Viz obr. čís. 48.)



Obr. č. 48.

Povytažené hřebíčky pak kleštěmi vytaháme. Je-li však plátno již tak špatné, že se při této práci trhá a nelze-li hřebíčky odstraniti, aniž bychom okraj plátna poškodili, neb obraz natrhli, pak je lépe od vytahování hřebíčků upustiti, raději je kolem zaříznouti a pak kolmo k zevní straně plátno naříznouti. Obraz pak lehce s rámu sejme, jestliže naříznutý okraj opatrně okolo hřebíčků uvolníme, jak na vedl. obrázku (čís. 49.) je patrné.



Obr. č. 49.

I kdyby se při tom okraj plátna poněkud poškodil, není to závadou, jen zůstane-li netknuta hrana plátna, jež se přes rám zahýbá k přednímu povrchu obrazu.

Jestliže jsme nyní šťastně plátno se starého rámu klínkového sňali, můžeme, je-li ještě tak dalece pevné a nehrozí-li roztržením, začíti je ihned na nový rám napínati. To se musí státi napínacími kleštěmi, kladivem a hřebíčky se širokými hlavičkami, t. zv. malířskými. Kladivo může být obyčejné. Napínací kleště lze ve velkých městech koupiti. Je též možno dáti si je udělati, kde jich neobdržíme. Musí být ploché, ne



Obr. č. 50.

ostré jako kleště obyčejné, musí mít as 4 cm šířky a 1 cm tloušťky. Páky kleští musí být dosti silné, aby se při pevném uchopení a smáčknutí neohnuly. (Viz obr. č. 50.) Hřebíčky necht mají hlavičky co možná veliké a necht jsou hodně zašpičatělé (viz též obrazec).

Napínání plátna nového či starého děje se tímž způsobem: klínky se z rámu vytáhnou, rám se řádně stluče. Plátno se prozatímně jen hřebíčky napínacími na rám připevní přesně kolmo, jak bude muset být na rám napjato, aby kolmé předměty na obraze znázorněné měly taktéž svoji kolmou polohu, na př. věže, domy atd. Napínáme pak zprostředka delší strany hřebíčky, jichž zatím zcela nezatloukáme, jen as do poloviny. Nato hned vše obrátíme a zatloukáme hřebíky do protilehlé strany i místa, když jsme byli dříve kleštěmi plátno napjali. Zatloukáme pak na těchto protilehlých stranách hřebíčky od středu ke kraji ve vzdálenosti vždy as čtyř centimetrů. Když dojdeme až ke kraji hrany, přehneme roh přesahujícího okraje plátna a připevníme je k druhému rohu delším hřebíčkem. Stejným způsobem připevníme i obě protilehlé kratší strany, kleštěmi současně plátno dle potřeby napínající.

Takto napjaté plátno má být i bez zatlučených klínků již rovné a bez záhybů. Zatlučeme nyní hřebíčky úplně a klínky jen tolik, aby nevypadly. Je nutno poznamenati, že při starém plátně nezatloukáme hřebíčků do starých otvorů, nýbrž do nejbližšího sousedství hned vedle.

Je-li plátno nebo jeho okraje roztrhané, zetlelé, špatné, pak musí být obraz přepnut na úplně nové plátno, neb alespoň jeho roztrhané a poškozené okraje musí být novým plátnem podloženy a podlepeny, což postačí v tom případě, je-li plátno samo jinak dobré.

S rámu sejmutý obraz zalepíme na obrazové straně kreslicím papírem přetřeným dextrinem, jeví-li díry, a položíme jej obrazovou plochou na rovné prkno neb silné sklo. Uřízneme pak asi 7 cm široké pruhy plátna a zalepíme jimi poškozené okraje: od ohebu, kde okraj se přes klínový rám napíná 6 cm ven, abychom měli pohodlně zač uchopit, až budeme napínat. Jeden centimetr přelepíme přes oheb k prostředku, aby při novém napínání byl chráněn před roztržením. Když vše dobře zaschne, může se napínat.

Dříve než se rozhodneme pro jakékoli opravování neb nahrazování plátna samotného, podívejme se, zda na zadní straně obrazu není nějaký nápis, uvádějící jméno, stáří znázorněné osoby, datum, kdy byl obraz malován neb jiné více méně zajímavé poznámky, jak tomu dosti často bývá. Ve všech takových případech je nutno, aby byly tyto nápisy opazovány neb okopírovány, aby pak stejným způsobem

bem a na totéž místo mohly být na novém podkladě umístěny. Pak podíváme se, co plátnu na zadní straně schází.

Ponejvíce předivo bývá zcela zetlelé, pak jest třeba odstraniti skelným papírem nebo nožem všecka z roviny přečnívající místa. Také odstraníme staré plátno neb kožené záplaty, kterými jsou díry vyspraveny, aneb taková místa, která se až na malířský podklad sama uvolňují. Těž staré a vyčnívající švy a jich stopy musí být odstraněny.

Pak natřeme celé plátno hustou kaší plavené křídly s vodou smíchanou s trochou karbolové kyseliny a dextrinu a dáme tuto masu dobře usušit. Křída je ohebný materiál, který nikdy neškodí. Když je pak tato kaše suchá, oškrabe se skelným papírem až na velmi tenkou vrstvu nad nitkami plátna. Touto jednoduchou metodou jsou zároveň všechny scházející části plátna nahrazeny a díry v něm odzadu zakitovány.

Potom se starý obraz napne na nové plátno, t. j. staré plátno podlepí se novým. Vezmeme silné, nebílené plátno (předené, trojtkaninu), dobře je ve vodě vypereme, aneb ponecháme je ještě raději po celý jeden den ve vodě, aby se nestránelo a nestahovalo. Plátno, jež nebylo ve vodě máčeno, sráží se v délce i šířce o několik cm. Z tohoto, ve svých rozměrech již se neměničícího plátna uřízneme kus, který na každé straně přesahuje velikost obrazu as o 5 cm a poněkud jej navlhčíme. Pak položíme obraz na veliké prkno tak, aby okraje nepřevěšovaly, nové, trochu ještě vlhké plátno od středu ke krajům potřeme lepicí látkou, položíme je na staré plátno a opět od středu je žehličkou k němu přizehlíme. Lepidel z pryskyřice a bílé smůly nedoporučuji, protože je s nimi nepřijemná práce. Bílý kliš se den před tím ve vodě rozmočí. Může se spolu vařit s jedna třetina lněného oleje a trocha karbolové kyseliny a sice tak dlouho, až se lněný olej při míchání úplně spojuje. Kliš musí být úplně rozředěný. Žehlička nesmí být zahřata přes 60° C. Jsou k tomuto účelu nejlepší žehličky, zahříváné vařící vodou. Komu se to vyplatí, ten je ve velkoměstech obdrží (dodávala je Glühstoffgesellschaft v Drážďanech). Nemá-li ji, vyzkoušíme si před upotřebením žehličku obyčejnou. Vezmeme kus olejovými barvami pomalovaného plátna. Nelepí-li se při zehlení olejové barvy na žehličku, můžeme klidně žehlit. Chceme-li však pracovat úplně jistě, pak dejme žehličku ohřátí do vařící vody. Potom ji do sucha otřeme. Olejová barva je jen oproti velikému horku citlivou, kdežto voda v nádobě udržuje se teplou nad lihovým kahanem a plátno i s olejovou barvou žehlí se již při mírnější teplotě, jak bylo uvedeno. Pastosně malovaná místa na obraze ovšem zehlena být nesmějí, poněvadž výška husté a vysocě nanesené barvy by se smáčknula a zkazila.

Dříve se staré, zetlelé plátno až na malbu odstraňovalo a obraz se na nové plátno natáhl — rentoiloval. Toto rentoilování je však prací velkou a namahavou a téměř nikdy není jí nevyhnutelně třeba. Obraz býval nejprve několika archy papíru, pak mušelinem neb bílým plátnem přelepen, takto zalepená plocha obrazová položila se na hladké prkno, kdež se na okrajích připevnila. Zetlelé staré plátno navlhčilo se horkou vodou a pak se po vláknech sundalo a nové plátno se na obnaženou malbu přilepilo. Staré plátno může však skoro ve všech případech dobře zůstatí, neboť výše popsáním způsobem, směsí křídý v dextrinu stane se stejně opět trvanlivým a pevným.

Je-li nové plátno žehlením pěkně hladce napjato, může se ještě i něčím velmi těžkým zatížití, ale není toho nezbytně třeba, neboť by to bylo u velkých obrazů dosti obtížné, ba nemožné. Plátno nové a staré drží pro rozměrnou svou plochu i pro značnou přilnavost velmi pevně k sobě. Kdyby však mimo nadání přece povstala místa, jež by odstávala neb byla nepoddajná, rozmočíme na nich kliš vřelou vodou a pak znovu pevně sežehlíme. Potom dáme vše as na 24 hodiny schnouti a napínáme známým způsobem na klínový rám. Můžeme pak ještě obraz zezadu přetřítí kaučukovým roztokem, aby nevlhnul, ale nutné to ovšem není.

#### *POŠKOZENÉ PRKÉNKO A JINÉ PODKLADY.*

Zdravé dřevo bývá často podél dřevitých vláken prasklé a trhliny tyto prostupují zpravidla celým prkénkem, na němž je obraz namalován. Taktéž často dělí se prkno tam, kde bylo sklíženo. Jsou-li tyto trhliny tak tenké, že nepoškozují dojmu obrazu, možno je nechat tak jak jsou. Jsou-li však tak široké, že dojem obrazu je jimi rušen, dejme je truhláři stáhnouti a sklížiti. Červotočinu můžeme dřevitým kitem zakitovati, přidavše do něho několik kapek karbolové kyseliny.

Dřevěné desky mohou býti také prohnuty a zborceny, t. j. u obrazu malovaná strana stává se konvexní a zadní strana konkávní. Stará prkna jen zcela málo vzađu navlhčíme a pak je na rovném podkladu zatížíme. Nato tato prkénka vsadíme do rámu a připevníme je krátkými, silnými hřebíčky. Silná prkna potřebují ovšem déle, než navlhčení zapůsobí. Je-li nutné třeba působivost vlhkosti urychlití, nařizneme prkno tenkou pilkou, t. zv. lišcím ocasem, podél vlákna dřevitého tak hluboko, až zářezy dosahují as na  $\frac{1}{2}$  cm k obrazové ploše. Do těchto zářezů může pak voda lehce vnikati, prkno napojiti, až změkne a dobře se poddá. Když je pak obraz narovnáán, můžeme zářezy pilkou způsobené zakitovati a sice velmi hustým kitem z křídý a dextrinu. Pak se obrázek zezadu opět k rámu pevně hřebíčky připevní, aby už dřevo nemohlo „pracovati“.

Zetlelá prkna jsou velmi měkká. Aby se následkem toho celý obrázek neshroutil, polepme obrazovou plochu silnou vrstvou papíru, která poněkud přes okraj obrazu přesahuje, aby bylo možno vše na prkno připevniti. Zetlelé prkno dá se nyní lehce zezadu odstraniti t. zv. oblym dlátem, t. j. dlátem velmi ostrým a dutým, kterým pracujeme po vlákně dřeva. Když už zbývá vrstva jen as 1 až 2 mm nad malbou a vycitujeme-li jistotu, že obrazu dalším otřením skelným papírem neuškodíme, zbavíme plochu veškerého změkklého dřeva až do úplného zarovnání. Je-li dřevo až na malovanou vrstvu zetlelé, musí býti zcela odstraněno, opatrně ohoblováno a zbývající tenká vrstva ještě skelným papírem postupně od hrubozrného opatrně otřena, až nakonec velmi jemným skelným papírem poslední zbytky chorého dřeva se odstraní, při čemž vrstva barvy je zepredu polepeným papírem před rozpraskáním a poškozením chráněna.

Jsou-li takto poslední zbytky zetlelého dřeva odstraněny, musí býti dána ploše obrazové nová opora — u menších obrázků nové, dobře vyschlé prkénko, u větších plátno. Když je pak obraz na nový podklad dobře upevněn a fixován, může se přední ochranná vrstva papíru známým způsobem (vlhkem) s obrazu sejmuti a byl-li obraz přenesen na nové plátno, napnouti na klínkový rámeček.

Menší obrazy neb ty, kde dřevo v určité výši nad obrazem bylo ještě zdrávo, přeneseme na nové prkénko. Na zarovnanou plochu naklízíme nejdříve mušelin, aby přilnavost byla větší, a na ten teprve nové, dosti silné prkno. Možno je také obrázek potom přizéhlit, nežli jej upevníme do rámu, když byl před tím úplně proschnul.

Jiná metoda učiniti zetlelé neb poškozené prkno trvanlivým a pevným je následující. Když zajistili jsme si důkladným přelepením papírem obrazovou plochu jako u případu předešlého, oprášíme velkým kartáčem vše zetlelé s prkna. Je možno, že tím povstanou skuliny, zlábký, prohlubeniny ba i celé díry. Uděláme si kit na dřevo, a sice z pilin tvrdého dřeva (největší díl smíšeniny), plavené křídly, rozpuštěného dextrinu a karbolové kyseliny. Po případě získáme sami dřevěný prášek pilováním neb strouháním tvrdého dřeva. Tento kit je výborný. Vyplníme a vyrovnáme jím pak všechny nestejnosti a hloubky ve starém dřevě, až plocha je úplně rovná a stejnoměrná. Chceme-li ji pak míti dokonale rovnou, otřeme ji skelným papírem a silně zafirnujeme. Vnikáním firnisu stává se kit velmi tvrdým. Tato metoda zvlášť se doporučuje pro svou jednoduchost a jistotu, neboť toliko při úplně špatných a zetlelých prknech, která však jsou celkem přece jen vzácností, nelze jí upotřebiti.

Chatrná *lepenka* odstraňuje se podobným způsobem, jenže sejmem ji ještě snáze, neboť ji můžeme navlhčiti a poslední její zbytky odbrousiti skelným papírem.

Rovněž tak možno nakládati s *obrazy na mědi a plechu*, je-li jich podklad poškozen. Jen odbrušujeme v tom případě smirkovým na místo skelným papírem. Vše ostatní zacházení je totéž jako při malbách na dřevě. Ale obrazy na plechu, mědi a kamení mají téměř vždy tento podklad zchovalý. Malby na kovech mohou však mít vypukliny a „boule“. Pokusíme se je nejprve vyrovnati tlakem tak, že je položíme mezi hladké železné desky a s nimi je u zámečnicka vložíme do silného šroubového lisu až nerovnosti zmizí. Mnohé lze také narovnat plochými kleštěmi, aneb vyklepáme na rovné, železné podložce mnohous poškozenu tohoto druhu dřevěným kladivem, jaké mají klempíři. Před tím však neopomeňme obrazovou plochu přelepením pijavým papírem zajistiti. Netroufáme-li si sami měď neb plech tímto způsobem ošetřiti, obraťme se na klempíře neb kotláře, když jsme ovšem před tím byli obrazovou plochu opět dobře zalepením zajistili. Jestliže částičky malby při tom přesto opadají, bude nutno je obnoviti, ovšem se vsí šetrností pietního umělce. Že je třeba náležitě uvážiti, které zlo je horší, zda nerovný povrch neb opravy v obraze samém, a dle toho se rozhodnouti, je jasno.

### ČIŠTĚNÍ OBRAZŮ.

Když jsme podklad dobře zajistili, dobře opatřili plátno, prkno, měděnou desku, když jsme obrazovou plochu ofixírovali, že už se neodtrhává a neodprýskává a je pěkně rovná a všech děr zbavena, můžeme pozorně přistoupiti k čištění obrazu.

Všecky obrazy zachycují na své ploše obrazové všeho druhu nečistotu od obyčejného prachu až do staletého čmoudu voskovic v kostelích. To vše musí se s obrazu očistiti, ježto teprve pak je možno posouditi, jak je vlastní malba zachována a co jí schází. Začasté již pouhým čištěním přicházejí k platnosti různé detaily, jichž dříve viděti nebylo. Je zde nutno míti totéž na zřeteli jako při snímání starého plátna.

Sedí-li barva i firtis pevně na podkladu, neodlupuje-li se nic a jsme-li si jisti, že při doteku houbami, hadříkem a štětcem nic nesetřeme, neb nestrheme, můžeme s čištěním ihned započítí. Je-li však povrch obrazu drobnivý, rozpraskaný, musíme dříve volně částičky malby dobře připevniti (viz o tom předešlé odstavce).

Čištění samo děje se takto: nejprve pokusíme se stráti špínu houbou, vatou nebo měkkým klůčkem, které jsou — velmi málo — smočený v teplé vodě, takže z nich nekape. Tře se od levého rohu počínajíc celý obraz opatrně a tak dlouho, dokud houba, vata či klůček nezůstanou čistými. Pak je také nečistota již ponejvíce odstraněna a máme, i když ne úplně jasny, tedy alespoň čistý obraz před sebou. Je-li se stále ještě nečistota, která teplou vodou nepouští, vezmeme místo



vody na klíček několik kapek terpentýnu (oleje, nikoli terpentýnového lihu). Abychom vnikli i do náhodných trhlin neb prohlubenin je třeba užítí štětínového štětce mírně v terpentýnovém oleji smočeného. Ačkoliv je tato práce již dosti nebezpečna, nepoškodíme tím přece obrazu, budeme-li pamětlivi toho, že starý firnis sice velmi pomalu, ale přece, je v terpentýnu rozpustný. Nutno si tedy při všl pozornosti přece jen s prací pospíšiti. Nepomůže-li ani terpentýn, v krajním případě, že by nečistota houževnatě na obraze lpící rušila příliš, sáhne k nejradikálnějšímu, ale ovšem i nebezpečnému prostředku: směsi 5 dílů vody s jedním dílem salmiakového lihu, neb téměř dílu vody s jedním dílem lihu. Tohoto prostředku smí býti užito jen s velmi málo namočeným štětcem, jelikož salmiak i líh mohou již obrazový firnis poškoditi. Obě tyto látky na štětci upotřebené se za stálého slabého natírání vypařují, jejich působnost tím ochabuje a zároveň ovšem i možnost uskoditi firnisu se zmenšuje.

Obrazy, které byly umístěny na vlhkých stěnách, bývají často pokryty plísní. Ty musíme tedy nejprve dáti dobře oschnouti, nejlépe na slunci, u kamen neb na podobném suchém vzduchu. Je-li plíseň úplně zaschlá, můžeme ji oprášiti. Někdy se však stává, obzvlášť při čerstvých obrazech, že plíseň plátnem i podkladem prostupuje a na obrazové ploše tvoří skvrny. I v tomto případě nejprve obraz dobře vysušíme, čistíme pak terpentýnovým olejem a firny časem zmizí samy. Možno je také bezpečně odstraniti regenerací (viz níže).

Nečistota a plíseň, která žádnou z uvedených metod nepouští, není již zachycena na pouhém povrchu obrazu, nýbrž vnikla do jeho firnisu a odpomoci můžeme tu jen regenerací neb jeho odstraněním, o němž bude promluveno později.

Je třeba říci ještě několik slov o čištění *zlatých pozadí* obrazů, často zejména na obrazech svatých se vyskytujících. Zlatý podklad jest zpravidla odprýskán až na samo dřevo. V takovém případě je nejlépe dáti obraz opravit pozlacovači. Je-li podklad pouze špinavý, je možno jej očistiti rozředěným salmiakem (4 díly vody, jeden díl neb dle potřeby o něco více salmiaku). Menší chatrná místa možno opravit zlatou bronzí, aneb přetřítí je pozlacovačským lakem a přiložiti pozlátka. Není však při tom téměř nikdy možno odhadnouti přesně týž odstín, proto je nutno lažřovati, až se docílí téhož tónu. U nás přicházejí obrazy se zlatým podkladem k opravám zřídka.

Vzácně se také vyskytují obrazy, které vůbec nejsou firnisovány. Postup práce je týž jako u firnisovaných, jen je třeba více opatrnosti, abychom nepoškodili barev, se kterými tu bezprostředně přicházíme do styku. Proto nedoporučuji zde vůbec jakéhokoli užívání terpentýnu, salmiaku neb lihu, protože všechny tyto látky barvy

snadno porušují. Rovněž k mechanickému odstraňování nečistoty (špičkou nože, jehlou, špičatým dřívkem) sáhneme jen v krajním případě nutnosti ať jde o obraz jakýkoli, tedy jen tehdy, když nečistá místa na celek příliš rušivým dojmem působí.

### OŠETŘENÍ NEČISTÉHO A KALNÉHO FIRNISU

jest jednou z nejtěžších partií nauky o restaurování obrazů.

Firnis jest pro svůj zlatožlutý neb hnědý tón četnými znalci a milovnký umění vysoce ceněn. Starým, dobře firnisovaným obrazům propůjčuje velmi příjemného celkového zabarvení a sladění i má dle jich mínění býti za každou cenu zachován přes nebezpečí, že obraz stává se čím dále tím tmavším a špinavějším, čímž ovšem firnis obrazu spíše škodí, neboť stává se původní způsob malování čím dál tím nezřetelnějším a též jiné přednosti obrazu skrytějšími a méně zřetelnými. — Jiní znalci opět prohlašují zlatový tón firnisu beznáročným, pouhým dílem času a jmenují jej bez úcty tónem galerijním. Náhled prvé skupiny má vpravdě jen estetický základ, který spíše spočívá na vkusu a citu, stanovisko druhé skupiny jest reální a na skutečnosti založené. Neboť když byly staré ony obrazy svého času dohotoveny, neměly zajisté galerijního tónu, nýbrž byly sladěny na stříbřitě šedý tón. Obraz Van Dyckův firnisu zbarvený jeví se nám stříbrošedým, firnisem pokryt byl hnědý. Van Dyck tedy maloval svůj obraz stříbřitě šedivý a nebylo jeho úmyslem, aby obraz působil hnědým sladěním. Stal-li se obraz průběhem doby krásnějším, dostav následkem ztmavění firnisu hnědé zabarvení, není to zásluhou dotyčného umělce, nýbrž času a nám jeví se obraz po létech v umělcem nechťené a nezamýšlené tonině.

Mimo to zavádí firnisová zlatá hněd k omylům v oceňování a dojmu jednotlivých tónů. Tak starými mistry zamýšlená krásná modrá jeví se nám pod žlutým firnisem modrozelenou neb zelenomodrou. Není na celém obraze studené červeně, jemně žlutí ani jemně šedi, ač všechny tyto barvy tu původně byly. Nevidíme tedy koloritu, který umělec do svého obrazu vkouznil, nýbrž nesprávný kolorit, jen časem vytvořený.

Proč se nám tedy tento zlatý tón tak velice líbí? Předně proto, že na nás všechny teplé tóny, zvláště však žluté, působí příjemně a dojmem rozveselujícím, a pak že ona žlutá vrstva přivedla jistou jednotnost a ucelenost do obrazu a že tak právě tato žlutá ucelenost nás uspokojuje. Tak mnozí lidé budou obdivovati krajinu, uvidí-li ji žlutým či červeným sklem a budou míti dojem nepříjemný, pohlédnou-li na ni sklem modrým. Jest to však nesprávná estetika. V přírodě není více či méně krásných barev, neboť vše se vzájemně doplňuje a docílili jsme nálady, jež

se nám zamlouvá, jen barevným sklem. Líbí se nám pak vlastně pouze žlutá či červená barva a z obrazu jen kresba.

Z řečeného vysvitá, že ješt pochybnou otázkou, zda obraz pozbývá na kráse, byv zbaven svého žlutého neb hnědožlutého galerijního tónu, a s tím i na své ceně, ale je nesporno, že vidíme obraz po odnětí firnisu v tom koloritu, jak jej umělec zamýšlel a namaloval. Tím ovšem není řečeno, že by starý firnis vždy musil dolů. Jestliže se pečlivým očištěním a regenerací obraz stane jasným, nechť firnis klidně zůstane, čímž starý charakter obrazu nejlépe bude zachován. Ale není možno přisvědčiti horlitelům pro patinu, jestliže chtějí míti na obrazech zachovánu špinu.

### REGENEROVÁNÍ (regenerovati=znovuzrodití, vzkřísiti).

R. 1863 povolala bavorská vláda komisi, aby zjistila příčiny zkázy obrazů čásem a jinými škodlivinami, a aby učinila vhodné návrhy, jak bylo by možno zkáze této čeliti a jak by se daly obrazy zkázou již dotčené zase opravití a zachrániti. K této komisi patřil také mnichovský profesor *Max Pettenkofer*.\*) Tento, ač vlastně neodborník (chemik a hygienik), shledal, že nejvíce obrazů bylo poškozeno vzduchem vlhké páry obsahujícím, ježto jejich firnis pozbyl svou molekulární přilnavost, t. j. vzájemnou souvislost svých nejmenších dílků. Do štěrbin takto povstalých vnikl pak vzduch a tato okolnost změnila optický účinek obrazu, jež jeví se mdlým a šedým, mnohdy jakoby byl pokryt plísní. Pettenkofer přemýšlel potom, jakými prostředky dala by se molekulární souvislost firnisu znovu vytvořiti — regenerovati — a našel tento prostředek v *parách alkoholických*.

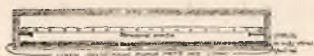
Následující pokus nám dosvědčí správnost Pettenkoferovy teorie.

Opatřme si malou, 3—5 cm vysokou krabičku z lepenky, natřeme její vnitřní stěny křihem a přilepme kus pijavého papíru neb sukna na dno škatulky. Sukno (pijavý papír) postříkejme 90% lihem, aby neodkapával, a postavme krabičku otevřenou stranou na obrazovou plochu. Začasté již po několika minutách, někdy trvá to déle, možno pozorovati účinek lihových par. Místo obrazu, jež krabička přikrývala a jež bylo tedy vystaveno vlivu oněch par, jeví se jasným a průhledným, kdežto jeho okolí zůstává kalným a mdlým.

Tímto pokusem domohli jsme se prostředku, jímž lze jednoduchým způsobem bezpečně zjistiti, bude-li možno obraz regenerací restaurovati. Zůstane-li totiž místo pod škatulkou nedotčeno, jest to důkazem, že firnis je nesporno rozpustný a že musí býti jinak ošetřen. Reaguje-li však obraz na tento pokus, lze jej takto opravití celý a čím nám byla pokusná krabička v malém, to si udělejme ve

\*) „Über Ölmalerei und Konservierung der Gemäldegalerien“ Brunšvik 1872; 2. vyd.

velkém. Není-li obraz příliš veliký, vložíme jej do regenerovací skřínky, kterou lehce pořídíme. Taková bedna necht je celkem asi 8 cm vysoká a stačí k tomu účelu každá obyčejná bedna na obraz určená, jen když je možno obraz do ní vložit. Potom vlepíme dextrinem na dno arch pijavého papíru jen na rozích a na ještě tři až čtyři týmž způsobem. Aby bylo později možno působivost ještě stupňovati a zesilovati, je potřebí také víko bedny zalepiti podobně pijavým papírem. Pak zatlučeme dovnitř do bočních stran bedny ve výši asi 5 cm od pijáku několik hřebků tak, že vyčnívají (asi na 4 cm)



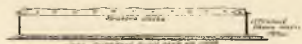
Obr. č. 51.

a zamezují jeho styk s pijavým papírem, upevněným na dně. Hřebíky musí být tak umístěny, aby obraz na nich zcela vodorovně spočíval. (Viz vedlejší obr. č. 51).

Přetřeme obraz kopaivabazámem, pokropme piják na dně a eventuelně i na víku 90% lihem a položíme obraz namalovanou plochou ke dnu na vyčnívající hřebíky. Bednu pak přikryjme a dejme lihovým parám působiti na obraz.

Asi po desíti minutách se podíváme na výsledek. Ponejvíce páry již působily, takže firnis je již trochu lepkavý. Přikryjme vše znovu, načež opakujeme tak dlouho, až firnis úplně zesvětlí. Mezitím jest ovšem nutno se přesvědčovati, zda nestal se příliš lepkavým, ba dokonce tekutým. Shledáme-li konečně, že firnis úplně zjasněl, jest proces t. zv. regenerace ukončen. Obraz pak z bedny vyjmete a dáme jej usušit. Proces onen může trvati někdy i více hodin.

Větší neb zcela velké obrazy, na které by bylo obtížno pořizovati bednu, mohou se jinak ošetřiti takto: připevníme kolkolem na napínací rám silně, asi 8 cm široké pruhy lepenky a sice tak, aby jejich hořejší strana byla stejně vysoko se zadní stranou klínového rámu. Tím docílíme, že pruhy asi o 6 cm obraz převyšují. Obraz leží nyní obrazovou plochou dolů na těchto pruzích. V rozích, kde se lepenkové pruhy stýkají, je třeba povstale mezery dobře zalepiti. Položíme nyní



Obr. č. 52.

veliký kus sukna na stůl nebo na zem, postříkáme je jako v předešlém případě 90% lihem a položíme obraz na ně, takže stojí na lepenkových pruzích nad napojeným sukem (viz vedlejší obrázek čís. 52).

Mnozí restaurátoři necení zvlášť vysoko právě popsanou metodu regenerace, natírají mdlé obrazy jednoduše lihem a dávají schnouti. Přirozeně, že tento postup také pomáhá, neboť regenerační proces je při něm v podstatě týž, ale možno jej provádět jen za největší opatrnosti.

## ODSTRANĚNÍ FIRNISU.<sup>4</sup>

Nepomůže-li právě popsaná regenerace, musí býti firnis odstraněn. Všichni odborníci v restaurování obrazů shodují se v názoru, že odstraňování firnisu at starého či nového jest nejnebezpečnější a nejtěžší prací. Je totiž nutno firnis sejmuti tak, aby nebyla ani dost málo dotčena pod ním ležící barva, ani ta nejslabší její lazura. Vědomi nesnadnosti tohoto podnikání rozhodněme se pro ně tedy opravdu jen v případech nejkrajnějších a nezbytných, kdy firnis své chyby podržel, obraz jako dřív zůstal mdlým, špinavým, hnědým, ztmavělým, takže na něm téměř nic nerozeznáváme, kdy čištění ani regenerování nic nepomohlo. Tím chci naznačiti, kdy jedině firnis zčásti neb zcela odstraněn býti musí a přicházím k otázce: jak.

Zpravidla nevíme o žádném obraze, kdy byl firnisován, byla-li barevná vrstva za firnisování již úplně suchá, nebyl-li snad firnis již při malování do barvy přibírán, neb nespojil-li se s barvami ještě jiným způsobem. Toho všeho nepoznáme při obyčejném prohlédnutí obrazu, stejně jako nerozeznáme, byl-li firnis stejnoměrně po obraze rozetřen, aneb byla-li některá místa přetřena vícekrát, takže je tam pak vrstva firnisu silnější než jinde. Rovněž nevíme ponejvíce, z čeho starý firnis pozůstával, neboť existuje nesčetný počet receptů na jich přípravu.

Abychom proto nabyli jistoty ve všech těchto otázkách, abychom mohli v záchraně obrazu zdárně pokračovati a nedopustili se nějaké zásadní chyby, čímž bychom věci spíš uskodili nežli prospěli, pokračujeme nejprve v práci jen velmi zvolna a velmi opatrně. Jen odborník opravdu zkušený dovede si spolehlivě poraditi a obáváme-li se, že naše zkušenosti na daný úkol nestačí, raději ho zanechme a svěřme rukám spolehlivějším.

Jsou firnisy vodové, pryskyřičné, olejové. Vodové dají se lehce teplou vodou odstraniti, ostatní vyžadují jiných prostředků a větší pozornosti.

Nejprve upotřebíme jen terpentýnového lihu. Terpentýnový luh rozpouští všechny firnisy velmi pomalu, můžeme tedy v každé vrstvě zkoušeti a, je-li třeba, s odstraňováním přestati. Neužívejme při tom ani klůčku ani vaty, nýbrž širokého štětce. Nestráme firnisu, nýbrž „smalováváme“ jej zkušenou rukou. Učíme pokus na okrajích neb v pozadích, kde nic tak lehce nepokazíme. Pracujeme na jednotlivých částech obrazu vždy odděleně. Nejprve na světlých místech, poněvadž na těch nejdříve poznáme, jaké vlastnosti firnis prozrazuje. A také proto, že světlá místa téměř nikdy nejsou lazurována, nýbrž barva sama hustě nanesena, takže nemohou býti tak snadno poškozena. Pak přejdeme k prostředním tónům a nakonec teprve k úplně tmavým. Často je brzy zjevno, že z tmavých míst vůbec není třeba firnis odstraňovat, a sice v tom případě, když po odstranění firnisu ze světlých míst

se ukáže, že dojem obrazu zůstává již zachován a ničím nerušen. Účinek odstraněného firnisu jest na oněch světlých místech obrazu ihned patrný, neboť ztrácí svůj žlutohnědý tón. Na tmavých místech poznáváme to nesnadno, neboť jsou namnoze sama sladěna do žlutého neb hnědého tónu, který s barvou firnisu se kryje. Malujeme tedy štětcem do terpentýnového lihu namočeným na oněch tmavých místech tak dlouho, až zdají se čistými a až s ostatními částmi obrazu v barvě harmonují a zanecháme toho, i když jsme všechen firnis nesmalovali. Raději méně, než příliš mnoho! Stávají-li se snad místa, která ošetřujeme, mdlými, tu je již obyčejně dosaženo vrstvy barvy a nutno ihned se vším přestat. Obyčejnými malířskými prostředky, jako je kopaivabalzám atd. přetřena, representují se ihned tato mdlá místa, jak byla malována a předměty dříve neviditelné přicházejí k platnosti.

Firnis je nutno tedy jen tak dlouho ošetřovati, až nečistota v něm uložená je odstraněna a obraz stává se krásně jasným. Tu obzvláště při starých obrazech se vyskytuje, že byly novým firnisem přetřeny dříve, než obraz byl důkladně očištěn, čímž se stane, že vrstva špíny octne se mezi druhým a třetím, neb prvním a druhým firnisem. Když byl tedy v tomto případě nejhořejší firnis odstraněn šla s ním i pod ním uložená nečistota s sebou a není již třeba poslední čistý firnis odstraňovati. Je-li vůbec jen trochu možno má se čistá firnisová vrstva ponechati nedotčena, i je-li žlutá, neboť restaurované staré obrazy musí si svůj starobylý charakter podržeti a nasmějí po restauraci vypadati jako díla právě namalovaná.

Nepůsobí-li na odstranění červeného firnisu pranic terpentýnový líc, jest nejlépe použití lihu salmiakového, (ammoniak ve stejných dílech smíchaný s kopaivabalzámem). Ač je to prostředek hodně silný, nemůže se tak snadno něco nepříjemného přihoditi, postupujeme-li následovně:

Vezmeme široký štětec, dáme naň jen zcela málo uvedené směsi a dáváme pozor, aby při tření žádná kapka neukápla. Třeme zase jen tak dlouho, až je dotyčná část obrazu jasná. Ježto se salmiakový líc velmi rychle vypařuje, stává se, že jen nejhořejší vrstva firnisu je silněji dotčena a než přijdeme do spodnějších vrstev je salmiakový líc vypařen i působí již jen zcela málo neb zhola nic. Proto i Pettenkofer jej doporučuje.

Místo salmiaku je možno užiti též lihu, v řídkých případech, kdy salmiak působiti nechce. Tu je však třeba ještě mnohem více opatrnosti, poněvadž líc nevypařuje se tak rychle a je tedy třeba ustati raději dřív než později. Rozhodně užijeme lihu čili alkoholu jen v případech nezbytných, kdy již vůbec nic nepomáhá a vrstva firnisu nezbytně musí dolů.

Stíratí firnis suchou rukou se nedoporučuje, neboť jest to nejisté a zdlouhavé.

Bylo by přímo nesvědomitostí nechati tuto kapitolu bez patřičného doslovu. Neboť by si mladý přítel mohl mysliti, že restaurování obrazů je právě tak lehké, jako je lehké pročtení těchto odstavců a tu by mohl v dobře míněné horlivosti nadělati více škod nežli užitku.

Dobry restaurátor musí býti zrovna tak mistrem jako kterýkoli jiný. Takovým vynikajícím odborníkem byl na příklad Hanuš Schwaiger. Umělecké sbírky Holandska, vlasti jeho matky, vábily jej mocně a z obou svých cest, které tam podnikl, přinesl s sebou nejen bohatou ženu uměleckou, nýbrž i výborné recepty restaurátorské, o něž se vždy zajímal. Vykonal v tom směru pozoruhodné věci. Práce ta zdá se snadnou, ale je k ní potřebí nejen mnoho zkušenosti a obratnosti, ale i vědomostí, správného pochopení a ocenění díla, vůbec vzdělání, aby restaurátor dovedl pracovati v duchu doby a někdejšího autora, aby obraz mnohdy nenahraditelně nezkalil. Proto nepouštějme se sami do takové práce, od níž závisí záchrana či neodvratná zkáza třeba neznámého díla. Snaha po zachování starých památek uměleckých zobečněla za romantismu, mocného to hnutí národnostního na poč. XIX. stol. Mějme tedy i my na paměti, že staré ony národnostní a všelidsky kulturní památky nejsou tu pro ukrácení chvíle, že při zdaru či nezdaru našeho pokusu neseme mnohdy s sebou velikou zodpovědnost za obtížnou svou práci, vyžadující mnoho času i obezřetnosti. Zvláště vy přátelé na venkově, v sousedství starodávných kostelů, v nichž kolikrát už po léta bývajíc pohozeny staré obrázky, postarejte se, aby přišly na suché, čisté místo, ale nebuďte ukvapení, nevyžádejte si jich k opravě. Možná, že jednoho dne přijde znalec a pozná v starém tom obrázku skvost, jenž třeba dovede historicky promluvit, nebo třeba jen svou existencí určit tehdejší přítomnost umělce, jež byla do té doby sporná. I na starých půdách a jinde ve starém haraburdí možno kolikrát nalézt věci pozoruhodné. Těch si nevybírejte ke svým restaurátorským pokusům. Mohli byste je snadno i ke škodě své obce pokazit. A buďte opatrní, i když si někdo našich oprav svého majetku přímo vyžádá. Předně je nemožno žádati na někom práci tuto prostě z ochoty, z přátelství či ze známosti, poněvadž, jak z přečteného je patrné, jsou to vesměs práce obtížné a zdoluhavé, za jichž zdar přejímá restaurátor ještě ke všemu zodpovědnost. Proto pozor! Cenné věci jen do rukou znalce a — čas jsou peníze.

VIII.

TECHNICKÉ A MECHANICKÉ  
POMŮCKY.



# TECHNICKÉ A MECHANICKÉ POMŮCKY.

## FOTOGRAFIE.

Na celý vývoj moderního, realistického směru v malířství měl fotografický přístroj bezesporný vliv. Zůstává však nezodpověděnou otázkou, zda tento vliv byl dobrý či špatný.

Že může býti fotografie v ruce umělcově dobrou pomůckou, je známo. Že však může býti také pochybnou pomůckou, jež dovede jen zhoršit a zavést, je rovněž známo. Prokreslil-li kdo dobře organismus, studoval-li jej, tedy jej ovládá. Fotografoval-li však pouze, má sice objektivně správnou fotografii předmětu, tedy plošnou projekci nějaké náhodné polohy či postoje a může ji otrocky kopírovat, ale lépe rozuměti organismu se nenaučil.

A nadto zbývá otázka, je-li fotografie reprodukcí skutečně správnou. Často bývá zkreslena. Neboť fotografování vyžaduje jednak spolehlivé znalosti aparátu, všech jeho zařízení, předností i vad, jednak správného zacházení s objektivem, zkrátka, důkladného studia i velkých obětí časových a neméně peněžních. Jen dokonale ovládáno a s jistotou užito poslouží malíři i umělci. Zkušenostem ve fotografii nelze se však naučiti z knih, praxe jest tu věcí hlavní. A uváží-li umělec celý dlouhý a komplikovaný proces, nežli získá upotřebitelného snímku, totiž správné zastavení aparátu, expozici, ošetření a vyvolání, schnutí desky, konečné kopie a jich ustalování i sušení, sáhne jistě raději po skizzáku a potřebný motiv si mnohem rychleji vykreslí. Jistá, cvikem snadno dosažitelná obratnost v kresbě a paměť tvaru, kterou lze cvikem rovněž zvýšiti (srovnej též str. 33.), vyhoví umělci mnohdy lépe a je bezesporně jistější.

Upoutá nás na příklad někde na cestách pěkná věc a myslíme, že si zachováme památku na ni dobrou fotografií. Potom se však ukáže, že obrázek je buď nesprávně vzat, nebo deska či film už z továrny byl vadný, nanosili jsme se s tím a nakonec se nám náhodou ještě ke všemu rozbila. A máme po radosti. Kdybychom neměli paměti jisté a školené, bylo by veta po vzpomínce. Jak bezpečně i jednoduše poslouží tu naopak malíři dobrá, umělecky cvičená paměť! Vzpomínám si na Mařáka. Bylo o něm známo, že měl výbornou a spolehlivou paměť. Kdysi na cestách mluvívalo se příležitostně o tomto tematu, jak je obsahují právě uvedené řádky. Mařák zadíval se na věnec hor, jež se před námi na horizontu rýsovaly táhlou linií a do popředí vystupovaly bohatě seskupeny. Řekl, že je na-

kreslí z paměti. Společnost nevěřila a došlo k sázce. A Mařák skutečně nakreslil hory z paměti. Porovnávalo se pak přísně s přírodou, ale linie byly zachyceny s překvapující jistotou a tak Mařák byl vítězem. Rád o tomto svém kousku vypravoval. — Jest opravdu dobrá, cvičená paměť jistější, pohodlnější, rychlejší a co hlavněho — lacinější než fotografie.

Užívání fotografie k malířství dnes téměř přestalo a je jistě velmi málo pravých kumštýřů, kteří své obrazy pracují podle ní místo podle studií. Fotografie nikdy nemůže nahradit studii. Že umělec někdy nachází na fotografii motiv k obrazu, který ho nadchne k výtvarnému podání, je věcí zcela jinou, je to možno a bylo by nemístnou pedanterií zahrnouti ho proto výčitkami. Vždyť hlavní věc je, co z daného podnětu povstává. Z toho všeho plyne: fotografie nehodí se vůbec pro umělce mladého, toho zavádí i svádí a nedovede jí také užítí, ale hodí se — chceme-li — pro zkušeného umělce, kterému může leckdy dobře posloužit. Mladému bude rozhodně zdravější opírat se jen a jen o své studie, byt to bylo i zdánlivě pracnější.

Ale fotografie dovede své upotřebení v malířství také nebezpečně prozradit, neboť oko lidské vidí a pracuje zcela jinak nežli objektiv přístroje. Nevidíme a nerozeznáváme oněch časově nekonečně krátkých pohybových zákmitů, jako je zachycuje a stanoví fotografický objektiv. Tak postřehne na příklad oko lidské při pohybu koňské nohy v běhu jen as 2—3 různá stadia, kdežto objektiv dovede zachytiti až  $\frac{1}{1000}$  vteřiny a proto nám zjevuje začasné moment pohybu, nad nímž krouťme hlavou, nemajíce proň smyslové vlastní zkušenosti. Že tato vlastnost objektivu bývá v daných případech i předností a že přinesla řadu cenných poznatků i pokroků, je jisto. Tak kreslen byl stále blesk jako klikatá čára — dnes víme, díky fotografii, že má tvar rozbihavé spleti větvoví. Rovněž korigovala fotografie naši znalost koňského skoku, ptačího letu a pod, právě onou svojí možností rychlého postřehu, které lidské oko nemá. Užiti však těchto jinak jistě pravdivých záznamů v umění, nevypadá dosti hodnověrně, ani jistě, ani správně a zajisté ani ne umělecky a vždy se prozradí. Fotografický aparát může tu posloužit jen k zachycení přechodných momentů malířských a pak ještě jinak dobytí si v dílně umělcově svého místa. Začasné bývá totiž úlohou modelu udělati takovou pósu, kterou vydrží stěží několik minut, ba sotva vteřin. Tu ovšem vykoná fotografie dobrou službu a dovede užítí modelu ulehčiti. Může umělci posloužit, ale může mu stejně i způsobiti velkou mrzutost a nepřijemnost. Neobratná, zkeslená fotografie může velmi uskoditi a tvrzení, že by „slunce“ kreslilo v aparátu vždy a za všech okolností správně, jest naprostým omylem. Naopak. Dobré fotografie jsou větší vzácností než dobré kresby a vyžadují mnoho znalostí, praxe i porozumění, důkladného studia,

jež opět potřebuje mnoho času, a ten jest lépe v mládí věnovati pilnému vlastnímu studiu. Fotografie naučí mladé lidi jen hověti si a pečlivému studiu se vyhýbatí.

Ježto tedy lze z uměleckého stanoviska doporučiti fotografický přístroj jako užitečnou pomůcku jen pro určité, nahoře uvedené zvláštní okolnosti, nehodlám zde přirozeně podávati nějakého návodu samotného fotografování, jež ostatně nalezneme fotograf-amateur v každé odborné příručce. Rozhodne-li se mladý přítel přese vše fotografický aparát si opatřiti, necht především uváží, má-li sloužiti jen k atelierovým snímkům, aneb bude-li ho upotřebeno také venku, v přírodě. Jakkoli bude dosti nesnadno získati přístroje, který by všem potřebám vyhovoval, jsou přece dobré aparáty, jež jmenovaným účelům mohou dostáti. Nejdříve je třeba rozhodnouti se pro velikost. Jest to otázkou zřetelnosti obrázků i také přesnosti, která bude as v prvé řadě rozhodující. Co se jasnosti týče, tu bylo by třeba voliti formáty  $13 \times 18$  neb  $12 \times 16$ , avšak to jsou již rozměry dosti veliké, aparát vyžaduje pak pevného stativu a ploten značnější váhy, což vše je potřeba nositi s sebou. Poněvadž však velikost  $9 \times 12$  ( $13$ ) poskytuje také obrázky ještě dosti zřetelné a znamená při tom značné ulehčení váhy všech potřeb, jest třeba dáti přednost této velikosti a to tím spíše proto, že v případech, kdyby formát rozhodně nestačil, bylo by možno lehce obrázky zvětšiti. Dobré přístroje takové hotoví Bruns, Bischof a Steinheil v Mnichově, Götz a Anschütz v Berlíně. Užítím celuloidových filmů na místě desek lze váhu potřebných materiálů značně zredukovati. Filmy lze obdržeti buď v několikametrových závitcích a aparát musí být pro ně zvlášť zařízen, aneb v podobě plochých destiček v kasetce složených, jichž lze užítí v každém obyčejném přístroji na desky. Ježto skleněné desky jsou těžké a filmy naopak neváží více než papír, je rozdíl ve váze značný.

Neméně důležitý jest výběr objektivu. Tato věc mohla by tvořiti obsah zvláštního pojednání, ale bude dobře, bude-li každý o ní alespoň informován z této knihy, neboť nelze se konečně odvrátiti tak zcela od této pomůcky a nelze ji zavrhovati zásadně, byť i sloužila jen někdy a nedokonale. Ale je třeba ji právě dobře poznati, abychom jí mohli použítí účelně a vědomě. Tak je na př. na místě upozorniti zde, které čočky a proč podávají zkreslené a přehnané perspektivy. Tento zjev jest totiž důsledkem malé délky ohniska, i musíme dbáti toho, aby objektiv pro formát  $9 \times 12$  neměl délku ohniskovou menší než 14 cm, pro  $13 \times 18$  pak menší než 19 cm.

Mimo to jest neméně důležitá světlost objektivu, poněvadž od ní závisí doba expozice. Světlost objektivu vypočítáme z poměru průměru čočky k její dálce ohniskové. Čím menší jest tento poměr, tím světlejší jest objektiv. (Má-li objektiv 15 cm dálky ohniskové a je-li jeho průměr 3 cm, jest poměr jeho světlosti 3:15,

t. j. 1:5). Některé objektivy, jako od fy Zeiss, Görz a jiných, mají druhy skel, jež světlo skoro dokonale propouštějí a následkem toho i přes větší poměr průměru k ohnisku mají značnou světlost. K těmto objektivům náležejí na př. i anastigmáty, které s průměrným poměrem 1:6, 3 až 1 ku 6, 9, mají ještě dosti světelnosti, kdežto aplanáty, antiplanáty, euryscopy nesmějí se voliti s menší světelností než 1:5. Pro snímky atelierové hodí se poměry 1:4 a 1:3, t. j. portrétní objektivy.

Nejlepší objektivy hotoví firmy Zeiss, Voigtländer, Görz, Steinheil. Také jmenovati sluší bistigmáty od Rodenstocka v Mnichově, které jsou velmi dobré a poměrně levné. Jest třeba připomenouti, že v tomto oboru jsou bohužel tovary německé optické industrie nejlepší, a že je třeba dle toho se řídit.

Jak bylo řečeno, kreslí fotografie při nevhodně voleném objektivu špatně. Ale zkreslování nastává při nesprávném zacházení s přístrojem i u nejcennějšího aparátu. Začátečník nesmí si tudíž dáti aparátem diktovati, nýbrž musí hledět nabýti potřebných praktických zkušeností a pak mu bude snadno možno fotografování využítkovati, aby mu bylo cennou pomůckou při kresebných studiích a malířských pracech.

### *ZVĚTŠOVACÍ PŘÍSTROJ.*

Vedle fotografického aparátu může malíř s prospěchem užiti též přístroje zvětšovacího. (Zvětšovati je však možno i s každým fotografickým aparátem, má-li jen dosti dlouhou temnici čili měch.) K zvětšování malých negativů doporučuje se opatřiti si skioptikon. Tímto strojkem můžeme nejen direktně zvětšovati z negativu na kopírovací papír, nýbrž je i možno negativní obrázek projektovati na karton neb plátno v takové síle, že je pak malíři snadno tentýž motiv dle projekce v přesných a matematicky věrných konturách v několika málo minutách zachytiti.

### *PERSPEKTOGRAF.*

Mezi mechanicko-technické pomůcky patří i tento strojek, vynález malíře M. Stühlera. Ježto tento přístroj jest pro svou jednoduchost a snadné zacházení opravdu upotřebitelný, je nutno jej zde uvést. Není však třeba zbytečně se zde o něm šířiti, neboť ke každému aparátku přiložena jest brožura vynálezce, která čtenáře o všem nutném podrobně poučí. Jest jej možno obdržeti ve všech řádných obchodech malířskými potřebami, jakož i v továrně fy W. G. Dinkelmeyer v Norimberce. Provedení a dle toho i ceny jsou různé. Lze zařízením tím dobře zmenšovati, zvětšovati i přenášeti v téže velikosti a aparátek nalézá souhlasu hlavně v kruzích, kde trochu práce, třeba při pouhém začátku díla, přináší již rozladění.

IX.  
G R A F I K A.

## G R A F I K A .

Názvem grafika vyrozumíváme všechny způsoby rozmnožovací, jež možno prováděti tiskem. Řecké slovo *grafein* znamená psáti, nápisy rýti, kreslití. Druhdy primitivní a přece epochální vynálezy tisku, skýtající trojí možnost — *tisk z hloubky*, *s výšky* a *tisk plošný* — doznaly netušeného rozvoje přihráním chemie, nejnověji pak použitím světla a vyžádaly si nekonečnou řadu vynálezů, nových strojů i komplikovaných postupů. Chci uvéstí přehledně, jak jednotlivé způsoby a tiskací techniky reprodukce nabyly na rozvětvenosti postupem *mechanickým*, *chemickým* a *příbráním světla* ve spojení s pomůckami chemickými.

### I. TECHNIKY VYPOUKLÉ, TISK VYSOKÝ ČILI S VÝŠKY:

Tisk s dřevěných desek, knihotisk (typografický) vynalezený Gutenbergem 1450.

- a) *Mechanický postup*: dřevořezba (xylograf.), tisk písma (typograf.) a stereotypie.
- b) *Postup chemický*: leptání do výše, tiskění deskami kovovými (metallografie), zinkotypie a kuprotypie. Galvanografie.
- c) *Postup fotomechanický za použití světla a prostředků chemických*: fotoxylografie, fotometalotypie, autotypie a fotogalvanografie.

### II. TECHNIKY VYHLoubENÉ, TISK HLUBOKÝ ČILI Z HLoubKY:

Měditisk, první začátky kolem 1400.

- a) *Postup mechanický*: mědirytina, techniky křídová, čárkovací i tečkovací. Rytina skoblená (Schabkunst).
- b) *Postup chemický*: lept na kovu a kameni, akvatinta atd., galvanoplastika.
- c) *Postup fotomechanicko-chemický*: Heliogravura, fotogravura, světloměditisk a fotoglyptie.

### III. TECHNIKY TISKU PLOŠNÉHO:

Kamenotisk. Vynálezce Alois Senefelder 1798.

- a) *Postup chemický*: litografie (technika pérová, křídová i tušová). Přetisk. Hektografie.
- b) *Postup fotomechanicko-chemický*: Světlotisk, fotolitografie, fotoalgrafie.

Pro vlastní produkci umělce výtvarného mohou mít význam jen techniky leptu, leptané rytiny, dřevoryt a kamenotisk se všemi jich kombinacemi, po případě ještě tisk z řezaného linolea.

## DŘEVORYT.

Technika dřevorezby vzešla jako každá jiná technika umělecká z řemesla. Řemeslníci to byli, kteří kreslili staré rozvrhy někdejších dřevorezbeb na dřevo a s neobyčejnou jistotou a znalostí materiálu je do dřeva řezali. Historická cena prvních vzácných památek tohoto umění jest ovšem větší než jich cena umělecká — dřevorezba (xylografie) jest nejstarší způsob umění reprodukčního vůbec — ale již na nejstarších výrobcích poznáváme plno starostlivosti a smyslu pro technické provedení. Dokazují však také to, že správný výsledek povstává jen za nejužšího spojení návrhu a provádění, totiž jen tehdy, když obě — původní kresba na dřevě i její řezba (rytí) — provedeno jest jedinou osobou. V dobách, kdy umělec návrh vypracoval a jeho provedení musil ponechat řezbáři, přestala ona úzká spojitost, neboť zájem umělce tvořícího byl jiný nežli zájem provádějícího umělce nebo řemeslníka. Onomu šlo o to, aby pokud možno nejsvobodněji se vyjádřil, když technických obtíží řezby necítil, tento opět uspokojoval svou ctižádost tím, že kresbu umělcovu až do nejmenších podrobností exaktně prováděl. Žádný z obou neměl dosti zájmu na tom, aby konečný výsledek — hotový tisk byl prací jednotnou, výtvořem jednoho ducha, jediné ruky. Dělná práce byla však v tomto případě velikým omylem, my sami jsme jej poznali i vrátili se k požadavku, aby tvořící umělec a výtvarný dřevorytec byl jedinou a touž osobou, a to ještě tak, aby dokonalý řemeslník byl na prvním místě. Stojíme tedy oproti minulosti na jakémsi ideálnějším stanovisku, jež však opět nese s sebou nebezpečí, jakoby řemeslné stálo pak vedle uměleckého zdánlivě jako vedle něčeho méně důležitého a výslovně zde proto podotýkám, že každá technická starostlivost je nezbytně nutná, aby umělecké práci byl vtisknut znak vědomí dokonalosti. Scházející zralost a exaktnost neprozrazuje nikdy — a platí to zejména o grafice — geniálnosti a nedostatku svěžesti a ohebnosti technických prostředků dává začasťe tušiti nemohoucnost.

Proto také hned na začátku přímo pravím, že kapitoly o grafice vsunul jsem do své knihy jen, aby mladý přítel z nich nabyl potřebného rozhledu, a aby poznal jaké cesty jsou mu otevřeny, ne aby se z nich učil. O těchto otázkách byly již i u nás napsány lepší knihy povoláními odborníky, ale ani z těch by se mladý přítel nenaučil tomu, čeho je třeba. Předně je grafika sama s sebou pro umělce hotového, jemuž technické vyjadřování nepůsobí již obtíž, a pak pozná mladý přítel již při čtení těchto řádků, že je zde více než kde jinde třeba řádného učitele a svědomité, vedoucí ruky, bez nichž je nemožno složitým postupům v grafických

uměních se naučiti. Nelenil jsem ve statcích o barvách, technikách a malování krajinářském podati čtenáři raději více než méně, maje dobře na paměti, jak jsem musel po odchodu z akademie tyto vědomosti pracně vlastní pílí shledávat, ale toto pole — grafika — u nás již ladem neleží, a kde na našem státním učilišti vede slavnou školu grafickou vzácný umělec-odborník prof. Švabinský a kde promluvili i jiní povolání, bylo by marno a zbytečno chtít něco lépe povědět a hrěchem pokoušet se o jakékoli učení. Proto přijmi, mladý příteli, tyto moje řádky jen jako informaci, již jest Ti třeba.

Dříve nežli přikročím k popisu vlastní dřevořezbářské techniky, budiž zde úvodem řečeno několik slov o staroevropských a japonských dřevořezbách, z nichž naše moderní technika povstala.

V nejstarších dobách kreslil se obraz tužkou nebo pérem přímo na dřevo, potom se vypoukle řezal do dřeva, tedy všechna místa, jež měla být bílá, se z plochy dřeva vyřezala. Pracovalo se jakýmsi nožkem a týmž nástrojem byla také prohlubována místa, která měla zůstat bílými. Teprve později přišla v užívání oblá dlátka, jak je známe dnes. Aby bylo docíleno jasného tisku, bylo třeba být velmi svědomitým při práci a pečlivě dbátí toho, aby linie tvořily ostré, vysoké proužky, místa bílá aby byla dosti hluboce vybrána. Toto pozorování utvrzuje nás v přesvědčení, že pak při tisku bývala barva nanášena rukou (a ne kartáčem nebo válcem), anebo že vyřezaný štoček byl přímo do tiskací barvy ponořen a tu pak jen hluboce vybraná místa umožňovala čistý tisk.

Barva skládala se ze začátku jen ze sazí a vody, proto se také staré tisky navlhčením rozmazávaly. Tak vypravuje na příklad Josef Heller ve svých dějinách dřevořezby (z r. 1823), že chtěl kdysi z desek nějakého rukopisu sejmuti cenný tisk a namočil jej, brzy však měl místo pěkné dřevořezby — kus prázdného papíru.

Tisk děl se tak, že se papír, dříve navlhčený, položil na špalíček a dřevěným třícem se naň tak dlouho vykonával tlak, až všude stejně barvu přijal. Tříc mival zpravidla tvar jakési hladké dřevěné hole anebo krátkého kartáče.

Později, po vynálezu knihtisku (1450) tiskly se dřevořezby jen pod lisem tiskařským, až teprve v naší době opět zdomácněl ruční umělecký tisk.

Tyto metody vedly k podobným výsledkům i jinde. Tak neliš se v principu japonská technika dřevořezby od techniky našich evropských předků, ač-



koliv se obě ve stejný čas neodvisle od sebe vyvíjely. Jediný jen rozdíl záleží v tom, že Japonci prodlením doby (bylo to as v polovině XVIII. věku, tedy současně s naším převratem techniky za Thomase Bewicka) zřekli se téměř úplně tisku černo-bílého a pěstovali od těch časů jen barevný dřevoryt, jehož techniku přivedli až k podivuhodné dokonalosti.

Návrh se v Japonsku nekreslí přímo na dřevěný špalíček, nýbrž nanáší se tuší a štětci na slabý, průsvitný papír a ten se kresbou pevně na dřevo přilepí. Užívá se k tomu dřeva višňového neb bukového. Ohraničení kresby se pak velmi ostrým nožem vykreslí a přebytečné dřevo se odstraní. Práce řezací obstarávají v Japonsku ode dávna zvláště k tomu vychovaní řemeslníci.

Tisk hotového štočku provádějí takto: *vodová* tiskací barva, rozředěná odvarem rýže jako pojídlem, nanese se širokým kartáčem na štoček. Na ten se pak položí dříve navlhčený papír a třičem neb nástrojem na způsob tamponu upraveným provede se tisk. Dle toho, jak silně byla barva nanesená a jak silně užito bylo třiče (tlaku), mohou z jedné a téže barvy na papíře povstati tisky nestejně síly a různého zabarvení. Japonci mají neobyčejnou zručnost využití bohatě těchto možností.

Z prvního, konturového štočku shotoví se tolik otisků, kolika barevných štočků má být použito. Tyto tisky, každý v jiné barvě, přilepí se opětně na barevné štočky, které pak dle obrysů barevných ploch se řezají. Často se užívá též jediného štočku pro dvě různé barvy, takže z počtu barev hotového tisku nelze vždy souditi na počet upotřebených štočků. Že by Japonci bývali šetřili dřevem, není pravděpodobno, neboť existují tisky ze začátku XIX. stol., které mají až 30 různých barev.

Je třeba ještě připomenouti, že ke zvýšení působivosti se někdy jako poslední plotny užívá tisku ze štočku beze vši barvy, čímž povstává t. zv. „slepý tisk“. Dají se jím diskretně oživit veliké plochy, na př. hladiny vodní, daleký horizont roviny, nebo partie oděvu.

Černobílý dřevoryt jest nejen representantem této techniky grafické, nýbrž i základem všech od něho odvozených barevných technik. Zakladatelem moderního dřevorytu jest zmíněný Thomas Bewick (1753—1828), jenž prvý ku práci použil rýtka (rydla) místo nožíku, takže ve vývoji xylografického rozeznáváme dvojí období: starší dřevořezbu a novější dobu dřevorytců, od r. 1770.

Žák musí projít cestu tímž směrem, t. j. musí potřebnou jistotu a zkušenost získati při jednobarevném tisku, který spíše připouští shlédnutí a posouzení konečného výsledku. Proto nechť naučí se dobře ovládati nejprve techniku jedné barvy,

nežli přistoupí k práci s četnými kombinovanými plotnami. Barevný dřevoryt vyžaduje mnohem více času, jistoty a vytrvalosti.

Nejdůležitější zásadou jest, aby byl návrh pokud možno nejvíce podřízen charakteru materiálu. Jestliže při řezbě, jakož i při jiných výtvarných technikách počítáme s nahodilostmi, které již samy s sebou hotovému dílu potřebného a žádoucího charakteru propůjčí, tedy v našem případě to „dřevorytecké“, jest právě velmi důležité, aby již kresba sama měla ráz hotové řezby, aby byla celá již od začátku v duchu techniky myšlena a na papír tištěna. Tento požadavek předpokládá ovšem jistou zkušenost a pro začátečníka, jenž jí dosud nemá, je největší obtíž. Dříve nežli se oddáme řemeslnému cviku, učiníme tedy dobře, studujeme-li dobré tisky, abychom poznali, jakými prostředky dají se charakteristické vlastnosti materiálu vyzvednouti a jak sloučením podřadných detailů lze působnost velkých obrysů dřevorytu zdůrazniti a podtrhnouti.

Tak bylo by nevhodno začítí do dřeva řezati jakoukoli tušovou kresbu. Idea, návrh i provedení musí býti od samého začátku úzce spolu spojeny. Neboť jen tak povstane dřevorezba v pravém slova smyslu umělecká, jež není pouhou reprodukcí leccaké kresby štětcové neb pérové, nýbrž jež vyniká všemi přednostmi a půvaby svého druhu a všechny je v sobě uzavírá. Silně podtrhuji zvláště tuto věc proto, že nás zkušenost učí, jak často, často je jí špatně rozuměno.

Děje se přece při řezání do dřeva právě opak toho, co činíme při návrhu na papír. Kresba a řezba jsou v charakteru něčím naprosto jiným. Mají-li přesto jíti obě společně, bude třeba jakéhosi sloučení. Dvě možnosti jsou myslitelné. Jest historicky dokázáno, že jedna z nich vedla k tomu, snížit dřevoryt na pouhou reprodukční techniku, i zbývá pouze cesta druhá: *přizpůsobiti návrh řezbě*. Vždyť by jí vůbec nemuselo býti a mohli bychom myšlenku direktně přenéstí na dřevo.

Řídíme-li se při práci původní kresbou, spočívá obtížnost učícího se v tom, že řezba pracuje bílé z černého, kdežto u kresby je tomu zrovna naopak. Komu budou se zdáti tato slova šedou teorií, ten necht' uváží, než bude řezati, tyto body:

Kresba má býti jasná a přísna v obrysech a podávati i bez detailů dobrý silhouetový dojem. Příliš pohyblivé linie působí snadno roztrhaně a je dobře, vyhneme-li se jim pro začátek vůbec. Působivost skvrn a zptosobu rozdělení černé a bílé jest třeba starostlivě odvážití, ježto tato okolnost na určitou vzdálenost obzvláště působí. Působí-li na příklad tmavost příliš těžce a chceme-li ji zesvětliti, je dobře uvědomiti si, že bílá na černé působí velmi intenzivně, a že je třeba s velkým taktem se dáti do práce, abychom nezašli přes cíl. Necvičený dřevorytec začasťe dopustí se chyby tím, že způsobí přehnaně mnoho a aniž pak zlu odpomůže,

a aniž přijde na pravou příčinu, proč zamýšlená působnost se nedostavila, věc snadno pokazí. Tvoříme-li více světla a vůbec všude, kde černá na kresbě převládá, je třeba dbáti toho, aby předměty a bílé tvary od černé se líšící zaujaly k sobě navzájem dobrý pořad a aby se ve své podstatě i různosti formy rozlišovaly. Jak již bylo podotčeno, musí zde však cvik a zkušenost býti vším, anebo je třeba zvláštního vrozeného talentu, který každé pouučení činí zbytečným.

Umění dřevorytu se často málo oceňuje — snad proto, že jeho materiál zdá se býti u porovnání s ostatními grafickými technikami málo cenným. To jest omyl. Nebot k dobré dřevorezbě patří aspoň tolik umění jako na příklad k leptu. Zde se vyžaduje, nehledě k duševnímu, naprosté i jisté ovládnutí formy a plynulé, kresběné zacházení s ní, tam je naproti tomu podmínkou nutnost zásadního zjednodušování, střízlivá a ostrá charakterisace i výrazová obsažnost, čehož každý, kdo se o to pokouší, podati nedovede. Vidíme proto mnoho prostředního mezi nabízeným, ale pramálo bezpodmínečně dobrého.

## MATERIAL A PROVÁDĚNÍ.

### DŘEVO.

Pro štoček přicházejí dle způsobu provádění práce dva druhy dřeva v úvahu: bukové desky *po vlákně* řezané (Langholz) a bukové desky řezané *napříč přes vlákno* (Hirnholz). První je řezáno podél pně a má též na svém povrchu všeobecně známou kresbu vláken dřevitých na délku, druhé řezáno je kolmo ke středu pně. Zde se pak užívá hojně též dřeva zimostrázového. Štoček musí býti vyroben z dobře vyschlého materiálu, musí býti bez suků a hladký. Je dobře voliti tmavé dřevo uvedených druhů, ježto skýtá nejlepší záruku stejnoměrné tvrdosti. V oblíbě bývala též prkénka hrušková a jabloňová. Tloušťka dřevěného štočku musí býti nyní přesně 23 mm, protože všechny tiskací stroje jsou na tuto výšku zařizeny. Obvykle brávalo se k dřevorezbě dřevo po vlákně řezané. Dřevo přes vlákno řezané přichází v úvahu, jedná-li se o velmi jemné práce, jež lze lépe rydlem (rytkem, jehlou) prováděti, a též všude tam, kde je vůbec žádoucí tvrdší materiál, z kterého je pak možno získati i větší počet dobrých otisků. Kdežto dřevo po vlákně řezané jich dá as 1000, otiskneme jich ze štočku přes vlákno řezaného as desetkrát tolik.

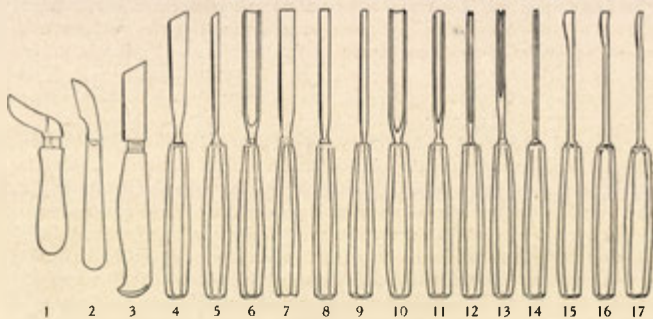
Je potřeba se zde zmíniti i o tom, že je nejlépe štočky (nové i otištěné)

ukládati v stoje a na naprosto suchém místě, aby se nebortily. Je také dobře před upotřebením dřevo skelným papírem otřítí.

Hotový náčrtek přeneseme na dřevo buď přesnou pazou ostrou tužkou přes dobře průhledný pauzovací papír, anebo dle japonského způsobu pazou na dřevo přilepíme. Aby byla kresba hodně zřetelná, je zde třeba ještě ji trochu olejem přetřítí. Po ukončené řezbě odstraní se pak zbylý, na štočku přilepený papír omytím vodou.

### NÁSTROJE.

Vyřezávání na štoček přenesené kresby — práci neúnavně trpělivosti a jistoty — provádíme nástroji, jak je mladý přítel má znázorněny na vedl. obrázku (č. 53).



Obr. č. 53.

Čísla 1—5 je řada japonských nožíků, kterými v jistých případech vyřezáváme kontury kresby. Obvyčejně však používá se ihned dlátek (znázorněných č. 6—17). Nejmenšího dlátka užívá se k nejtenším liniím a k dokreslení jemných kontur, kde jest třeba zvláštní jistoty. Větší dlátka slouží k vyjímání větších ploch a k jejich prohlubování.

Jelikož nástroje, zvláště v rukou začátečníka, brzy otupí, musejí býti často přibrušovány, nejlépe na t. zv. arkansitovém kameni (bílém, hustém pískovci kan-saském), který trochou oleje se namastí. Aby se ostří nepoškodilo, je dobře od počtvajících nástroje, lehce olejem navlhčené, nabodnouti na korek.

## DŘEVORYT

jest tisk s výšky, t. j. vše, co má tisknout, musí na štočku býti vyvýšeno, vše ostatní prohloubeno. Z toho je jasno, že hotový dřevoryt musí tedy původní kresbu jeviti reliefně vyzdvíženu. U leptu, jenž jak uslyšíme jest tiskem z hloubky, jest vše právě naopak. Kresba se tu do měděné desky ryje, pak leptá, jeví se tedy na desce prohloubena a deska tiskne pak jen partie a věci, které jsou na ni vyhloubeny a sice tím tmavěji a zřetelněji (silněji), čím je kresba hlubší a jadrnější.

Jakmile je náčrtek na štoček přenesen, může býti započato s řezbou. Provádějme ji jen dobře broušenými, ostrými nástroji, ušetříme si nejen mnoho zlosti a neurčitosti, ale i síly. O upotřebení nástrojů možno říci jen tolik: japonského nožíku řezacího užíváme jen tehdy, je-li třeba zvlášť jisté kresby, na př. u portrétů neb u jemných, velmi malých kreseb. Dlátkem docílíme kresby svěžejší, mnohem bezprostřednější působivosti, jednak proto, že jím lze pracovati rychleji a impulsivněji, svobodněji, jednak že u řezeb takto pracovaných pak při hotovém tisku jest možno lépe sledovati postup práce, lépe jest zde tedy znáti techniku. Jest jasno, že při takové práci jest také mnohem větší možnost individualisování, nežli když se nožíkem kontury pauly přísně vyřežou, což musí po případě působiti tvrdě a studeně.

Nástroje držíme při řezání tím příkřeji, čím vyšší je oblouk, který ryjeme. Řežeme-li úhel, vždy nasadíme obě ramena úhlu od jeho vrcholu ven, nikdy dovnitř, protože lehce zařízíme příliš daleko. Hledme vůbec, aby linie měly bázi, aby byly dole širší než nahoře, vštmejme si pozorně, aby řez nešel normálně do hloubky, nýbrž aby při každém dalším vybrání hloubky byla báze zbylé čary vždy dole širší. Linie pak jeví se jako hráz, tím, že je dole širší jest také odolnější.

Dlátko nejlépe ovládáme, když držátko celé je rukou uchopeno a napjatý palec leží na železe. Řez provádíme vždy sprava nalevo. Neprovádějme s počátku dlouhých řezů, ježto ztráceli bychom tím vládu nad předmětem a lehce bychom mohli udělati řezy chybné. Při tomto řezání nechodme železem příliš do hloubky. Jen větší plochy musí být až na  $\frac{1}{2}$  cm prohloubeny, aby pak čistě bíle tiskly.

Máme-li rýti nějakou linii, na př. větev postupně se zmlazující, řežeme nejprve úplně jen jednu stranu až ke konci a pak teprve začneme se stranou druhou. To platí zejména tam, kde jedná se o nějaký květinový stonek, který se často dělí, anebo přerežává, tedy není jednotný ani hladký.

Abychom ušetřili času a zbytečné námahy při vyjímání velikých ploch, připevníme štoček dřevěným šroubem ke stolu a odstraníme zbytečné dřevo dlátem, používajíce dřevěného kladiva.

Uvážíme-li, že dřevo jednou vyříznuté dá se velmi těžce a nesnadno nahraditi,

uznáme, že je vždy lepší před první tiskací zkouškou vybrati spíše méně nežli více. Silná linie dá se ve dřevě zúžití, leč slabou již nelze zesílit! Velmi obtížná korektura je teprve pak možná, když na dotyčném místě kus dřeva vůbec vyřízneme a stejné velikým novým dřevem je nahradíme, načež na vklíženém novém kuse se oprava provede. Poněvadž jest tento postup při vši své obtížnosti i velmi nespolehlivý, je lépe celou dřevořezbu raději úplně znovu začítí. Možno k tomu upotřebiti i druhé strany štočku, proto se doporučuje dáti hned předem pozor, aby se zbytečně nepoškozovala, a aby zůstala pro všechny případy ušetřena.

Na konec je třeba ještě zmíniti se o častěji potřebné korektuře. Když se totiž řeže od kontury v normálním směru, stává se často, že se dřevo železem smáčkne a že toto místo pak špatně tiskne. Tomu lze odpomoci tím, že oploštělé místo prstem navlhčíme, čímž dřevo nabotná a po uschnutí nabude svých původních rozměrů. Tisk je tím vyrovnán.

### *RYTÍ.*

Ku zpracování dřeva užívá se rydel (rýtek). Těch, jež jsou úplně špičatá, užijeme k rytí kontur a všude tam, kde záleží na přesnosti. Hranatějšími odstraňujeme dřevo, kde je toho třeba. Nehledě na manýru tohoto rytí, tak jak v novější době vzešla z xylografie, obzvláště jak provádí se ve Francii a v Itálii, slouží dřevoryt jen jako náhrada dřevořezby v užším slova smyslu, zejména tam, kde k vůli velkému tiskovému nákladu musí býti užito tvrdšího dřeva, jež snese více otisků, musí však samozřejmě býti zpracováno rydlem. Mnohdy však též u malého formátu, u „ex libris“ na příklad prokáže nám tento způsob práce dobrých služeb, ačli jim nepracuje ten či onen umělec vůbec ze zásady.

Zacházení s rydlem je těžší a obtížnější než práce s dlátky, neboť dřevo, jehož zde nutně musíme užívati, přes vlákno řezané (viz str. 398), je velmi tvrdé i hladké a proto také nástroj těžce zabírá. Také jest daleko více obávaní se náhodného vybočení, ježto při rytí kontur jest stále třeba zůstávati hodně na povrchu. Jinak jest postup týž jako při řezání.

### *PAPÍR.*

Volba papíru řídí se především dle toho, má-li se tisk prováděti ručně neb strojem. Pro ruční tisk musí býti papír daleko pevnější, zvláště chceme-li užiti farnisové barvy, při čemž je třeba kostěným třičem velmi silně tlačiti. Zde mohou vyhověti výhradně jen japonské papíry, které po této stránce snesou nejvíce. Mají u porovnání s kterýmikoli evropskými papíry velikou vzdornost a odolávají největšímu

tlaku, aniž se roztrhají. Jest to tím, že délka jejich vláknů jest až 12 mm, oproti čemuž náš papír má délku vláknů mizivě malou. Je zajímavo vědět, že japonské papíry jsou vesměs ruční, kdežto náš papír jest dnes až na malé kvantum vyráběn výhradně stroji. Japonci vyrábějí jej přímo z lýka výlučně jen tří druhů rostlinných a sice Gampí, D'miko a Kodsu, které k tomuto účelu ve velkém pěstují. Tyto rostliny poskytují ve svém původním stavu vláknů obzvláštní délky a zpracování děje se jen za nejepečlivějšího jich šetření. Rozmílají se na stoupách a pouhým ručním tloučením (prací tu vykonávají obyčejně ženy), ne jako u nás t. zv. holandrem, jenž rozemílá papírnou drt na kaši a vláknů přetrhává a ruší. Namočená masa se uloží do vhodných forem a odvodňuje se lisováním. Úplného vyschnutí docílí se rozprostřením archů na bambusových rohožích na slunci. Ku zvýšení pevnosti „napájejí“ Japonci papírnou masu extraktem z kořene rostliny Tororo aneb vařeným rýžovým škrobem v malém množství.

Papír pro dřevorezbu užívaný musí býti dobře ssavý, tedy pokud možno prost pojidel, neboť neklížený, porézní papír přijímá fírnisové jakož i vodové barvy stejnoměrněji, nežli takový, jehož póry jsou klišem neb jiným pojidlem uzavřeny. Proto jest japonský papír oproti jiným druhům o tolik cennější, ježto ponejvíce vůbec není klížen, nanejvýš rostlinným škrobem sloučen (viz nahoře).

Pro akvarelový tisk, při kterém není třeba míti tolik obav, že by se papír trhal, hodí se dosti dobře též slabě klížené, porézní naše papíry, jako na př. tak zv. „lehký papír“ a jiné.

Pro tisk fírnisem má býti papír všemožně tenký, aby tlak třícem mohl úplně přijíti k platnosti. Také jest při slabším papíru posunutí za samého tlaku méně možno nežli při silnějším. Při akvarelovém tisku opět lépe se osvědčí druh silnější, ježto papír musí býti namočen a tím ze slabých druhů lehce se tvoří záhyby.

Co se konečně barvy papíru týká, lze jemnou volbou odstínu mnoho získati vzhledem k zamýšlenému dojmu konečnému. V tomto oboru vykonali Japonci mnoho obdivuhodného, ba úžasného. Užíli pro své tisky papírů barevně velmi jemně odstíněných, užíli dokonce i různých tónů stříbřitých a bronzových.

Pro strojový tisk dřevorytu hodí se každý ssací neb polossací papír. K čistému černému tisku dobře jest voliti papír s lehkým nádechem do žluta.

Ježto u dřevorezby, jakož i u všech ostatních grafických prací tradicionálně už z estetických důvodů má býti papírový okraj, jest třeba toho dbáti, aby papír byl vždy větší nežli obraz (připustí-li to technické obtíže jako při akvarelovém tisku). Na tuto okolnost hledí se velmi i v kruzích sběratelských a jest známo, že vinou úpravy i dobré jinak tisky na aukcích nemohou docíliti normálné ceny.

## TISK.

Abychom z hotového štočku mohli tisknouti, bude zapotřebí:

1. *široké špachtle*, t. j. roztrácaho nože, kterým roztráme a mícháme tiskací barvu. Jako podkladu možno použítí silné tabule skla neb rovně ohlazeného kamene.

2. *koštěného tříče* v podobě hůlky, jímž je možno tlakem ruky barvu na štoček nanesenou otisknouti na papír přes něj položený. Je dobře, když konec tříče ku tření používaný jest poněkud nadzvednut, můžeme pak lépe prováděti tlak na papír.

3. *jehly*, zapuštěné do dřevěné násady, kterou dodáváme papíru při vícebarevném tisku vhodnou polohu.

4. *tamponu*, t. j. vatou naplněného a dřevěným držátkem opatřeného koženého váčku, sloužícího k nanášení tiskací barvy na dřevěný štoček. Je možno si jej zhotoviti. Položíme doprostřed kulatého kusu kůže, as 15 cm v průměru, kouli z vaty, jež se pak kůží ovine a zaváže. Pevně svázaný okraj tvoří zároveň jakousi rukojeť. K nabarvování větších ploch užívá se na místě tamponu koženého válce. Co se tisku samotného týče stůjtez zde nejprve výhradně jen poznámky o tisku jednobarevném, ježto vícebarevnému jest věnován odstavec zvláštní.

Bylo již předesláno, že jako barviva k tisku můžeme užítí buď barvy akvarelové nebo firnisové. Prvá dává krásné, sametové tóny a i velké plochy jí tištěné jsou v hloubkách uslechtilé a měkké. Upotřebíme ji tedy zejména tam, kde černobílý tisk má býti jako samostatné umělecké dílo okrasou nějaké místnosti a má působiti i významným dojmem. Akvarelová barva se však nesnadno ovládá a vyžaduje dalších příprav, které u barvy firnisové odpadají. Proto pojednám nejdříve o jednodušším *tisku barvou firnisovou*.

Abychom firnisovou barvu stejně silně a rovnoměrně mohli na štoček nanéstí, rozetřeme si ji nejdříve špachtlí dobře na zmíněné skleněné neb kamenné desce. Pracujeme dle možnosti s malým množstvím barvy. Pak se tampon často opakovaným dotekem barvou napojí a tímž způsobem se barva na štoček nanese a rozdělí. To opakuje se tak dlouho, až barva na celé nyní zřejmě černé ploše jest stejnoměrně nanesená. Užíváme-li k nánosu válce, počínáme si zcela tímž způsobem, jezdíce nejprve sem a tam válcem po kameni, kde barva je rozetřena a pak stejně štoček nabarvujeme.

A nyní může se započítí s tiskem. Připravený papír položí se opatrně na štoček, aby obraz dobře na papíře seděl, načež se s náležitou pozorností silně tříčem tiskne a přetírá. Při tom dvěma prsty levé ruky papír na tom místě přidržujeme, kde právě tiskneme. Jest nejlépe počítí se zevním orámováním, protože se tak nejsnáze vyhneme nestejně síle tisku celého listu. V rohu pozor, aby se papír neprotřhl. Zde tře se smě-



rem od středu ven a tříčem pokud možno ploše drženým. U větších černých ploch jest třeba opatrným nadzvednutím listu se přesvědčiti, tvoří-li barva žádoucí, uzavřený celek. Lehce totiž povstávají nepěkná, neklidně působící místa. Je-li tisk hotov, sundá se papír zvolna se štočku a dá se volně uschnouti.

Než přikročíme nyní k dalším tiskům, můžeme provésti na štočku ještě některé nutné korektury, prohloubiti tam, kde velké plochy mají působiti čistě bíle a podobně. Chceme-li se přesvědčiti, jak by obraz působil po vynechání některého detailu, na př. partie oblak, stačí po nabarvení štočku hadříkem barvu s onoho místa setřítí, aby nemohlo tisknouti. Vyhovuje-li změna, odstraníme přebytečnou partii definitivně nožem a další tisky pak mohou již býti bezvadny.

Hotové tisky se na dolejších okraji tužkou signují. Vlevo, jak u všech grafických listů jest zvykem, technika (tedy v našem případě „Orig. dřevorezba, dřevoryt“) a titul obrazu, vpravo podpis autorův.

Po ukončené práci musí vřidky nástroje býti dobře vyčištěny, především válec neb kožený tampon po firnisové barvě, nejlépe terpentýnem a důkladným otřením.

*Tisk akvarelový (vodovými barvami)* hodí se pro svou krásu a modulovací vlastnosti při ručním tisku lépe než barvy firnisové, které opět bezvýjimečně doporučují se pro strojový tisk.

Vodové barvy pro tisk můžeme si buď sami připravit, nebo lze užiti těch, které jsou již hotové v prodeji. Při vlastní výrobě je nutno voliti nejjemnější barvu v prášku, která se roztokem gummy s trochou glycerinu utře v stejnoměrně hustou kaši (masu), již lze pak vodou dle potřeby rozřediti. Přimíchaný glycerin zamezuje rychlé schnutí při práci. Abychom získali barvu trvanlivou, přidejme několik kapek kyseliny karbolové a chovejme ji v tyglíku (nemusí býti uzavřen). Nejlépe jest upravití si jen tolik barvy, kolik as předvídáme při tisku spotřebovati.

Chceme-li barvu připravit z akvarelových barviv, jež lze koupiti, stačí je pouze roztokem gummy rozřediti do stavu hustoty, jaký si přejeme. V novější době vyskytly se v prodeji již zvláště pro tisk dřevorytu upravené barvy vodové pod jménem „japanaqua“ v několika tónech. Lze je obdržeti v tubách a jsou, vodou byvše rozředěny, ihned upotřebitelný.

Papír určený k tisku vodovými barvami (nejlépe hodí se japonský papír střední síly) musí býti vlhčen, aby barvu rychle a dokonale vyssál. Navlhčíme tedy několik hodin před tiskem každý arch zvlášť velkým vlasovým štětcem vodou napojeným, složíme je na sebe, mezi ně vložíme taktéž vlhkou makulaturu a vše mírně zatížíme. Tím archy stejnoměrně zvlhnou. Ježto tiskneme obyčejně celou řadu

týchž tisků, abychom barvy jednou už nasazené využítokovali, potřebujeme k této práci dosti místa a dobrý přehled. Nejlépe je tisknouti vždy jeden štoček až do úplnosti, nežli přikročíme ke druhému. Co se pořadu ploten týče, je třeba uvážiti, že i vodové barvy mají určitou kryvost. Je-li naším přáním, aby tmavá kontura působila beze změny v tónu, tedy budeme tento štoček s konturou tisknouti jako poslední. Nemá-li to však významu, bude snad s prospěchem vzíti jej právě jako prvý, ježto budeme moci lépe posouditi působivost dalších barevných ploten. Různá průhlednost barev anebo i okolnost, že se každý tón přimícháním bílé dá zeslabiti, dává umělci plno možností k dispozici, jak by svoji myšlenku cele přivedl k platnosti.

Tisk sám lze provésti v několikerém způsobu, dle náradí, kterého používáme. Podávám zde trojí způsob tisku vodovou barvou, z nichž všechny se osvědčily a každý jinak vyhoví a poslouží.

K prvému způsobu je nutný široký, štětínový štětec, jehož velikost řídí se rozměry otiskovaných štočků, a tříč. Nekoupíme-li si hotového japonského, porídíme si jej sami takto: opatříme si kulatou desku, as 8 cm v průměru s držátkem. Na dolní stranu přiložíme kus vlnitého balicího papíru stejné velikosti jako dřevo a přes to ovážeme olejový papír, takže nám povstává jakýsi tampon.

Je-li vše pro tisk připraveno, nanese se štětínovým štětcem barva ne příliš vodnatá, rozředěná na štoček, ovšem jen tam, kde přichází s ohledem na kresbu k platnosti. Barva nesmí, jak řečeno, stékat, nýbrž musí se dáti dle libosti nanášeti a natření barvou se musí státi rychle, aby barva místy již neschla.

Štoček musí býti dříve dobře očištěn, ježto cizí předměty působily by rušivě. A nyní se opatrně na příkládací značky přiloží papír. Je-li slabý, položí se přes něj ještě jiný suchý arch papíru neb slabý karton. Tříčem kroužice vykonáváme pak ne příliš silný, stejnoměrný tlak tak dlouho, až je barva všude stejně do papíru vssáta, o čemž se musíme během tisku pozorným nadzvednutím papíru přesvědčiti. Pak se papír od jednoho rohu opatrně stáhne, a aby udržel se pro další tisky vlhkým, položí se na navlhčenou makulaturu.

Tato metoda tisku má tu výhodu, že při nánosu barvy máme úplnou možnost tóny odstupňovati, aneb na těže plotně odděleně nanésti různé tóny (barvy). Také lze lehce tvořiti přechody dvou barev a způsobem nánosu větší barevné plochy štětcem oživit, jak to vůbec jediné štětcová technika připouští. Nevýhodou u ní jest, že u několika ploten je těžko zachovati si okraje papíru čisté. Obvyčejně bý-  
váme nuceni celý okraj až k samému obrázku ostříhnouti.

Druhá pracovní metoda neliší se ničím jiným od metody právě popsané, než poněkud jiným způsobem nabarvování. Lze ji doporučiti obzvlášť u jmenovaných

barev „japonaqua“, jež lze, jak bylo již řečeno, koupiti upravené. Nanášejí se v jich původní konsistenci krátkým, kulatým, štětinovým štětcem doteky na štoček, při čemž lze množství barvy dle libosti střídati. Poté dá se barva zaschnouti, načež vlasovým plochým roztěračem, který jsme dříve vodou smočili a vytlačili, se vše potře, čímž se barva rozpustí a rozdělí. Tisk sám provede se pak tímž způsobem, jak nahoře uvedeno.

Třetí způsob užívá k nánosu barvy tamponu nebo válce. Doporučuje se štočky před prvním natřením barvou otřítí trochu olejem, aby dřevo příliš nesašlo, anebo obaliti je před upotřebením na nějaký čas do vlhkých šátků. Papír i zde je nutno navlhčiti. Místo tříče může se při tisku užítí gumového válce neb ručního tamponu. U tenšího papíru jest záhodno dáti hotové tisky oschnouti na vlhkém podkladě, ježto se lehce zvlíná a zůstávají nerovnými.

Míchání barev děje se na skleněné desce špachtlí. Dotkne-li se prstem v barvě smočeným papíru, přesvědčíme se, zda jsme si již připravili žádoucí tón. Chceme-li jej zesvětliti, zkusíme barvu rozřediti trochou tiskacího firnisu.

*Tisk strojem.* Má-li se provésti tisk dřevorytu strojově, je třeba předem voliti štočky 23 mm tlusté. Také smí býti jen na jedné straně řezáno a každá barva musí míti svůj štoček. Je třeba též vše ze štočků vyříznouti, co nemá tisknouti, kdežto pro tisk ruční, kde je barva nanášena štětcem neb tamponem, stačí as na dva prsty šířky kol tisknoucích plech dřevo odstraniti. Konečně je třeba též uvážiti, že ve stroji nuancovaný náos je nemožný, že všechny plochy tisknou hladce a stejnoměrně. Umělci jest se předem rozhodnouti o míchání barev a volbě papíru. V nejčastějších případech bude k tisku velkých nákladů vždy užito firnisové barvy, ježto se dá nejsnáze a nejlépe zpracovati. Ale v poslední době je k dispozici také barva vodová pode jménem „japonaqua-knihtisk“, se kterou možno pracovati na suchém papíře a která se proto hodí též pro strojový tisk.

## ŘEZBA DO LINOLEA.

Linoleum pro řezbu se hodící obdržíme již připravené ve všech obchodech s grafickými potřebami. Technika sama jest táž jako při dřevorezbě a jest to někdy pouze motiv, který diktuje volbu. Linoleum hodí se totiž lépe pro motivy, kde můžeme počítati s tiskem ploch kdežto u xylografie jde spíše o tisk skupin jednotlivých linií. Proto hodí se tisk z linolea na př. pro zinní nálady monotonní a mlhavé, kde domínuje spíše velká forma nežli drobný detail. Všude tam, kde jest třeba více plošného, širokého a při tom prostého podání a jednotvárného zabarvení, vyhoví dobře řezba do linolea, poněvadž materiál tento jest daleko měkčí a dá se snadno zpracovati. Před tiskem, po případě již před řezáním musí se linoleum přilepiti na dřevěnou desku. Techniku tuto lze dobře kombinovati s dřevorezbou i dřevorytem a užívá se jí hlavně pro tisk plakátů.



Obr. č. 54.

LITOGRAFIE

## LITOGRAFIE.

*Přeji si, aby můj vynález v brzkú po celém světě se rozšířil, lidstvu prospěl k zúšlechtění, nikdy však nebyl zneužit k něčemu zlému!  
Pať budiž žehnáno té hodině, ve které jsem svůj vynález učinil.*

ALOIS SENEFELDER.

Petru Senefeldrovi, rodem z Königshofenu, bavorskému dvornímu herci, narodil se 6. listopadu 1771 při náhodné návštěvě s chotí v Praze syn Alois. Křtiny odbyly se u sv. Havla. Lojzčkoví bylo dáno do vínku, aby útrapy mnohočlenné umělecké rodiny sdílel, a sdílel dvojnásob, protože byl prvním z devíti dětí, které po něm následovaly. Když se celá rodina přestěhovala z Manheimu do Mnichova, kde otec stal se kurfiřtovským dvorním hercem, navštěvoval tam Alois gymnasium a lyceum s velmi dobrým prospěchem. V hloubi duše plála mu však touha po slávě herecké, a když se otcí svěřil, nedobře pochodil. Na výslovné jeho přání musel oddati se studiu právnickému. Dramatické umění zůstalo však jeho tajnou láskou a po smrti otcově se snažil divadlu úplně se věnovati. Ale zakusil jen zklamání, hlad a bídu — jako kočující herec. Těžce vzdával se svých snů a počal psáti. Po dřívějších už menších úspěších napsal rytířskou činohru „Matilda z Cелtensteinu“. Podivuhodnou náhodou měl dříve i nyní zvláštní a neobvyklé potíže se sazbou, tiskem. Při nedočkavých svých urgencích v tiskárnách — šloť o živobytí a skrovný výdělek — seznal knihtisk. Aby se osamostatnil a mohl si tisknouti své knížky sám, přemýšlel, jak si zaříditi tiskárnu; leč nebylo prostředků k tomu. Přemýšlel stále, kterak by díla svá tisknouti mohl způsobem jiným, kterak by laciným způsobem tiskařské písmo imitoval. Řezal písmenka do oceli — jaká to trapná práce, k níž scházelo potřebných nástrojů. Zkoušel otisknouti písmena do měkkých hmot, které, když ztvrdly, poléval roztaveným pečetním voskem. Stal se tak bezděčným objevitelem stereotypie, avšak pro účel, jež hledal, nemělo to významu. Ryl písmena do měděných desek, leptal a tiskl. Obtížné bylo, že musel psáti obráceně — zkrátka — nebylo to to, co potřeboval. První pokusy s pískovcem, na němž zkoušel škrabati a leptati, byly nevědomky učiněné objevy rytiny, které došly až pozdějšího uplatnění. Nyní však zůstaly nepovšimnuty, poněvadž se mu nehodily.

Náběh však k velkolepému objevu byl tím učiněn a náhoda přiměla Senefeldera, aby zkoumal ještě pozorněji v posledním směru — na kameni.

Pradlena čekala na prádlo a matka požádala syna, aby je rychle sepsal. Pan dramatický spisovatel neměl však kouska papíru a inkoust — ten byl už dávno vyschlý. Alois zabýval se nyní jinými věcmi nežli psaním. Měl po ruce barvu, olej smíšený s frankfurtskou černí, s níž dělal právě pokusy, a aby dlouho nesháněl, sepsal tou barvou prádlo na pískovec, jenž ležel na stole od včerejších pokusů. Když chtěl po několika dnech nepotřebný již záznam smazati, pojal myšlenku, pokusmo masné písmo leptati. Kyselina hlodala jen prázdná místa kamene, setříc masného písma, jež stalo se vyvýšeným. Potřel písmo barvou a otiskl.

Senefelder stál u svého epochálního objevu.

Jednoduchý fakt, že každý kámen, vyjma některé drahokamy, i skoro každý kov, pokud nemají na svém povrchu vybroušený lesk, pohlcuje masnotu a vodu — a to dle různosti své hustoty a vždy — tot hlavní — vždy na místech, jež si látky ty samy ohraničily: tedy tam, kam vnikla voda, nevniká již masnota a obráceně — tento jednoduchý fakt je oním Kolumbovým vejcem. Senefelder ihned pochopil, oč jde. Nebylo však peněz, aby opatřil si materiale a hlavně tiskařský lis k dalším konečným pokusům.

Tu mu svítla naděje. Dobrý přítel nabídl mu 200 zlatých, dá-li se za něho jako náhradník vřaditi do vojska. V okamžiku pojal Senefelder plán. Dá se za přítele odvésti. Vždyť v krátké době jistě dostane dovolenou, bude dále pracovati, vydělá si a vezme si pak zase on za sebe náhradníka.

Ale jsa narozen v Praze, byl při odvodu v Ingolstadtu prohlášen cizincem. Bylo po plánu!

A zas náhoda ho svedla s dvorním hudebním skladatelem Gleissnerem (1760 — ok. 1820), který chystal dáti do tisku několik svých chorálů. Znali se z doby, kdy Senefelder byl ještě hercem. Gleissner poskytl Senefelderovi malou výpomoc peněžitou, s kterou tento zařídil prostičkou tiskárnu. Dvanáct písní přítelových napsal obráceně na kámen, vyleptal a za 25 dní vytiskl 150 exemplářů.

Gleissner věnoval výtisk vladaři, „společníci“ dostali za to 100 zlatých. — a udělena jim „koncese“.

Oba muži pustili se nyní společně do práce a pečovali, aby „závod“ zdokonalili. Na Senefeldera čekalo ještě mnoho práce, aby svůj vynález učinil všestranněji upotřebitelným. Ale neznal únavy a práce jeho byly korunovány vždy znamenitějšími výsledky. R. 1796 vynášel radírování na kameni, r. 1797 zkonstruoval první opravdu vhodný stroj, r. 1798 objevil kamenorytinu a přetisk, r. 1799 vynalezl autografii a způsob křídové kresby, 1807 litograf. tisk barevného tónu, a konečně 1808 položil základ k barvotisku. Ludvík I., aby nezůstal za všeobec-

ným uznáním, jímž byl Senefelder zahrnován, věnoval mu 1000 zl. ročně na další pokusy a napsal do knihy při své návštěvě v tiskárně — nějakou frázi, jak to bývá.

Leč Senefelder netěšil se dlouho z úspěchů své práce. Zemřel 26. února 1834 v Mnichově, jsa bez jmění. Stálé pokusy vše pohltily. Jeho syn, nepraktický, bez vloh, nepodnikavý, bez obchodního ducha, zemřel r. 1845, chudší snad ještě, nežli byl otec.

Kolik lidí se dodnes obohatilo a obohatí vynálezem litografie...?

Po r. 1808, kdy Senefelder stanul už u svého barvotisku, v r. 1810, sdělil Rapp ve své knize „Das Geheimnis des Steindruckes im ganzen Umfange“ vynález širému světu a pilně pracující Senefelder mohl již v r. 1818 ve své publikaci: „Vollständiges Lehrbuch der Steindruckerei in allen ihren Zweigen und Manieren“ (Mnichov) prozraditi všechny principy své litografie, jež trvají až dodnes. Brzy potom pracovaly již kamenotiskárny v Německu, Rakousku, Francii a Anglii a krásného i vděčného tohoto způsobu grafiky záhy chopili se i umělci.

U nás v Čechách prvé litografie tiskl r. 1820 Ant. Machek (1775 — 1844). Sám zručný kreslíř, vytvořil řadu obrazů z českých dějin a tiskl kresby Führichovy, Frieseovy, Berglerovy, Markovského, Waltera, kteréž na kámen většinou provedl A. Gareis. Též práce Václava i Antoina Manesa byly u Machka tištěny. Rovněž práce V. Myslivečkovy. Pak povstala druhá kamenotiskárna v Praze, kterou založil Bohumil Haase, po jehož smrti (r. 1824) rozdělila se na závody dva, jeden vedený syny Haasovými, druhý bývalým společníkem K. Hennigem. Jiné kamenotiskárny pražské — Jakuba rytíře ze Schönfeldů a J. F. Zwettlera byly málo významné. Svoboda umění litografického od r. 1835 byla vázaná na koncesi. Prvou koncesi obdržel Fr. Rzehula, pak udělena Ed. Sandtnerovi, r. 1841 Ant. Gareisovi, Em. Ed. Kutscherovi a Vinc. Váchovi, nato r. 1843 Karlu Medauovi. Z řemeslných litografů vynikali té doby C. Brantl, Fr. Roth, Ferd. Klimsch; Fr. Šír vydal nejvíce podobizen a dále byli to Jos. Quaiser, Zumsande a Quast. Krásné litografie a rytiny prováděli malíři B. Wachsmann, J. Kroupa, Kollar, Vil. Kandler, Frant. Chalupa a K. Karrer, z nichž mnozí tiskli v kamenotiskárně J. Farského mezitím nově vzniklé.

Že však také nejznamenitější umělci čeští té doby — Jaroslav Čermák, Petr Maixner, Josef a Quido Manes, Jos. Hellich, Ant. Lhota kreslili sami svá díla na litografický kámen, ovšem nejvíce křídou, zachovávajce nám tak přímo svůj osobitý ráz umělecký, může nás jen těšiti.

Rytinou na kámen hned v začátcích litografie zaměstnávali se oceloryjci a zejména děkujeme nedostiznému Vettersovi za nejlepší tohoto druhu. Krásné rytiny



provedli však i Wopálenský a Richter, hlavně krajiny, které kreslili pro Medaua. Rovněž ryjec a litograf Habel, který mimo to první počal prováděti u nás barvotisk.

V pozdějších letech — v letech sedmdesátých — nejlepším ryjcem byl litograf Hlaváček.

To byly doby, kdy litografie bývala jedinou cestou reprodukční, která vedle ocelorytiny, měditisku a radírování (leptu) pro svou snadnost ovládnání, pro volnost všech způsobů kresby, pro sílu i jemnost, pro výraznost i bohatost a sytost barevnou, připouštěla rychlou volbu provedení a pro tyto přednosti bývala i velkými umělci vyhledávána. To bylo v první polovici XIX. století.

Umělci takových jmen jako Carpet, Vernier, Aubry Lecomte, z německých Piloty, Menzel, Pettenkofen, Kriehuber a jiní s oblibou ji volili.

Ale pak přišla laciná fotografie a přinesla své nové, levné reprodukční metody, také zdokonalený lept pomohl litografii potlačit, i musela se po dlouhou dobu spokojit řemeslnou výrobou potřeb a tiskopisů praktického života.

Pokleslé, pozapomenuté toto umění děkuje však za své oživení opětně jen umělcům.

Byli to francouzští umělci, kteří si vzpomněli na krásy, výhody a přednosti litografie. K nim přidružili se holandští, angličtí i němečtí. Výtvoři, jež touto technikou provedli Bellenger, Maurou, Bertrand, Dillon, Fantin-Latour a jiní a jiní našli mnoho oblíbených a účty sběratelů. V Německu to byli Hans Thoma, W. Steinhäuser, K. v. Pidoll a Otto Greiner mimo mnoha jiných, kteří zase starou techniku vzkřísili. V Anglii, jež nezůstala pozadu, celá řada výtečných umělců kreslí na kámen.

Až do čtyřicátých let XIX. století sledujeme počátky uměleckého plakátu ve Francii. Cham, Charlet, Doré, Mounier — ale v nové době výtečné práce plakátové Chéretovy, po němž následují Dufon, Hugo d' Alesie, Toulouse-Latrec, Steinlen, Grasset a z našich Alfons Mucha budí obdiv.

V Praze litografickými plakáty vynikli Hynais (Národopisná výstava a před tím „Jubilejní“), Marold, Arnošt Hofbauer, Šimůnek, Viktor Oliva, Böttinger a pražský Němec, nynější berlínský profesor Emil Orlik. Tento zejména.

Nové a nové objevy doplnily a obohatily tuto všestrannou techniku, jež při vši bohatosti skýtá oproti jiným nespočetné výhody, hlavně jednoduhosti svého ovládnání i při tisku, rozmnožování, zejména při barevných komplikacích. Barvy podává litografie v obdivuhodné měkkosti a při tom dovede hýřit i svítit nedosažitelným jinde jasem i sytostí.

Proto chápou se litografické křídly i kamene znovu umělci, aby technice této

pomohli z područí jiných technik grafických. Ale i vynálezci našli zde vděčné pole a není pochyby, že užívání kovových desek zinkových a aluminiových a zejména objev citlivosti asfaltu oproti světlu při litografii použitý, povede k novým možnostem nejrůznějšího, neočekávaného upotřebení.

Různé způsoby grafiky poskytují, jak známo, tři hlavní druhy tisku: tisk s výšky (knihtisk, dřevoryt — typografický tisk), tisk z hloubky (měditisk, mědiryt, leptý), a tisk plochý (kamenotisk neb litografie v běžném slova smyslu).

Avšak ačkoliv kamenotisk nazýváme a řadíme pro nepatrnou výšku neb hloubku, jež je na kameni třeba vyleptati, aby kresba byla způsobitou tisknouti, mezi druhy tisku plochého, přece možno na kameni vysloveně prováděti všechny tři způsoby práce a upravití kámen k tisku. Kresba křídou, štětcem neb pérem se leptá, abychom docílili jejího zvýšení a dostáváme tak tisk s výšky — *litografii*. Kresba může se do kamene rýti neb škrabati — *litogravura*. Je však možný i tisk zcela plochého kamene (výška kresby téměř nezatelná) — *vlastní kamenotisk*.

Podrobně vysvětliti postup práce a způsob tisku bude úlohou dalších kapitol.



Obr. č. 55.

## LITOGRAFICKÝ KÁMEN.

Chceme li rychle do nějakého způsobu práce vniknouti, je především třeba obeznámiti se s materiálem, na němž budeme pracovati a s předměty, které nám budou sloužiti jako nástroj. A kde chemie tvoří tak důležitý podklad jako v litografii, bude toho tím více třeba.

Základem všeho v litografii jest kámen, na kterémž se kresba provádí a leptá. Nejlepší je kámen z lomů Solenhofenských v Bavorsku. Je to jemnozrný vápenec uhličítý z druhu třetihorního. Kameny méněcenné, nečisté a nepevné nacházejí se v Porýnsku, v Maxenu v Sasích, nedaleko Pirmy, ve Francii kolem Verdunu, Cirinu a u Chateau Roux, ve Švýcařích u Solothurnu, v Haliči i Chorvatsku v křídových pohořích, konečně v Anglii a Sev. Americe. V nejnovější době nalezeno ložisko kamene lit. v Nové Kaledonii. O tom se vypráví, že hutnost a tvrdost jeho je taková, že na něm možno prováděti práce tak jemné, že závodí přímo s ocelo- a mědirytinou a kameny snesou prý nesčetné otisky největších nákladů, aniž jsou dotčeny. Je třeba vyčkati, zdali praxe výsledky očekávané potvrdí. V novější době láme se také ještě kámen litografický v Les Euzes v Jižní Francii.

Nejlepší kameny litografické musí však býti jemnozrné, značné tvrdosti, lomu plochého, lasturovitého, nesmí míti žádných skelných žil ani skvrn a musí býti stejnoměrného zrna.

Takové kameny v nejlepší jakosti dodávají posud jen zmíněné doly v Solnhofenu, které zaměstnávají 1200 — 1500 dělníků a dodávají kámen již v určitých velikostech a v takové přípravě, že nutno pouze hrany jeho zakulatiti. Veliká přednost dolů těch spočívá již ve zvláštní geologické formaci, neboť kameny jsou tam lámány v přirozených vrstvách tloušťky  $\frac{1}{2}$  cm — 15 cm, jakožto usazeniny někdejších moří.

Vlastnosti kamene litografického jiné kameny postrádají. Jedině mramor se mu blíží, leč nepropouští dostatečně mastnoty a nehodí se tudíž pro praktickou potřebu.

Dobrý litografický kámen je barvy nahnědle žluté až černošedé. Je zaji-mavo, že barva a tvrdost kamene si vždy odpovídají. Nejtvrdší kameny, mající nejjemnější zrna, jsou vždy barvy nejtmaší, barvou ubývá kamenu i na tvrdosti, takže nejměkčí bývají kameny hodně světlé. Jest tudíž barva znamením i jakosti. Kámen šedý, tvrdý je dražší, užívá se ho ku pracím nákladnějším, trvaljším jako: jemným rytinám, kresbám zručným atd. Kamene žlutého upotřebuje se k pracím běžnějším, pracím pérovým, přetiskům a k tisku velkých věcí.

Zručný litograf pozná časem, ke kterému druhu práce voliti má kámen barvy té či oné — jinými slovy kámen tvrdý či měkký.

Zkušené oko litografovo rozezná i mnohé špatné složení a kazy na kameni, které mohou průběhem práce uvést v rozpaky. Kameny s tmavými skvrnami mají nestejnou hutnost a nepřipouštějí proto stejnoměrného vlivu kyseliny. Vápenné skvrny na ploše dávají nestejně zrnno, nebo se kámen prostě vydroluje. Skelné žilky jsou tvrdé a nepoddajné, jsou křemičitého původu a mastnota do nich nevniká. Dávají tudíž bílé skvrny. V tisíciletém uložení svém povstaly v kameni vodou trhliny, kteréž zacelily se kysličníkem železitým. Rezté žily ty v kameni způsobují, že lehce puká při tisku — aneb aspoň místa taková netisknou. Také zkameněliny rostlin, kteréž kámen obsahuje, působí obtíže a kámen rovněž lehce puká.

Je tedy opatrnosti třeba, vybíráme-li kámen ke svým pracem.

Zbývá ještě uvést chemický rozbor litogr. kamene, jak jej Schlumberger stanoví:

vápenného uhličitanu . . . . .	97·22
křemene . . . . .	1·90
stranu hlinitého . . . . .	0·28
kysličníku železitého . . . . .	0·46

Rozbory prof. Feichtingra, který nalezl ještě skrovné částky magnesia uhličitého a součástky organické, rovněž rozbory Dr. Wernera a Lainerův poněkud se uchylují, zejména pokud se uhličitanu vápenatého týká, rovněž i křemene. Protože však složení kamene nemá na jakost jeho, vyjma při stávajícím množství křemene po stránce jeho tvrdosti, velkého významu, rozborů těch netřeba uváděti.

## P Ř Í P R A V A K A M E N E .

### *BROUŠENÍ.*

Z lomů Solenhořenských přichází, jak již bylo řečeno, kámen tak dalece upraven, že je toliko třeba obrousiti jeho hrany. Kameny dodávají se buď po jedné či po obou stranách obroušené. Je ovšem nutno kámen pro vlastní potřebu znovu jemně obrousiti, čtrnáctistupňovou lučavkou potříti a pak obrousiti ještě jednou.

Nové kameny, ani ty nejlepší, nepřijímají stejnoměrně mastnoty, jak jest žádoucí pro jemné práce. Proto je radno každý nový kámen upotřebiti dříve několikrát pro práce významu podřadného, nežli odvážíme se práce složitější a cennější.

Broušení kamene děje se ručně, ve velkých závodech strojem, a má za účel kámen buď pro práci připravití neb, bylo-li na něm již pracováno, přivésti jej do původního stavu, totiž zbavití mastnot, pokud při tisku do kamene vnikly, aneb odstraniti veškeré stopy rytiny a leptání, aby nová práce na něm byla možná.

K broušení užívá se zvláštní lité, železné desky, kde jí není, možno užiti i jiného kamene litografického, při čemž tedy trou se dva kameny o sebe. Kámen posype se stejnoměrně říčním pískem, ten se navlhčí, železná deska neb druhý kámen se naň položí a broušení děje se souměrným pohybáním desky po kamenu. Je třeba opatrnosti, aby byla deska všude stejnoměrně broušena a aby nepovstaly prohlubeniny, které by provádění a tisku překážely.

Po hrubém písku dáme jemnější a broušení opět za mokra pokračuje, až poslední stopy dřívější mastnoty zmizí. Mastnota jeví se vždy světlejší nežli mokrá kámen. Nato odstraníme pšek a kámen opět za mokra umělou pemzou přebrousíme. Před upotřebením obrousí se konečně kámen za sucha pemzou přírodní, načez se může počítí s kresbou.

Ve velkých továrnách byl by tento způsob pomalý a nedostatečný. Kde jedná se o velké desky, tam mají velké brousící stroje, které rychle a správně pracují.

## • ZRNĚNÍ.

Chceme-li na kameni pracovati křídou, jest třeba kámen nazrniti, čili dáti mu povrch jemně neb hrubě zrnitý, aby křídou provedená kresba mohla zůstat lpěti pouze na jemných vyvýšeninách struktury a tvořila tak charakteristickou stupnici od nejjemnějších tónů až do nejtmašších, třeba zcela už krytých ploch, jak to vidíme na kresbách křídových a uhlokresbách na papíře. Volba jemného či hrubšího zrna patří tu umělci, a volíme dle toho potřebný materiál, totiž pšek, roztlučené sklo, křemen, pškovec, neb dusičnan stříbrnatý, jehož jemnost či hrubost stanovíme si sami, prosťvajíce pšek zvláštními sítky, jichž tkanivo určuje jemnost pšku a pak i zrna na kameni.

Postup tento — zrnění — vyžaduje dosti zkušeností a také obezřetné práce; proto neradí umělci svěřují jej závodům a raději provádějí si tuto práci sami.

Před zrněním kámen se hladce obrousí, při čemž nesmí vykazovati žádných rýh, které později kaží kresbu a jen s velkými potížemi dají se odstraniti,

je-li to totiž vůbec možno. Po obroušení kámen se znovu navlhčí, pískem poseje a buď zlomkem kamene, na všech hranách zakulaceným, skleněným běhounem, aneb zvláštní železnou deskou beze všeho tlaku se vrtí, při čemž nutno velmi toho dbáti, aby všude stejně a na všech místech kámen byl zrněn. Dle tvrdosti kamene bude se řídit i doba práce, tvrdší kámen vyžadovati bude doby delší. Dle potřeby zrna jemnějšího či hrubšího, sáhne se ku kameni tvrdšímu či měkkému. Kameny měkké hodí se samozřejmě výhradně k zrnu hrubšímu. Písek se musí novým několikrát zaměňovati, nebot během práce se rozměňuje a kámen se jím pak hledí místo co by se zrnil.

Vše je zde věcí citu, obezřetnosti a zkušenosti. Ani dobu práce nelze určit, závisí opět na tvrdosti kamene, jakosti, jemnosti či hrubosti písku i na způsobu práce. Cvičené oko pozná pravý stav, omyje-li se kámen a přidrží-li se plochou proti světlu, při čemž se pak chyby v zrnění neb nahodilě nepravidelnosti zřetelně objeví.

Jakékoliv pokusy zrniti kámen strojem se neosvědčily. Naprašováním asfaltem a leptáním aneb přetiskem papíru skelného, tkaniv atd. a potomním leptáním získalo se sice jaksi upotřebitelných ploch, ale to co právě litografie dovede zde v manýrách křídových na zrněných kamenech, docíliti totiž úžasné měkkosti a krásy, po níž umělci tak touží — tu možnost podává jedině ručně zrněná plocha litografického kamene za cenu fyzické a tělesné námahy — vlastnoruční.

## LEŠTĚNÍ.

Jak bylo řečeno, přijímá kámen mastnoty a činí tudíž kresby mastnou křídou neb jakoukoliv jinou mastnou látkou provedené po náležité úpravě způsobilým k tisku.

Můžeme však kámen také tak upravit, aby projevil vlastnosti právě opačné, aby totiž bránil vnikání mastnot, oleje ba i vody do svého povrchu. Docílíme toho leštěním. Hladce obroušený kámen leštíme leštičem, plstěným to smotkem se *solt štavelovou*; nešetíme při tom náležitěho tlaku a pracujeme stále za mokra, až sůl štavelová, původně vodou rozpuštěná, ztvrdne. Tím docílíme, že kámen obdrží lesklou vrstvu, která vzdoruje vlhku i mastnotě a vyvoláme tedy leštěním právě zcela opačné vlastnosti, než jak byly nahoře popsány. Do takto připraveného kamene možno rýti a použítí ho ke všem druhům rytiny.

Leštěním povstává vrstva může se dle potřeby opět odstraniti různými kyselinami. Mýdlo proniká vrstvou tou tak dalece (ale neodstraňuje jí), že mýdlem zhotovená kresba na kameni drží, čehož, jak bude dále uvedeno, se náležitě využívá.

# POMŮCKY K PŘÍPRAVĚ A LEPTÁNÍ KAMENE.

## I. LÁTKY LEPTACÍ.

*Kyselina dusičná*, pro kamenotiskaře nejdůležitější látka, musí být dokonale čistá a průsvitná jako voda. Druhy žlutavě přibarvené obsahují sloučeniny chlorové, železo, jód a j. a poškozují tudíž kresby na kameni provedené. Kyselina tato na kovů a kameni silně leptá. Při kamenotisku přeměňuje chemicky kresbu, především však sám kámen, méně uhlíčitán vápenatý v uhlíčitán dusičnatý. Jsouc smíšena s klovatinou propůjčuje plochám, jež zůstaly ušetřeny mastné kresby, vlastnost i na dále mastnotu odpuzovati, leč — což jest důležité — vodu přijímati.

Působí nejen chemicky, ale i mechanicky, dělajíc povrch kamene drsným, současně však jej vyhlodává a činí nižším, kdežto mastné kresby se netkne. Ponechává a vyvyšuje ji tím oproti vyleptanému okolí a způsobuje, že kresba vlastně tím více barvu přijímá, kdežto nižší vyleptaná místa jsou proti tomu chráněna. To ovšem je velikou výhodou pro tisk.

Zaslужuje povšimnutí, že kyselina tato odstraňuje i drobné mastné nečistoty. Pryskyřice a vosk však jí vzdorují, a proto možno látek těch užití ke krytí míst, kde působnost kyseliny má být vyloučena.

Užije-li se čistě, koncentrované kyseliny, vzkypí a prudce šumíc rozšíří se po kameni; tvoří místa prohloubená, jež však mají tutéž barvu jako kámen, na rozdíl od míst, jež vodou navlhčena, jsou tmavší.

*Kyselina fosforová* čistá, na kameni rychle vzkypí a rychle leptá, ne však stále a ne tak dlouho jako kyselina předešlá. Stykem s kamenem vzniká ve vodě rozpustný vápenec kostičnatý. Užívá se jí ponejvíce jen ke korekturám, kdež koná dobré služby.

*Kyselina sírová* nehodí se pro účely kamenotiskařské a bývá zřídka užívána. Ani *kyselina solná*, které možno nejvýše užití při leptání perokreseb.

*Klovatina aneb arabská guma* jest velmi potřebná v kamenotisku. Dobře je pořídití roztok v poměru 1:2, který se pak ještě dle potřeby ředí. Zpravidla užívá se pak roztoku 10%, který mimo to je potřebí procediti plátnem. Roztok časem zkvásí a zcukernatí, čemuž možno aspoň na nějaký čas předejiti přimísením trochy chininu aneb několika kapek rozředěného karbolu. Silně zakyslou klovatinu lze plavenou křídou zneutralisovati.

Nejhlavnějším úkolem klovatiny jest, aby jako přísada k leptadlu učinila je hustším. Tím docílí se stejnoměrnějšího nánosu na kámen a zároveň souměrnějšího leptání.

Tiskař nechť má několik roztoků klovatiny různé síly vždy po ruce. Houbou ve slabém roztoku smočenou potíráme kámen, kdežto chceme-li kámen uchrániti před prachem a různým poškozením, také před vlivem atmosféry, nutno užiti ku přetření roztoku silného.

## II. LÁTKY K ODKYSLIČOVÁNÍ A RUŠENÍ KAMENE.

Chceme-li odstraniti účinky leptání, t. j. učiniti leptaný kámen způsobilým příjmatí opět mastnoty, je třeba užiti látek odkysličujících. Nejužívanější: prostředkem je

*kyselina octová*, která plně a platně slouží výše naznačenému účelu, odstraníť totiž směs klovatiny a leptadla s kamene; rovněž při provádění negativních přetisků a při korekturách se jí užívá. Obyčejný stolní ocet může dobře nahraditi rozředěnou kyselinu octovou, již by se mohlo beztak užiti jen velmi zeslabené.

*Kyselina citronová* má tytéž vlastnosti a jeví zcela tytéž účinky jako kyselina octová.

*Kamenec* rovněž odkysličuje, nebývá však tak hojně používán. Jeho místo je spíše ve fotografii.

## III. LÁTKY SLOUŽÍCÍ K RŮZNÉ PŘÍPRAVĚ KAMENE.

*Sůl štavelová* jest jedna z nejdůležitějších látek užívaných v kamenotisku, hlavně však při rytině na kameni. Potíráme-li a leštíme-li kámen solí štavelovou, nabude lesklého povrchu, který mimo to nepřijímá mastnoty. Tato vlastnost má pro kamenotisk, jak dále uvidíme, veliký význam. Nejsilnější roztok této kyseliny leptá jen zcela nepatrně kámen, krystalisuje do běla a rozpouští se vodou. Dotčená místa vykazují slabě drsný povrch. Neužívá se tedy k leptání, nýbrž výhradně k úpravě kamene pro rytinu, kresby a přetisky negativní a ke korekturám.

*Tinktura duběnková* jeví podobnou vlastnost jako předchozí sůl, leč užívá se jí více ku přípravě desek zinkových, kdež je nezbytná.

*Mech islandský* (nyní málo užívaný), obsahuje některé kyseliny a může sloužiti ku přípravě kamene.

## OSTATNI LÁTKY POTŘEBNE A UŽÍVANÉ.

*Alkohol* má význam v litografii jako ředidlo mastnot a olejů, hlavně však pryskyřice.

*Asfalt* je nejdůležitější pryskyřicí v kamenotisku užívanou. Rozpouští se málo v lihu a éteru, zato v zahřátém terpentýnu, benzínu a petrolejovém éteru snadno.



Nejrozpuštěnější je druh tak zvaný syrský a jest tudíž pro účely požadované nejlepší i nejpoužitelnější. V éteru rozpuštěn zanechává zbytek citlivý oproti světlu. Asphalt vzdoruje všem kyselinám; proto je tak důležitý, jakož i pro svou proměnu na světlo.

Rozpuštěme-li jej v terpentýnu, dá výborný podklad — nános k leptání. K naprašování přetisků hodí se jako prášek a rozpuštěn v benzínu bez vody poskytuje citlivou vrstvu. Syrský asphalt je tmavohnědý, téměř černý a dá se na jemňoučký prášek rozmělniti. Taví se při 100°C.

*Krevní sůl* (dračí krev) jest druh pryskyřice barvy červenohnědé, rozpuští se v alkoholu a éteru na rozdíl od asfaltu, má s ním však tu stejnou vlastnost, že totiž vzdoruje kyselinám a vodě.

*Benzin* — *benzol* jsou dvě látky příbuzné, stejného skoro účinku, leč rozdílného složení. Obě stejně snadno rozpouštějí mastnoty, oleje, hlavně pryskyřice, zejména asphalt a kaučuk, proto nalezly hojného upotřebení v litografii. Pro tyto svoje vlastnosti slouží i jako prostředky čistící.

*Dusičnan draselnatý* (salpeter, santr, ledek) užívá se při přípravě litografické křídly a tvoří draslo s kyselinami tukovými, způsobuje mýdlovatění. Dodává křídě nejen potřebné tvrdosti, ale i pružnosti.

*Éter* rozpouští mnohé pryskyřice, oleje a tuky. Velké opatrnosti je třeba, neboť rychle se vypařuje, páry jeho jsou omamné a velmi snadno se vzněcují.

*Glycerin* nevysychá, s vodou se lehce spojuje a mísí. Kde jedná se o vláčnost látek, tam jako přísada působí znamenitě. Přidávám jej proto k vodě k navlhčování a polévají se jím barvy, zejména pestré, jichž povrch by vysušením zkornatěl.

*Gumiguta* jest ve vodě snadno rozpustná. Slouží k zbarvení šrobu na papírech přetiskových, aby potřená strana byla znatelnou.

*Chloroform* slučuje se lehce s alkoholem i éterem, ve vodě však je nerozpustný. Rozpouští snadno síru, jód, fosfor, zejména však též všechny pryskyřice. Tyto jsou jinak v alkoholu a firnisu nerozpustné, avšak namočený v chloroformu lehce se v těchto látkách rozpouštějí. Chloroform snadno vyprchává a povlaky pryskyřice, kterým byl přimíchán, tudíž rychle schnou. Pozor na vdechování chloroformových výparů!

*Kalafuna* je v alkoholu, éteru i éterických olejích rozpustna a taví se při 105°C. Rozmělněna dává jemňoučký prášek, který se hodí k naprašování přetisků. Užíváme jí rovněž jako přísady ke křídě litografické. Éterové páry rozpouštějí kalafunu, čehož se při leptání do výšky využívá.

*Klouzek* hodí se k naprašování čerstvých otisků, aby se obtiskování zamezilo, při čemž papír i barva získává na lesku.

*Kopal* (pryskyřice) je i v absolutním alkoholu málo rozpustný, kdežto v éteru rozpouští se dokonale, v olejích pak jen při ohřívání. Mísí se do litografické tuše.

*Křída plavená*, v mnoha druzích, z nichž nejlepší je nejbělejší, vyskytuje se v obchodě pod nejrůznějšími jmény: vídeňské, dánské, španělské aneb mramorové bělí. Přidána k pestrým barvám, činí je hutnějšími, aniž jim ubírá ohnivost. Urychluje schnutí a tlumí zbytečný lesk barev.

*Lampová čern* jest hlavní součástí barvy tiskařské, tuše i křída litografické. Užívá se jí výhodněji nežli sazí.

*Lůj* slouží k přípravě křída a tuše litografické.

*Magnesit* naprašují se čerstvé barvotisky, aby další desky mohly se ihned tisknouti. Barvám dodává mdlého lesku.

*Mastix* rozpouští se částečně v alkoholu, úplně však v éteru, chloroformu a terpentýnu. Slouží k přípravě křída, tuše a litografického inkoustu.

*Mouka pšeničná* má podobný účel jako magnesia, leč nehodí se pro naprašování tak dobře. Lépe slouží jako přímíšenina do bronzových barev, aby je učinila světlejšími.

*Mýdlo* je důležitou součástí litografické křída, tuše, inkoustu a přetiskové barvy.

*Písek k zrnění a broušení* je skelný, porcelánový neb říční, obsahující křemen, štěpovec a slídu. Říční písek, chovající hodně křemene, brává se k broušení, k jemnému zrnění pak písek připravovaný, který má stejnoměrnou tvrdost. Zrno můžeme určití dle toho, jak písek prosejeme, buď hrubší či jemnější.

*Ossa sepia* dává prášek jemný a hodí se výlučně k jemným opravám, neboť lehkým potíráním leptaných míst odstraňuje vrstvu klovatiny, aniž kresbě uškodí.

*Pemza přírodní a umělá*. První užívá se k jemnému broušení kamenů. Tyčinek a prášku pemzy užívá se ke korekturám. Umělá pemza vyskytuje se v obchodě v různých tvrdostech a stupních jemnosti a podobá se více pískovci. Hodí se proto k hrubšímu broušení.

*Sádra* jest lépe voliti hrubozrnější. Užívá se jí k stmelování kamenů.

*Saze*, leč jen čisté, bez nespálených součástek dehtu a pryskyřic, připravované ve zvláštních pecích a potom ještě spalované neb kalcinované v železných nádobách velkému žáru vysazených, slouží k výrobě křída, tuše a barvy litografické. Saze nečisté daly by barviva mazlavá a špinlivá a tvrdé součástky v křídě by kreslení znemožňovaly.

*Šelak* rozpouští se v alkoholu. Užívá se ho jako přísady do křídly a tuše litografické.

*Škrob*. Přetiskové papíry natrají se škrobem, výhradně však pšeničným neb rýžovým, ježto jiné druhy podléhají zkáze.

*Terpentýn* rozpouští výtečně mnohé pryskyřice, vosk atd. a mísí se s alkoholem, éterem, chloroformem i různými éterickými a mastnými oleji.

V litografii možno užívatí jen nejčistších druhů. Kapka dobrého terpentýnu na papíře nezanechá žádné stopy. Špatný terpentýn mastí papír, tudíž i kámen, který by pak na místech takových přibíral barvu. Dobrým terpentýnem však možno na kameni různé chybné kresby bezvadně smýti. Laciného a špatného terpentýnu není tedy možno užívatí.

*Vorvaní tuk* (z hlavy zvířete), látka vosku podobná, bílá, lesklá, tvrdá, takže se dá na prášek rozmělniti; v teplém alkoholu se rozpouští. Slouží stejně jako *vosk* ku přípravě litografické křídly, tuše a barvy.

*Voda* v litografii užívaná musí býti chemicky čistá, destilovaná. Voda, která obsahuje vápno a sádru (z mnohých studní, jež svou polohou poblíž kališť mohou obsahovati i kyselinu dusičnou) se ovšem nehodí, je pro práci přímo nebezpečná. Povstávají pak při práci různé nevysvětlitelné nehody a svízele.

*Želatína*, nejjemnější druh klišu, slouží hlavně k výrobě fotolitografického papíru. Jinak také k natírání papíru přetiskového. Upravena v arších, tak zvaná pauzovací želatina, slouží ku přenášení obrysů.

## TUŠ, KŘÍDA, INKOUST, BARVA PŘETISKOVÁ.

Materiál tento, kterým na kameni kresby provádíme a pak s kamene tiskneme, pozůstává z látek, jež jsme se naučili znáti v předešlé kapitole, stejně jako i ony vlastnosti, které nevyhnutelně míti musí, aby se k výrobě a přípravě tohoto kresebného materiálu hodily.

Víme na př., jakého druhu musí býti saze — tato barevná součást — aby vyhovovaly. Lůj a mýdlo propůjčují potřebné mastnoty, mýdlo činí látky ve vodě rozpustnými. Obsahuje-li tuš málo mýdla, špatně se rozpouští a kreslené čáry se rozplývají a rozmazávají. Je-li mnoho mýdla, tuš pění a kresba se rovněž rozmazává.

Vosk a pryskyřice poskytují tuši i křídě nutné hutnosti. Saze dodávají kresebnému materiálu barvitosti, chemicky však nemají vlivu. Je-li mnoho sazí přidáno, pak brání mastným součástkám tuše, křídly a inkoustu rádně do kamene vnikati. Je-li jich málo, tu zhotovená kresba nejví se dosti zřetelně a umělci uniká dojem, kterého chtěl docílit. Nikoliv však jenom krásná čern kresby na papíře, kameni, neb desce zajišťuje zdar otisku neb přetisku, toliko správné množství tuku, vosku, krátce všech látek podmiňuje správný postup leptání a tím žádaný výsledek — zhotovení kamenů neb desek krásného tisku schopných. Je přirozeno, že existuje nesčetné množství receptů, jež uváděti je celkem zbytečno, neboť dobrý materiál dnes jest možno všude si opatřiti, což umělci jistě je milejší, nežli ztráta času s pokusy a fabrikací. Ovšem znáti podstatu materiálu je nutno, abychom poznali dobrý a nejlepší a usnadnili si volbu, aneb abychom věděli, v čem je chyba materiálu, když nevyhovuje v tom či onom směru.

A toho si proto ještě povšimněme při každé látce zvlášť.

### TUŠ

dobré jakosti musí jeviti křehkost, mdlý lesk, v teple může býti lepkavá, ale nesmí měknouti. Třena smí býti jen ve vodě, neobsahující žádných látek, které by jakostí tuše rušily, nejlépe ve vodě měkké neb destilované až do hustoty psacího inkoustu, aby mohla snadno s péra stékati a kreslila tak i nejslabší linie a čáry bez přestávky. Jen zřídka se dnes doma připravuje, leda že vaří si ji v litografických ústavech pro větší spotřebu. Lze ji v dobrých jakostech obdržeti v obchodech hotovou.

Nejznámější a nejpoužívanější je tuš *Lemercierova*. Jiné tuše výborné jakosti jsou: *Desmadryllova*, *Weishauptova*, *Rohardova*, *Le France*, *Charbonnelova*, *Vanhybeckova* a rovněž tuš firmy *Klimschovy* ve *Frankfurtě n. M.*

Tuš bez přísady šelaku hodí se dobře pro práce štětcem.

### AUTOGRAFICKÝ INKOUST

vlastně nám poskytne dobře natřená tuš, leč pro nepohodlné tření užívá se opět inkoustů již hotových.

Dobrý inkoust musí býti dosti řídký, musí lehce s péra spouštěti, ne však stékati a musí býti trvanlivý. Nevyžaduje zvlášť připravovaného papíru, stačí dobře klížený a satinovaný pevný papír. Autografie dobrým inkoustem kreslené snesou několikaměsíční uschování a otiskují ještě dva až třikráte.

Přítis mnoho šelaku v inkoustu způsobuje jeho tvrdnutí na papíře, kresba při

přenášent na kámen se vytrhuje a originál sám pak nevydrží déle nežli asi 14 dní. Výborné autografické inkousty mají: Angerer & Göschl, E. Sieger (obě firmy ve Vídni) a Klimsch & Co. ve Frankfurtě n. M.

### *KŘÍDA LITOGRAFICKÁ*

rovněž kupuje se již hotová. Lze ji obdržeti v různých tvrdostech dle zrna a volby způsobu práce. Obsahuje více mastnoty nežli tuš, nesmí však býti tukem přesycena, ježto se pak příliš rozmazává a mezery v zrnu příliš vyplňuje. Je-li však křída málo mastná a tvrdá, nevniká dosti do kamene a nevydrží dobře leptání. Tvrdá křída vyžaduje tedy pozorného, měkká silnějšího leptání. Veliké teplo v místnosti zavinuje nedobry výsledek, křída se rozmazává, na příliš studeném kameni zase křída dobře nedrží. Domácí výroba je obtížná a vyžaduje mnoho zkušeností. (Dobré recepty jsou od Engelmanna, Deroy a j.) Proto kupuje se továrnicky vyrobená, jež zcela vyhovuje.

### *BARVA PŘETISKOVÁ.*

Každá dobrá barva černá, ke které však nutno přidati přiměřeně mýdla marseillského, hodí se vlastně jako barva přetisková, ale vyrábí se taktéž v továrnách v dobrých jakostech a je dobře dáti jí pro úsporu času přednost.

Příliš hustá barva ředí se obyčejnou tiskařskou černí. K účelům tisku ze sazby ředí se barva terpentýnovými oleji.

Dobrá přetisková barva dává ostrý otisk na kámen lehce přenosný.

## O PROVÁDĚNÍ KAMENOKRESBY.

### *TUŠ, ŠTĚTCE A ŽELEZO KE SKOBLÉNÍ NA ZRNĚNÉM PAPIŘE.*

Jemně zrněný kámen připravíme si ku práci takto: natřeme tuš na sucho do misky, přidáme trochu terpentýnu a rozetřeme směs prstem až do úplné černosti tuše a hustoty oleje. Pak smočíme očištěný kámen čistým terpentýnem, rozetřeme jej čistým hadříkem po povrchu a vyčkáme, až terpentýn téměř vyprchá. Potom vylejeme připravenou hustou tuš na kámen a roztíráme ji stejnoměrně koženým neb gumovým válcem. Plocha musí být stejnoměrně černá, bez jakýchkoli pruhů

a při tom slabě pokryta. Pak dáme kámen as na 24 hodiny na místo, kde se nepraší, uschnouti.

Druhého dne si na suchém, černém podkladě opauzujeme obráceně kresbu rudkovým (nemastným) papírem, aneb také přímo rudkou kreslíme a pak příslušnými nástroji, škrabacím nožem, škrabacími jehlami a škrabacím želízkem skoblíme (škrabeme) pozorně z černého do bílého. Docílíme tak nejjemnějších přechodů, jako při skoblení na mědi.

Skobleme vždy plošně, vyhýbejme se jednotlivým čarám. Nikdy neškrabeme největších světél hned zcela bíle, nýbrž ponechme škálu vždy pevně uzavřenu a největší světla nakresleme až na konec.

Když vše je pečlivě vyškrabáno, můžeme ostrou křídou, štětcem, řídkou tuší neb i perem vkreslit do škrabaných míst co chceme, ale opatrně, neboť místa takto vkreslená tisknou vždy tmavěji nežli ostatní. Dohotovenou kresbu pak potřeme maskem, jako při každém leptání. Potom v silném leptadle dosti dlouho leptáme, necháme leptadlo přes noc schnouti a pak kámen umyjeme.

Při tisku budeme si počínati opatrně a pomalu. Po prvním hotovém nátisku dobře naválíme, leptáme zcela slabým leptadlem, umyjeme ihned, nagumujeme a ponecháme kámen 1—2 dny v klidu, nežli budeme tisknouti dále.

### *LAVÍROVÁNÍ TUŠÍ NA KÁMEN.*

Vař kus včelího vosku velikosti ořechu s trochou sody neb drasla v  $\frac{1}{2}$  litru vody, až kapalina vypadá jako mléko. Dej těchto voskových mydlinek v poměru 30:1000 do destilované vařící vody a polej ihned několikrát tekutinou připravený zrněný kámen, spájecím kahanem dobře nahřátý. Nech okapati a na místě prostém prachu dej kámen oschnouti.

Na tři tuš, přidej destilovanou vodu, rozetři prstem a akvarelj na kameni tuší, jak chceš. Když tuš je suchá, oří obraz buď v plochách anebo v čárkách, dle toho, jak si přeješ aby obrázek působil a kreslí i křídou dle libosti.

Velké, měkké plochy můžeš provést nejjemnějším práškem z pemzy, jestliže jím na prstě, jemným mullovým neb batistovým hadříkem obtočeném, tuš třeš, abys oblohu, mraky a pod. měkce a velmi jemně promodeloval. Jemných světél neb polotónů též docílíš, namočíš-li špičatý kuní vlasový štětec do misky benzolu, rychle dotyčné místo jím přejedeš a ihned mullovým hadříkem navlhčené místo pevně utřeš, podobně jako u akvarelování na papíře.

Je-li kresba dohotovena, vezme se jemný prášek kalafuny na kousek vaty a kámen se tím pečlivě přetře, po té ještě maskem. Pak spájecím kahanem se

žihavým plamenem opal kresbu, čistou gumou kámen přetři a leptej různými leptadly a štětci dle síly tónů do mokré gumy, houbou oři leptadlo, gumuj a dej uschnouti. Smyj gumu, naválej válcem lehce málo barvy, dej obé jako poprvé, kalafunu i mastek, ještě jednou kámen opal a koriguj tóny škrabáním atd. Potom znovu silně leptej, gumuj a nech kámen 1—2 dny v klidu. Před tiskem omyj kámen čistým terpentýnem a vodou a tiskni s málem barvy pozorně a pomalu.

### *AKVATINTA NA KAMENI.*

Utri tuš s nejlepším terpentýnem, postříkej štětcem neb malým kartáčem stejnoměrně touto polohustou směsí jemnými tečkami zrnitý kámen a pak obraz kresli jemnými tahy, nejlépe rudkou. Potom arabskou gumou, tak hustou, jak se jí užívá ke gumování kamenů, přikryj místa, která mají zůstatí nejsvětějšími, dej i ta oschnouti, přikryj opět místa, která dostala dosti tuše, stříkej dále, až nic více nevidíš než splet tušových a gumových skvrn. Přes noc dej kámen oschnouti a pak čistou vodou umyj. Guma se rozmočí, terpentýnová tuš zůstává a lze práci přesně kontrolovati.

Nyní můžeš ostrou křídou, neb perem a tuší kresliti dále, škrabacím želízkiem neb jehlou obraz dohotoviti jak dalece chceš, vyškrabati světla a jemné přechody, tuší a štětcem nasaditi hloubky atd.

Nežli leptáme, je dobře kámen přetřítí čistou gumou a nechati jej tak nejméně hodinu. Pak gumu lehce smyjeme a silným leptadlem leptáme. Po vyleptání otřeje leptadlo houbou, nagumujeme kámen a dáme uschnouti.

Před tiskem omyjeme kámen čistou vodou, naválíme ještě trochu barvy a znovu slabým leptadlem leptáme. Po té přikročíme k tisku.

### *SKOBLÉNÍ NA ASFALTU.*

Nejlepší práškový syrský asfalt přelege se terpentýnem v poměru 10 dílů asfaltu ke 100 dílům terpentýnu a ve vodě nebo oleji se 4—5 hodin až k hustotě oleje vaří. Pak nechme asfalt pomalu vystydnouti a naválejme vrstvou studeného asfaltu zrněný kámen terpentýnem omytý tak, jak už bylo popsáno u tušové manýry. Válej válcem, který bez velkého tlaku již sám dobře pracuje — docílíš tím krásně stejnoměrného zjizvení asfaltu. Dej potom kámen dobře uschnouti, 10—12 hodin a škrabej jako při tuši.

Byl-li asfalt dobře vařen, můžeme jej otřrati kusy ossy sepie, jemným pískovým neb smirkovým papírem, tvrdou inkoustovou gumou, ba dokonce i špičkou prstu. Docilujeme tím nejjemnějších přechodů a měkkosti tónů. Tyto měkké,

přechodní tóny lze třítí také drátěným štětcem neb do kulata svázaným štětcem skelným.

Navalování asfaltové vrstvy vyžaduje velké jistoty tlaku. Nejlépe válí se těžkým válcem velikosti největších kožených válců asfalt jako olej hustý, na zrněný kámen vylitý, nejdřív několikrát přes, potom po největší délce kamene bez tlaku a stále ve stejném tempu. Po válení asi minutu trvajícím vydává válec na tuhnoucím asfaltu (terpentýn rychle se vypařuje) pronikavý, ostrý zvuk a zpozoruješ jemné, táhlé, stejnoměrné zjizvení na jeho povrchu. Je-li po celé ploše pěkně stejnoměrně rozestřeno, odtáhni válec nahore od kamene a dej jej oschnouti.

### *LEPTÁNÍ A TISK.*

Leptej velmi prudce silným leptadlem, takže kámen leptaný mocně pění. Neomývej nikdy asfaltu na kameni, ve kterém bylo škrabáno, nýbrž naválej přímo na asfalt a tiskni. Je-li asfaltový kámen hotov a vyleptán, můžeš silnou, ostrou jehlou ještě zajímavé čáry vryti, takže celkový efekt pak vypadá jako lept s akvatintou. Kde chceš mít ostré, černé linie, kresli ostrou jehlou leptací přes hotovou kresbu, ze které jsi jen gumu smyl. Takto kreslené linie jsou pak bílé, negativní na tmavé ploše asfaltu. Když jsi udělal všechny linie, jichž jsi potřeboval, vezmi čistý lneý olej, přetři je rychle, oří z nich zas olej pečlivě vatou a nech kámen trochu státi.

Po té počni s tiskem. Naválej pevně koženým válcem, aby všechny linie barvou byly natřeny, tiskni a shledáš vedle nejjemnějších sametových tónů skolených v Tvé práci i pevné, silné, černější linie.

### *LEPTÁNÍ JEHLOU NA KAMENI.*

Veźmi hodně silnou želatinu k pauzování, polož ji na svou kresbu kontur a vryj do ní hodně ostrou jehlou tyto kontury svěže a živě, drže při tom jehlu značně kolmo, jako při kreslení na měděnou plotnu, aby čáry stejnoměrně ostře v želatině byly vyryty. Na jehlu příliš netlač, abys želatiny neprořízl. Potom odstraň hrany, jež rytím na ní povstaly, škrabaje na plocho škrabacím želízkem. Oří rytou stranu želatiny lehce terpentýnem a nech jej odpařiti. Veźmi pak na pevný hadřík trochu přetiskové barvy firmisem rozdělané. Tím pečlivě potři všechny ryté čáry, klůckem očisti celou želatinu jako čistíme plotnu měděnou, jenom bez plavené křídly.

Poté polož želatinu takto barvou načerněnou as na 5 minut do dobře navlhčené makulatury. Když se byla vlhkostí stala ohebnou, dej ji na hladce obroušený kámen a protáhni za dobrého tlaku jednou lisem. Kresba čar sedí teď zřetelně



na hladkém kameni. Sejmi nyní želatinu, polož ji hned mezi suchou makulaturu neb ssací lepenku, pro případ, že bys jí ještě jednou potřeboval. Tu opakuj znovutýž pochod, když želatina úplně oschla a když jsi byl čáry důkladně ter-pentýnem očistil jako prve.

Když kámen s otiskem as 10 minut schnul, vezmi čistou arabskou gumu, natři kámen a naval barvou. Všecky ryté čáry přijmou dobře barvu a jeví se jako jehlové rytiny u leptu. Dej uschnouti, natři maskem, omyj kámen, nagumuj, dej uschnouti, omyj a leptej slabým leptadlem. Smyj potom leptadlo a nech kámen pod gumou státi v klidu.

Tisk provádí se jako u každé perokresby na kameni. Jest vždy prospěšno omýt vídeňskou vymývací tinkturou. A pozor! Neboť nebezpečí rozleptání je vždy větší než nebezpečí zhoustnutí.

### *PŘETISKY ORIGINÁLNÍCH KRESEB Z PAPIŘU NA KÁMEN.*

Dle způsobu provedené kresby vezmi k přetisku kámen hladký neb jemně zrněný. Kresbu polož do vlhké makulatury, aby stejnoměrně zvlhla, pak ji dej na čistý kámen kresbou dolů a za silného tlaku třičem protáhni ji lisem, sejmi vložky a přetři vlhkou houbou (ne mokrou) rychle papír na kameni ležící a znovu lisem protáhni za menšího tlaku. Celý postup opakuj ještě jednou až dvakrát. Obraz musí býti již po prvému protažení na kameni pevně přilepen, jinak otiskuje se na něm dvojitě. Nakonec ještě jednou papír navlhčí a stáhni jej s kamene a Tvá kresba bude obráceně na kameni krásně otišťena.

Počekj několik minut, potom kresbu na kameni nagumuj a dej schnouti. Za nějakou chvíli gumu smyj, naválej kresbu lehce barvou, osuš a přetři maskem. Nato leptej s náležitou opatrností a pokračuj dále jako obyčejně.

### *LEPTÁNÍ PŘETISKOVÉHO PAPIŘU, JEŽ LZE KOUPI TI.*

Je-li kresba na papíře křídou dohotovena, polož ji as na 10—15 minut do vlhké makulatury, až se stane ohebnou. Pak nahřej uhlazený kámen spájecím kahanem, aneb polej jej lihem, který zapálíš. Kresbu nyní polož na kámen ještě teplý, přes zadní její stranu dej kus navlhčené makulatury a za silného tlaku protáhni lisem. Potom přejdi vlhkou houbou zadní stranu papíru a protáhni lisem znovu za tlaku již menšího. Celý postup jednou až dvakrát opakuj. Když jsi pak odstranil vlhkou vložku makulatury, nalej na zadní stranu papíru lihu, zapal jej, takže hoří přes celou velikost papíru, pak sfoukni, nejlépe praporcem a stáhni rychle papír s kamene. Prelej nyní vrstvu křídy, kámen zcela pokrývající, čistou gumou, seti čistou

houbou a gumou tuto vrstvu a nalezněš — svou černou kresbu na kameni upevněnu. Houbou a gumou — bez vody — oťi čistě kámen, usuš a ponech as 10 minut v klidu. Potom slabě leptej, po 1 minutě oťi leptadlo, ogumuj a nech opět as 10 minut na pokoji. Omyj pak kámen (zejména při slabých kresbách) tinkturou omývací, pozorně naválej a proved prvnj otisk. Je-li dobrý, tiskni dál jako obyčejně.

### *KRESBY NA NEPŘIPRAVENÉM PAPIŘE.*

Velmi dobré, svěží otisky dostáváme z kreseb, které jsou pracovány na hladkém, tenkém psacím papíře neb na papíře ke psaní na psacích strojích. Hodí se to výborně ke skizzám dle přírody, jen jest třeba k tomu užívati střední a měkčj křídly. Také polož papír na pevnou, hladkou podložku (hladký karton). Jinak kresli jak chceš.

Nejlépe je, otisknou-li se podobné kresby na kámen co nejdříve.

Vezmi hladce obroušený kámen, oťi jej čistě terpentýnem. Když vyprchal a kresba, která před tím as na 15 minut byla vložena do vlhě makulatury, dostatečně vlhka nassála, dej ji na kámen, za silného tlaku lisem protáhni a stáhni s kamene. Kresbu při tom ponech na kameni as 5 minut zaschnouti, pak ogumuj čistou řídkou gumou, houbou oťi a lehce naválej opatrně barvou. Kámen osuš, pětjti mastkem, omyj a leptej lehce, opět nagumuj, osuš a nech kámen 1—2 hod. v klidu.

Po vymytí pak udělej otisk. Uhlídáš, že na něm máš zachycenu všecku jemnost své kresby dle přírody, prováděl-lis vše dobře. Čím otevřenější a jasnější kresba byla, tím krásnější a jasnější bude výsledek.

### *TISK Z KOVOVÝCH DESEK.*

Stejně ošetřují se kresby uhlem a j. na aluminiových deskách. Kresba jest zcela táž jako na kameni, jen stále mějme na zřeteli, že tóny prováděné roztíráním (prstem, jemným mullem obtočeným) tisknou z alumina mnohem sytěji a černěji, nežli se nám jevíly na desce před leptáním.

Přetřj kresbu mastkem a leptej jemnou levantinskou houbou plnou leptadla rychlými tahy ve dvou polohách přes desku. Potom leptadlo dobře z houby vytlač a setřj leptadlo s plotny suchou houbou. Osuš pak desku praporcem a postav na teplé místo. Oťi desku rychle a stejnoměrně vymývací tinkturou, osuš, omyj vodou, naválej krátce barvu a tiskni. Je-li otisk příliš silný, leptej slabou kyseleinou, gumuj, osuš, vymyj gumu terpentýnem a vodou a tiskni dál.

### O LEPTÁNÍ NA KAMENI.

Hlavní příčinou špatných tiskacích výsledků dobře kreslených kamenů nebo přetisků jest dle mých zkušeností nejčastěji leptání příliš silnou kyselinou, protože se každý zbytečně obává zhoustnutí kamenokresby. Správným postupem i prováděním práce lze se však toho vyvarovati.

Kámen, i velmi jasně kreslený, dá mnoho otisků, je-li dobře ošetřen. Přetři jej pečlivě mastkem, pak jemným štětcem čistou gumou jej nagumuj. Arabinová kyselina v gumě obsažená již trochu leptá a kresba se již pouhou gumou dobře drží. Asi po 1 minutě vezmi leptadlo nepřilís silné, aby na suchém místě kamene jen málo pěnilo, a leptej rychle širokým leptacím štětcem do mokré gumy. Pak postav kámen na jeho vysoké hrany, aby zbytečná kyselina odkapala a dej jej na 12 hodin schnout.

Po omytí uschlé kyseliny naválej kámen barvou zcela lehce, leptej opět slabým leptadlem a nech vše odpočívati nejlépe 1—2 dny, než začneš tisknout.

Takto ošetřené kameny budou vždy dobře tisknouti. Podrobnosti byly již uvedeny vždy při jednotlivých postupech speciálních.



Obr. č. 56,

L E P T

## L E P T .

**Z**e všech druhů technik grafických jest lept jaksi nejušlechtlejší, ale i nejobtížnější, nebot technická jeho stránka dá se ovládati jen značnou inteligencí, může ji, řekl bych, řídití nejlépe jedině umělec sám. Zato odvděčuje se tím, že je ihned viděti, zda ji sám umělec řídil, provázel-li svůj list až k lisu tiskařskému a při něm dotvrdil, co kresbou napověděl.

Počátky leptu netkví v malířství, je spíše nutno hledati je ve vývoji středověkého zlatnictví, mečířství a pasířství. Bylo v těchto oborech zvykem vyzdobovati výrobky rytinou přímo do kovu, vyplniti je pak černí a plochu poté pečlivě vyleštiti. Rytiny zvláště zdařilé si mistři uschovávali v otisku jako předlohu — zde máme tedy prvě otisky. Těch nejstarších zachovalo se málo a jsou nejvzácnějšími čísly sbírek i museí. Nazývají se „niello“. Hle, k vlastní rytině, která by byla určena k tisku, jest jen krůček, ale jak dlouho trvalo, než byl vykonán!

### *SUCHÁ JEHLA (POINTE SÈCHE).*

Rytiny, jež provedeny jsou pouze suchou jehlou, známe dosud. Označení své nesou na rozdíl od mokrého pochodu leptacího. Nejvíce se tato práce podobá mědirytině. Ryje se zde vskutku do desky měděné ocelovou jehlou, rydlem. Jehla se při tom drží jako pero, brázdu v kovu pouze rozrývá, nevyrývá štěpinek a okraje rýh jsou drsné, hřebenovité. Při tisku zachycuje se na nich též něco barvy, proto mají silnější linie na listech suchou jehlou pracovaných rozplývavé okraje a proto vyznamenávají se oním sametovým, podivuhodně hlubokým tónem.

Při mědirytině pracuje se rydlem spíše jako dlátem, takže z brázdy vybírá štěpinku, okraje rýh jsou ostré, povrch hladký a otisknutá čára rýsuje se ostře. Linie leptu rozeznáváme od suché jehly i od mědirytiny tím, že nikdy nekončí hrotem, nýbrž vždy tupě a nemají rozplývavých okrajů. Suché jehly možno užití ke korektuře aneb k doplnění leptané desky. Obohacují ji o linie, jež mají zcela jiný charakter nežli leptané, působící celkem klidně. Okraje linií suchou jehlou vedených jsou rozplynuté, nabývají sametového vzhledu a dodávají tónu hloubky.

### *LEPT.*

Obtížný způsob rytí nahrazen byl leptáním ve chvíli, kdy se seznalo, že kyselina dusičná, ukápnuta byvši na měděnou desku, vyleptá a vyhloubí v ní dále. Měděnou desku je třeba pokrýti ochrannou vrstvou krytu, kresba se do této vrstvy vryje, provede a pak se plocha polije kyselinou leptací. Po určité době se deska

z kyseliny vyjme, leptací proces se přeruší, je-li již dosti pokročilý, odstraní se kryt a věc jest hotova. To jest v krátkosti princip celého postupu, jež nyní probereme v jednotlivých jeho fázích podrobněji.

### ÚPRAVA DESKY.

Desku měděnou dobře očistíme vatou v benzolu smočenou, vložíme ji do kletší, jež papírem vysteleme, aby při pevnějším uchopení desku nepoškodily, pak desku nahřejeme a naválíme na ni gumovým válečkem stejnoměrně leptací kryt<sup>\*)</sup>. Když kryt zaschne, začerníme jej čmoudem hořícího voskového sloupku. Na podklad takto připravený můžeme nyní již nanést kresbu, a sice kreslíme buď bílou křídou, aniž bychom poškodili kryt, aneb pauzujeme bílým práškem přes dírkovanou pauzu. Také dobře přenáší se na desku černě upravenou pauza červenou rudkou. Pak můžeme začít ostrou jehlou kreslit. Při tom je lépe měděnou desku přímo narývat, nežli takřka se jí pouze dotýkat nebo jen odkrývat kryt. Kyselina lépe leptá a znamená místa zřejmě už poškozená, tedy narytá. Zde jest třeba cvičiti svůj cit. — Když je vše nakresleno, přikročíme k leptání.

### LEPTÁNÍ.

Nejdříve opatříme ochranným krytem okraje desky i její zadní stranu a sice asfaltem smíšeným s benzolem. To děje se proto, aby se působivost leptací kyseliny nesoustředila na tato volná místa kovová, až desku do ní ponoříme. Leptací kyselinu mějme pohotově upravenou, abychom ji mohli nalít do čtyřhranné misky, v níž deska může do kyseliny ponořena pohodlně spočívat. Kyselina ředí se na leptání desk měděných v poměru asi stejného množství vody, při zinku a oceli až pětinasobným dílem vody. Na jednu věc mějme dobrý pozor. Při leptání tvoří se nad leptaným místem bublinky, jež třeba pírkem stírat, ježto tvořily by nad liniemi jakousi ochranu a zamezovaly by přístup leptadla ke kovu, takže by nemohlo působit a bublinkami obsazená místa nebyla by leptána. Stíráme-li naopak stále a pozorně měkkým pérečkem tvořící se bublinky, udržuje se stejnoměrný a nepřetržitý styk kyseliny s kovem.

Chceme-li se průběhem práce přesvědčiti, jak daleko leptací proces postoupil, smyjeme a odkryjeme benzolem neb terpentýnem na hadříku stranou některý koutek, jehož obětováním nic na desce nepokazíme, a seznáme tak, v jakém stadiu leptání se ocitlo. Je-li dosud málo leptáno, přikryjeme místo smyté novým tekutým krytem a vystavíme desku dále leptání. Pokročil-li však leptací proces dostatečně, je nutno celou desku z leptadla vyjmouti, smýti kryt pozorně

<sup>\*)</sup> Směs vosku a asfaltu.

benzolem a vatou buď v proudící vodě neb v nádobě, kde máme vodu připravenou a pak desku osušiti a čistě olešiti.

„*Vykrývání*“ jest velice důležité, neboť jím vlastně stanovíme celý postup od nejjemnějších do nejtmavších čar na desce. Ponechá-li se deska delší dobu v leptadle, jsou vyleptané čáry hlubší, pojmu více barvy a na otisku dají tmavší linie, otisky čar kratší dobu leptaných jsou naopak zase světlejší. Taková odstíňnost kresby jest nutná, obraz má pak hloubku, vzduch i světlo. Předměty, jež mají působiti vzdušněji, musí býti slaběji kresleny i slaběji leptány, aby daly i slabší tisk. Linie popředí vyžadují na otisku silnějších, tmavších čar, mohou tudíž býti i plněji kresleny i silněji leptány. Této odstupňovanosti docílí se právě řečeným „*vykrýváním*“ desky. Vyrytá deska se slabě oleptá, oplákne vodou, osuší, a ta místa, která mají zůstati světlejšími, se pak pokryjí tekutým krytem, který zabrání dalšímu přístupu kyseliny ke kovu. Deska takto částečně krytá leptá se dál, nekryté linie se hlouběji vyleptávají, obraz získává hlubší, tmavší partie a při tom místa krytá zůstávají ve stavu slabého povrchového vyleptání. Lept je tiskem z hloubky, barva plní vyleptané rýhy měděné desky a ty pak tisknou dle své hloubky a ostrosti na navlhčeném papíře, kdykoliv se novou barvou napustí. V proceduře odstupňovati jich hloubku spočívá vlastně celý leptářský um.

#### *VERNIS MOU.*

Popsaná technika byla technikou jednoduchého leptu, majícího charakter správné, pěkné perokresby, obrazu tvrdého a ostrých čar. Jsou však i postupy jiné, na příkl. t. zv. *vernis mou*, jež vtačením kreslicího papíru neb podobné látky do měkkého, mastného krytu dá vzniknouti čarám podobajícím se čáře vedené tužkou či křídou a dodává charakteru libovolné vtačené látky, hedvábné neb jiné. Postup jest tento: na desku měkkým krytem\*) slabě potaženou položíme buď tenký papír jemného zrna neb látku hedvábnou a válečkem jemně přitiskneme. Pak kreslíme měkkými tužkami na látku, která se krytu v místech dotyku pevně přichytí a přilne. Sejmutím látky se tato místa s desky s sebou odtrhnou, kdežto ostatní kryt zůstane. Čáry kreslené technikou „*vernis mou*“ mají strukturu přiložené látky, jsou jejím pletivem aneb drsným povrchem přervány a následkem toho — okrajů neostrých a měkkých.

#### *AKVATINTA.*

Poprášíme měděnou desku asfaltem, mírně zahřejeme a zrnka se přilepí. Aby vrstva byla stejnoměrná, vsuneme měděnou desku do neprodyšné skřítnky, v níž

\*) Kryt předěšlý, do něhož přimícháno za tepla něco mastnoty (loje, vazelíny).

jsme byli rozvířili pryskyřičný prach, který se pak na kovovou plochu stejnoměrně usazuje. Zahřátí děje se na horké litinové plotně a přilepená drobná zrnka pryskyřičná nabývají žlutavé barvy a průhlednosti, mírným přehřátím však povstává malebné „červíčkovitě“ zrno. Pozor, aby přílišným přehřátím neslila se pryskyřice v jednotný nepotřebný povlak. Ještě pevněji pryskyřici přichytíme, skloníme-li opačně desku poprášenou stranou asi na 1 cm nad ssavý papír, napojený benzinem. Účinek vypařujících se par nutno zastavit v pravou chvíli a to dle podoby, jakou má zrno mít, aby se příliš na povrchu nerozlezlo, aneb docela neslilo. Ke každému dalšímu poprášení desky budíž užito zrna postupně hrubšího, abychom se vyhnuli rozleptání zrna předchozího a tím i vzniku t. zv. „slepých míst“, která na otiscích se jeví mdlými a bezvýraznými. Velice jemného zrna docílíme přímo nasyceným roztokem burgundské smůly, pryskyřice nebo mastku v čistém lihu. Tento roztok rozředíme stejným množstvím lihu bezprostředně před polítním desky, kterou musíme před tím zvláště pečlivě vši mastnoty zbavit.

Akvatinty užívá se ze všech technik leptacích nejčastěji k barevným leptům a odkazují zde přímo na knihu našeho znamenitého českého grafika V. Preissiga „Barevný lept a barevná rytina“ (1909 nákladem „České grafiky“).

Různé hrubým zrnem a postupným leptáním může grafik-umělec docílit široké stupnice tónů akvatinty. Metoda tato se často spojuje s leptanou kresbou.

Vynálezcem akvatinty jest Jean Baptiste Leprince. Jeden z nejznamenitějších umělců, kteří ji dokonale ovládali byl na rozhraní 18. a 19. věku Španěl Francisco de Goya, pak přichází Němec Daniel Chodowiecki a Francouz Boissieu.

### MEZZOTINTO.

Manýra škrabací, zvaná též skoblinou neb rytinou skoblenou jest nejsytější a nejměkčí technikou grafickou. V pol. 17. věku vynalezl ji hesenský důstojník von Siegen, použiv k práci zrnité, drsné plochy kovové na místě hladkého povrchu obvyklého při všech ostatních technikách leptu. Povrch kovové desky zazrní se skoblinou, ocelovým nástrojem tvaru hřebene, soustavně všemi směry kolébaným v kolmé poloze. Přípravujeme-li si tyto desky sami, můžeme získati zrnění libovolně jemného neb hrubšího a jest mu proto dáti přednost před deskami pro mezzotinto, jež dnešní průmysl nabízí již hotové. Tvrdý, křemičitý písek, přitlačovaný na desku kroužícím pohybem skleněného tříče, zanechává stopy mělké, snadněji vyhladitelné noži i leštičím nástroji.

Manýra škrabací vzhledem ke všem ostatním technikám leptu a rytiny postupuje opačně, t. j. od stínů k světlům, nebot zazrněný podklad tiskne nehlubší



čern. Polotóny vznikají stlačováním a slabším oškrabáváním zrna, seškrábeme-li všechnu drsnost, docílíme nové roviny, která barvy už nezachycuje a dává pak v tisku plná světla. Bohatství polotónů, jehož lze touto technikou docílit, jest zvláště překvapující i hodí se zejména pro náladové motivy krajiny a portrétu. Sledování postupu práce při této, tak jako i při jiných technikách nástrojových dobře možno, vetřeme-li černou, čímž se nám účinek vykonávaného zjeví.

V 18. stol. ovládala tato technika anglické umění grafické a Rich. Earlom (1743—1812) byl největším jejím mistrem.

U nás uspořádal r. 1919 zajímavou výstavku mezzotint (as 50 negativních desek bez tisků) v saloně Rubešově grafik M. A. Zajíc, někdejší žák Schwaigrův a absolvent grafické školy prof. Švabinského. Vystavoval krajiny, podobizny a válečné genry tuniské. Internován v Bělehradě dva dny po vypuknutí války (1914) stal se srbským dobrovolcem, přežil útrapy srbského ústupu a pracoval pak po čtvrt roku jako přístavní dělník v Alžíru. Nabyv konečně důvěry franc. vlády vrátil se k umělecké tvorbě a v tamní francouzské společnosti oblíben žije tam dosud trvale. Jest to první český grafik-umělec, který se specialisuje výhradně pro techniku mezzotinta.



Obr. č. 57.

Dnes má každý kulturní národ evropský svá zvučná jména moderních leptařů: Francie svého Méryona, Ropse, Helleu, též Milleta, Maneta, Corota, Besnarda a Rodina, Skandinávie svého Žorna a Muncha, Nizozemí svého Israelse a van Rysselbergha, Anglie Whistlera, Stranga, Brangwyna, Německo Leibla, Thomu, Vogelera, Klingera. Česká grafika starší má svého Hellicha, J. L. Schmidta, B. Havránka a Jul. Mařáka, soudobé umění pak řadu vynikajících a známých grafiků-umělců. Nejnovější dobou byla obohacena i odborná literatura vedle citovaného díla Preissigova též cennou „Přiručkou umělce-grafika“ T. F. Šimona (Stenc Praha, 1921).

Připomínám obě tyto české knížky též na vysvětlenou úmyslné nesouměrnosti, s jakou pojednal jsem o jednotlivých grafiky. Stat tato má, jak jsem již řekl na jejím počátku, v rámci mé knihy pouze úkol informativní a jen o litografii, o níž dosud česky odborníkem psáno nebylo, bylo mou povinností promluvití obsírněji.



Obr. č. 58.

X.

UKAZATEL.

# REJSTŘÍK

## OSOBA UMĚLECKÝCH SKUPIN

(Číslo vedle iména = strana knihy).

- |   |       |   |  |
|---|-------|---|--|
| <i>Abadie Pavel ml.</i> ,<br>franc. architekt, 1812—1884. | 326   |   |  |
| <i>Adam Franz</i> ,                                       | 331   | něm. malíř, 1815—1886. Bitvy: Silnice mezi Solferinem a Valeggiem v den velké bitvy, Průvod zajatých po bitvě u Sedanu a j.   |  |
| <i>Adler Friedrich</i> ,                                  | 328   | něm. architekt, 1827—1908. Vedl výkopávky v Olympii. Spoluprac. díla „Die Ausgrabungen zu Olympia“.   |  |
| <i>Aguado Antonio</i>                                     | 320   | špan. architekt, prvá polov. XIX. stol.   |  |
| <i>Achenbach Andreas</i> ,                                | 331   | něm. krajinář, 1815—1909. Kraje severské, moře, hory a jih, s bohatou štafází.  |  |
| <i>Achenbach Oswald</i> ,                                 | 331   | něm. krajinář, bratr před. 1827—1905. Italská krajina, Řím, Neapol a pod.   |  |
| <i>Albani Francesco</i> ,                                 | 309   | italský malíř, 1578—1660. Boloňská škola. Řím. — Biblické obrazy: Nanebevzetí Panny Marie, Zvěstování, nejoblíbený motiv: Kristus-dítě, obklopený andílky. Anakr. scény a mytolog. obrazy: Spící Venuše, Galathea atd. Autoportret (Firence). |  |
| <i>Alberti Leone Battista</i> ,                           | 294   | italský stavitel, filosof, básník, sochař i malíř, 1404—1472. Napsal: Della pittura, Della statua.  |  |
| <i>d' Alesie Hugo</i> ,                                   | 414   | franc. malíř a grafik soudobý. - Plakáty.   |  |
| <i>Aleš Mikoláš</i> ,                                     | 8, 33 |   | nás nejčestější malíř, 1852—1913. — Lunety v Národ. divadle, Život starých Slovanů, cykly měsíců, roč. počasí, dnů, Hloupý Honza, Osirelo dítě, cyklus Ameriky, Živly; oleje: Břetislav a Jitka, Smrt knížete Svatopluka a j. Akvarel Mikuláš Zrinský, sv. Václav. Sgrafitta (Praha, Plzeň). Ilustr.: k nár. písním (Spalíček 1. a 2.), k pořekadlům, bajkám, do časop. (Kyětů, Sotka, Palečka, Švandy Dudáka, Cernokňazníka atd.), k rukopisům Královědv. a Zelenohor., Tyrolským elegiím a j. Div. loutky. Kartony (Vlast). Posmrtné „Mikoláš Aleš, jeho život a dílo“ vyd. dcera Marina Alšová. |
|   |       |   | <i>Algarotti Francesco</i> ,   |
|   |       |   | 54   |
|   |       |   | spisovatel italský, rytec a znalec umění, 1712—1764. Napsal „Saggio sulla pittura“ a „Saggi sopra le belle arti“ a jiné.   |
|   |       |   | <i>Alt František</i> ,   |
|   |       |   | 160  |
|   |       |   | rak. krajinář, 1821—† za svět. války. Vídeň. — „Wien einst und jetzt“.   |
|   |       |   | Akvarely.  |
|   |       |   | <i>Alt Jakub</i> ,   |
|   |       |   | 160  |
|   |       |   | rak. krajinář a litograf, otec předešl., 1789—1872. Vídeň, „Malerische Donaureise“, litogr. dílo.  |
|   |       |   | <i>Alt Rudolf</i> ,  |
|   |       |   | 160  |
|   |       |   | rak. krajinář, bratr Frant. A., 1812 až 1905. — Akvarely.  |
|   |       |   | <i>Altdorfer Albrecht</i> ,  |
|   |       |   | 300  |
|   |       |   | něm. stavitel (malíř a rytec), 1480 až 1538. (Dürer. škola.)   |

- Alvares José*, 321  
špan. sochař, 1768—1827. — Antilochos a Memnón.
- Alvares José ml.* 321  
špan. sochař, syn předešlého, 1805—1830. — Kupido.
- Amsler Richard*, 191  
něm. malíř a sochař, \* 1859. — Portret. sošky, malby fasád, figurální nástěnné malby (Schaffhuzy, Casinogesellschaft).
- v. *Angelli Heinrich* 333  
uher. malíř, \* 1840. Vídeň. — Portrety (Grillparzer, A. Dumas, dvůr a aristokracie vid.), histor. genre.
- d'Angers Fierre Jean David*, 327  
franc. sochař, 1789—1856. — Podobizny a sochy.
- Antonello da Messina*, 123, 225  
ital. malíř, 1445—1493. — Triptychon v kostele S. Gregorio v Mesině. Ukřižování, Mrtvola Kristova, Sv. Sebastián, podobizny.
- Antropov Alexej Petrovič*, 323  
ruský malíř, 1716—1795. — Nástěnné a stropní malby, nábož. obrazy, portrety.
- Apelles*, 9, 270, 281, 344  
řecký malíř, 2. pol. IV. stol. př. Kr. — Afrodité anadyomené, Artemis atd. Portrety makedonských králů Filipa a Alexandra Velikého.
- Apollodoros athénský*, 270  
řecký malíř, ok. r. 430 př. Kr. — Odysseus, Aias.
- Apollonios*, 205  
řecký mosaikář ke konci 13. století. (Jiný A. byl vrstevníkem Pompeja a Caesara.)
- Appiani Andrea*, 319  
italský malíř, 1754—1817. — Fresky (v kopuli milánského chrámu S. Maria presso S. Celso, ve služ. Napoleo-nových v král. paláci milánském a j.).
- Aubry-Lecomte Jean Baptiste*, 414  
franc. litograf, 1797—1858.
- Baily Edward Hodges*, 323  
angl. sochař, 1788—1867. — Socha Nelsonova.
- Bakhuizen Ludolf*, 311  
holand. malíř, 1631—1708. Amsterodam. — Moře.
- Balbin Bohuslav*, 208  
český dějepisc, 1621—1688.
- Baldovineti (Baldonnetti) Alesso*, 122  
malíř ital. 1427—1499. — Narození Kristovo. Fresky, mosaiky. Pokusům o zlepšení malířských technik oddával se vášnivě, avšak pro jich trvanlivost ne vždy s úspěchem.
- Baldung Hans*, t. zv. *Grien*, 301  
něm. malíř, 1474—1545. Štrasburk. — Křídlový oltář pro dóm freiburský. Nábož. obr., portrety, kresby pro dřevoryt.
- Balšánek Antonín*, 336  
český architekt, \* 1865.
- Bandinelli Baccio*, 299  
ital. sochař, 1493—1560. — Relief mramor. balustrády dómu ve Florencii, portretní a j. sochy.
- Barabino Carlo*, 318  
ital. architekt, 1768—1835. Janov.
- de Barba Ramon*, 321  
špan. sochař, 1767—1836. Řím. Španělsko. — Soch. výzdoba Puerty de Toledo v Madridě.
- Barbizonští* 15, 188, 226, 327  
Barbizon, francouzská osada při sev-záp. cípu lesa fontainebleauského v depart. Seine et-Marne. Nabyla světové pověsti kolonií malířskou, jež tam sídlí od r. 1840.
- Barozzi Giac. zv. Vignola*, 298  
ital. stavitel a teoretik, 1507—1573.
- Barrias Ernest Louis*, 329  
franc. sochař, 1841—1905. — Přísaha Spartakova, První pohřeb (Adam, Eva, Abel), Předoucí dívka megarská, Malý Mozart housle ladící.

- Barry Sir Charles*, 322  
anglický architekt, 1795—1860. Obě  
sněmovny ve Westminsteru.
- v. Bartels Hans*, 161, 166  
krajinář německý, \*1856 — † za svět.  
vátky. — Akvarel. Italské motivy, se-  
verské kraje.
- Barthel*, 301  
německý malíř „Kleinmeister“ (grafik)  
I. pol. XVI. stol. (Viz Kleinmeistři.)
- Bartolommeo (Bartholomeo) Frà* 221, 299  
ital. malíř, 1475—1517, škola florent. —  
Fresko, Madona se svěťci, Zvěstování,  
Zmrtvýchvstání, Nanebevstoupení P.  
Marie, Poslední soud, Bůh Otec, sv.  
Magdalena, sv. Kateřina; Kristus jako  
zahradník před N agdalenou.
- Bartholomé Albert*, 329  
franc. sochař, \*1848. — Pomník „Aux  
morts“ Paříž.
- Barvítius Antonín*, 334  
český architekt, 1823—1901.
- Barge Antoine Louis*, 327  
franc. sochař, 1795—1875. — Zvířata:  
Odpočívající lev, Hody tygrovy, Zápas  
va s hadem atd.
- Bastien Lepage Jules*, 329  
franc. malíř, 1848—1884. — Na jaře,  
Portret mého dědečka, Portret pana  
Wallona, Rodiče, André Theuriet,  
Sarah Bernhardt, V říjnu atd.
- Batoni Pompeo Girolamo*, 319  
italský malíř, 1708—1787. — Sv. Maří  
Magdalena, Kristus obklopený anděly  
a svatými atd. Těž portrety.
- de Baudot Anatole Jos. Eugène*, 328  
franc. architekt, \* 1834.
- Bazzi Giovanni Ant. (zv. Sodoma)* 299  
ital. malíř, 1477—1549, Siena. — Fresky  
(hl. ve Farnesině, v chrámě sv. Domin.  
a v radnici v Sieně). Tabulové obrazy.
- Becker Karl*, 329  
něm. malíř, 1820-1900. Berlín. — Histor.  
genre: Klenotník u senátora, Karneval  
v Benátkách, Benátská balkonová scé-  
na, Dürer u Tiziana, Othello vypravu-  
jící Desdemoně svá dobrodružství atd.
- Beer*, 324  
rak. architekt XIX. století.
- Begarelli Antonio (zv. il Modana)*, 301  
ital. sochař, ok. 1498—1565. Modena.  
Hliněné skupiny: Sněti s kříže, Pieta  
a jiné.
- Begas Reinhold*, 33  
něm. sochař, \* 1831. Berlín. — Pomníky:  
Schillerův a Humboldtův v Berlíně,  
soch. výzd. budov, poprsí.
- Bellenger*, 414  
franc. litograf.
- Bellini Gentile*, 295  
ital. malíř, 1426—1507. Benátky. —  
Velké olej. obr. Podobizny (Muha-  
med II.)
- Bellini Giovanni*, 295  
italský malíř, bratr předešl., 1428—1516.  
Oltářní obrazy, oblíb. motiv Madona  
se skupinou svatých: Korunování P.  
Marie. Portrety. Mythol. obrazy.
- Belotto Bernardo zv. Canaletto*, 317  
italský malíř, 1720—1780. Cizina.  
Prospekty měst a krajín.
- Bělský Jan*, 324  
český stavitel, 1815—1850.
- Bendemann Edouard*, 325  
něm.-žid. malíř, 1811—1889. — Truchlíci  
židé, Jeremiáš nad zříc. Jerusalema,  
Židé na cestě do babyl. zajetí.
- Bendlmayer J.*, 336  
český architekt soudobý.
- Beneš Ried Lounský mistr*, 292, 302, 304  
český stavitel, kol. 1454—1534.
- Benliure José*, 331  
špan. malíř, \*1855. — Procesí a pod.  
masy lidu ve volné přírodě.
- Benz Wilhelm Ferdinand*, 319  
dánský malíř, 1804—1882. — Pod-

- bizny. Genry: Stůl umělců ve Finkově kavárně v Mnichově atd.
- Berg Maurice*, 18  
německý malíř soudobý.
- Berger Ernst*, 49, 121, 122, 165  
něm. malíř, kreslíř a odb. spisovatel, \*1867.
- Bergler Josef*, 321, 413  
malíř a učitel kreslení, 1753—1829.  
První ředitel pražské akademie umění.
- Berchem Claas Pietersz*, 311  
holandský malíř a ryjec, 1620—1683.  
Krajiny ital. charakteru, zimy na severu a j. Rytiny větš. dom. zvířat.
- Bernini Lorenzo Giovanni*, 308., 309  
italský stavitel a sochař, 1598—1680.  
Kolonády a tabernakulum u sv. Petra (Řím), Apollo a Dafne, náhrobky papežů. Poprsí.
- Bertin Victor*, 319  
franc. krajinář, 1775—1842.
- Bertrand James*, 414  
franc. malíř, 1825—1887. — Fryna na slavnostech eleusinských, Pout v Aburuzách, Dvě sestry a j. Litografie.
- Besnard Albert*, 329, 440  
franc. malíř, \*1849. Dekorace.
- Bewick Thomas*, 396  
angl. kreslíč a dřevorytec, 1753—1828.  
Obrazy zvířat. — Důležitý průkopník v oboru techniky dřevorytecké.
- Bidauld Jean F. X.*, 319  
franc. malíř, 1758—1846. — Krajina.
- Bilek Frant.*, 209, 337  
český sochař, mystik. \*1872. — Krucifix, Golgota, Mojžíš písicí dekalog atd., pomníky a náhrobky. Dřevořezby, ilustrace, (Otčenáš, „Ruče“ Březinovy, „Amis a Amil“ Zeyerův).
- Bisen Hermann Wilh.*, 319  
nor. sochař, 1798—1868. — Mythol., pomníky (jíz. socha Frederika VII. a jiné).
- Blanken prof.*, 213  
něm. mosaikář. Würzburg.
- Blechen Karl*, 325  
něm. malíř, 1798—1840. — Krajina hl. italská: Krajina u Narni. Neapolští rybáři atd.
- Bleibtreu Georg*, 331  
něm. malíř bitev, 19. stol. (\*1828). — Útok na bránu lipskou, Bitva u Hradce Králové, Korunní princ za bitvy sedanské a j. Ilustr. k vál. písním.
- Bles David Josef*, 327  
hol. malíř, novoromantik, 1821—1899.  
Malý genre a interieury: Milovník hudby.
- Blondel Henri*, 328  
francouzský architekt, 1821—1897.
- Blumenbach Joh. Friedrich*, 299  
něm. přírodopyscec 1752—1840. Majitel světoznámé ohromné sbírky lebek.
- Bobz z Rufachu*, 349  
r. 1562 vyd. prvou tištěnou knihu o akvarelování.
- Böcklin Arnold*, 7, 10, 16, 331  
švýc.-německý malíř, 1827—1901, Řím, Něm., Švýcary. — Mythol., krajina a fantast. obrazy: Boj kentaurů, Ostrov blažených, Triton, Lesní taj, Poustevník, Ostrov mrtvých, Villa u moře atd.
- Böckmann Wilhelm*, 28  
něm. architekt, 1832—1902.
- Bochener*, 258
- Boissieu Jean Jacques*, 438  
franc. krajinář, hl. ryjec, 1736—1810.  
Soubor prací vydán r. 1823.
- Boldin (Boldini Giovanni)*, 329  
italský malíř, \*1845. Londýn. Paříž.  
Portréty, krajiny, genre.
- Boloňská škola malířská*, 307, 309  
založena Caraccim a jeho synovci (Agostinem a Annibalem). Z ní vyšla světoznámá Academia degli Incammi-

- nati t. j. akad. na dobrou cestu opět přivedených), do níž hrnuli se mladí umělci z celé Itálie i Evropy. (Viz též „Caracciové“).
- Bolswert Boëtius**, 309  
hol. mědirytec, 1580—1633. — Rytiny dle Rubense: Večeře Páně, Kristus na kříži, Adam a Eva a jiné.
- Bonnat Léon**, 329  
franc. malíř, \* 1833. Portrety: Dumas, V. Hugo. Pasteur. Z ost.: Adam a Eva v mrtvoly Abelovy, Ukřižovaný, scény z mal. života římského, Holič turecký a j.
- Bonheur Rose**, 329  
franc. malířka, 1822—1900. — Zvířata: Tih na koně, Ovce na pastvě, Skotský pastucha, Senoseč v Auvergne atd.
- Bonifaciové**, 299  
malířská rodina italská ze 16. stol. Benátky. Nábož. obrazy, hl. Sv. rodina a j. směru Tizianova.
- Bonington Richard Parkes**, 15, 323  
anglický malíř, 1801—1828. — Krajina a histor. genre: Dožův palác v Benátkách, František I. se sestrou u okna a j.
- Bordone Paris**, 299  
italský malíř, 1500—1570. Benátky. — Tizian. směr. Prsten sv. Marka.
- Börjeson John**, 327  
norský sochař, \* 1836. — Jzd. socha Karla Gustava v Malmö.
- Borovičkovský (-ij) Vladimír Lukič**, 323  
maloruský malíř, 1758—1826. Portrety: Pavel I. Dospělý Peršan. Kostelní ob.
- Borromini Francesco**, 308;  
ital. stavitel a sochař 1599—1667. S Pozzem zaklad. barok. slohu jezuitského. (Viz str. 274).
- Bosch Hieronymus**, 301  
nizoz. malíř, 1564—1516. Fantastické výjevy a monstrosní postavy: Poslední soud, Pokušení sv. Antonína (v mnoha variantech) a j.
- Boschenek**, 259
- Bostio François**, 319  
franc. sochař, 1769—1845. — Reliefy na sloupu Vendomském, Nymfa Salmacis, Hyakinthos, sochy a poprsí.
- Botticelli Sandro**, vl. *Alessandro di Mariano Filipepi*, 297  
malíř ital., 1446—1510. — Okrouhlé obrazy madon, na př. Magnificat; Svati tři králové, Allegorie jara, Zrození Venuše, Venuše a Mars. V Sixtinské kapli fresky: Mojžíš v Egyptě, Potrestání vzpoury Koraha a Pokušení Krista. Ilustrace k Dantově Božské komedii. Vliv na moderní anglické praeraffaelity.
- Böttlinger Hugo**, 337, 414  
český malíř a karikaturista, \* 1880. — Portrety (Dr. Mattuš, Fr. Ondříček, České kvarteto a j.), přímořský a lázeňský genre, taneční a rytmické scény. Karikatury pod pseud. *Dr. Desiderius* (vyšly souborně). Ilustrace.
- Bouguereau William, Adolphe** 329  
franc. malíř, 1825—1905. — Histor. a mythol. obr.: Zrození Venuše. Též fresky.
- Bougsch dr.**, 344  
archaeolog, účastnil ve vykop. v El-Faüm.
- Boucher François**, 317  
franc. malíř, 1703-1770. — Podobizny: Markýza de Pompadour (několikrát), genre, scény pastýřské, div. dekorace, krajiny, interieury a um. průmysl.
- Božetěch**, opat sázavský 287  
11. století, zv. patriarchou posvátného umění českého, „provozoval vlastníma rukama i malířství i sochařství“. (Letopisy mnicha sázavského.)
- Brachi Eugen**, 18  
německ., švýcar. malíř. \* 1842. — Hunův hrob na vřesovišti, Svítání, Záříjové jitro na vřesovišti, Ovčák, Sou-



- mrak na Mrtvém moři, Sinai. S Wernerem panor. „Bitvy u Sedanu“ v Berlíně Lesní louka, Zima, Táhnoucí mraky. atd.
- Bramante Donato*, 296  
italský stavitel, 1444—1514.
- Brandl Petr* (též *Brandel* neb *Prandel*) 313  
český malíř kostelní, 1668—1735. Nanebevzetí P. Marie (Vysoké Mýto), mnohé u sv. Jakuba v Praze, u sv. Markéty v Břevnově a j. Uzdravení slepého Tobiáše (Rudolfinum). Podobizny.
- Brangwyn William* 440  
angl. malíř a grafik, \* 1867. — Obchod a plavba (Londýnská bursa).
- Branché dr.*, 121
- Brantl C.*, 413  
český litograf, I. pol. XIX. stol.
- Braun Matěj*, 313  
pražský sochař, Slovák, 1684—1738. sv. Luitgarda, sv. Ivo (Karlův most), sochy paláce Clam Gallasova, portál paláce Thunovského v Nerudově ulici atd.
- v. *Breda Karl Frederik*, 319  
švédský malíř, 1759—1818. — Portret Terézy Vandoni.
- Brée Matthias Ignat*, 319  
holand. malíř, 1773—1839. — Smrt Catonova, Křest sv. Augustina, Rybolov apoštolů. Vjezd Napoleonů do Antverp atd.
- Brett John*, 323  
angl. krajinář, 1830—1902. Stoupenec Ruskinův.
- Briki z Ciperka*, 305  
český kovoltec a zvonář, † 1599. — Křtitelnice, na 80 zvonů, svícny, rakve.
- Briot François*, 303  
franc. císař, XVI. stol. (ok. 1550 až 1616). — Cínové mísy.
- Brogniart Théodore Alex.*, 318  
franc. architekt, 1739—1813.
- Brokoff Jan*, 313  
český sochař, 1652—1718. — Sv. Jan a skup. sv. Barbory, Elišky a Markéty na Karl. mostě atd.
- Brokoff Ferdinand*, 315  
český sochař, syn předešl., 1688—1731. S otcem i samost. četné sochy na Karl. mostě, oltář u sv. Havla, portál Mirzinů v Nerud. ul., mor. sloup na Hradčanském nám., náhrobek hr. Vratislava u sv. Jakuba.
- Bronzino Ang., Agnolo di Cosimo*, 307  
ital. malíř, 1502—1572. — Portréty (Cosimo II.), Kristus v předpekli (Ufficie), Pietá, Kristus jako zahradník.
- Brouwer Adrian*, 309  
flámský malíř, 1605—1638. Antverpy. Venkovský, selský a hospodský genre.
- Brown Madox Ford*, 323  
angl. malíř, 1821—1897. — Wiklif čte svůj překlad bible, Král Lear, Smrt Sira Tristrama. Don Juan. — Krajiny.
- Brožík Václav*, 222, 335, 337  
největší historický malíř český, 1851 až 1901. — Mistr Jan Hus před koncilem kostnickým k smrti odsouzen. Národní divadlo (histor. cykly), Slavnost u Rubense, Císař Rudolf u svého alchimy, Pěvec ballad, Defenestrace, Tu felix Austria, nube a mn. j. Selský genre.
- Brücke Ernst Wilhelm*, 60, 61  
MUDr., fyziolog, univ. prof. v Královci a ve Vídni, 1819—1892 — „Über Ergänzungsfarben und Kontrastfarben“ (1865 Vídeň); „Physiologie der Farben für die Zwecke der Kunstgewerbe“ (1866 Lipsko); „Bruchstücke aus der Theorie der bildenden Künste“ (1877 Lipsko); „Schönheit und Fehler der menschlichen Gestalt“ (1891 Vídeň).
- Brügemann Hans*, 303  
něm. sochař, 1480—1540. — Řezaný oltář v dómě Slesvickém.

- Brüllov Karel**, 323  
ruský malíř, 1799—1850. Petrohrad. Poslední dnové Pompeji. Nástrovní malby kopule u sv. Izáka.
- Brunelleschi (-esco) Filippo**, 222, 294, 295; ital. stavitel a sochař, 1377—1446, z nejslavnějších stavitelů renaissance. Kristus na kříži (Sta Maria Novella ve Flor.).
- Brütt Adolf**, 331  
něm. sochař, \*1851. — Rybář se zachráněnou dívkou v náručí.
- Bubák Alois**, 333  
český krajinář, 1834—1870. — Rybníky Holnavské u Jindř. Hradce, Jezero Plöckenštejské, Trosky s okolím, Bojiště kolínské, Krajina od Mnich. Hradistě s vrchem Mužským. Těž akvarely.
- Buis Rudolf**, 313  
malíř XIII. stol., cizinec činný v Praze.
- Burckmair (-meir) Hans**, 303  
něm. malíř a rytec, 1473—1531. Obrazy řím. basilik, Sv. Jindřich a sv. Kunhuta (Praha, Dům umělců) Weisskunig atd. Dřevoryty.
- Burne Jones Eduard**, 323  
anglický malíř, 1833—1898, praeraffaelita. — Amor a Psyche, Merlin a Viviana, Pygmalion a Galathea atd.
- Cabanel Alexandre**, 329  
franc. malíř, 1823—1889. — Nábož. a mytol. obrazy: Smrt Mojžíšova, Vytržení sv. Jana Křtitele, Narození Venúše a j. Genre: Florentinský básník. Portréty, zejm. ženské. Nástrovní obraz „Triumf Flory“ (Tuilerie), historické fresky (Pantheon).
- Cagnola Luigi Marchese**, 318  
ital. architekt, 1762—1833.
- Caillebotte**, 8  
franc. malíř, †1896. Impresionista.
- Calame Alexander**, 325  
švýc. krajinář, 1810-1864. — Cyklus čtyř ročních a denních počasí. Litografie, rytiny.
- Calandra Giambattista**, 211  
italský dělník musivní, †1644.
- Calcarská škola**, 303  
v dolním porýní. Řezané oltáře. Působili tu: Jakob Russ a j., většinou holanďané. 2. pol. XV. a XVI. stol.
- Callot Jacques**, 311  
franc. malíř a rytec, 1592-1635. — Genre Kresby. Grafika. Rytiny: Veliký karusel na široké ulici, cykly „Capitano de Baroni“, „Misères de la guerre“ atd.
- Callot Jan Vallery**, 313  
malíř XVII. století, cizinec v Praze usedlý a činný.
- di Cambrio (-bio) Arnolfo**, 288  
italský architekt, ok. 1231—1301.
- Campagna Girolamo zv. de Vergua** 307  
italský sochař, 1552—1623. Severní Itálie. — Kristus na kříži, Madona s dítětem, Sv. Rochus, Jan Křtitel.
- Camper Petr**, 248, 249  
lékař a badatel, \*1722 v Lejdě, †1789.
- Camphausen Wilhelm**, 331  
něm. malíř, 1818-1885. — Válečné obrazy: Zajetí Blüchera, Útok na Alsen, Vilém u Hradce Králové, Napoleon III. u Sedanu. Jezdecké portréty.
- Camuccini Vincenzo**, 319  
ital. malíř, 1775—1844. — Obr. nábož. a histor.: Smrt Caesarova, Smrt Virginie, Nevěřící Tomáš, Zjevení Páně v předpeklí (Krasoumna jednota pro Čechy) atd.
- Canale Antonio zv. Canaletto**, 317  
ital. malíř, 1697—1768. — Pohledy a partie z Vídně. Prospekty staveb.
- Cano Alonso**, 311  
špan. sochař a malíř, 1601-1667. — Pomalované dřevěné sochy: sv. František Asissi. Kostelní obrazy; Madony, Narození Kristovo a j.

- Canonica Luigi*, 318  
italský architekt, 1767—1844.
- Canova Antonio*, 317, 318, 319  
ital. sochař, 1757—1832. — Ant. mythol.: Daidalos a Ikaros, Venuše, Musy, Gracie, Amor a Psyche. Poprsí (Napoleon) a náhrobky.
- van der Capelle Jan*, 311  
holand. malíř, ok. 1630—1680. — Scény námořní a říční: Mořský běh, Lodi na řece, Mořská tíšina při světle večerním.
- Caracciiové (-arr-)*, 307  
italští malíři, eklektikové a umělečtí pedagogové, uplatňující se na boloňské „Academii degli Incamminati.“ (Viz též „Boloňská škola“).  
*Ludovico*, 1555—1619, Madona.  
*Annibale*, 1560—1609, nábož. obrazy, krajiny s bibl. neb mythol. štafáží.  
*Agostino*, 1558—1601, též rytiny. (Dekor. paláce Farneského v Římě).
- Caravaggio Michelangelo Merisi* — 309  
italský malíř, 1569—1609. — Kladení Krista v hrob. Genre.
- Cardano Geronimo*, 259  
ital. matematik, lékař a filosof, 1501 až 1576.
- Carducho Bartolommeo*, 311  
ital. malíř, 1560—1608. — Pro Escorial: 8 obr. ze života sv. Vavřince. Oltářní obrazy, fresky. Sněží s kříže.
- Carnevali Marek* (a *Carlo Antonio*), 314  
ital. architekti, rozhr. XVII. a XVIII. věku, činni též v Praze.
- Carpaccio Vittore*, 295  
malíř jihoslov. původu, ok. 1450 až 1522? Benátky. — Cykly: 10 obrazů z legendy o sv. Vojšile, o sv. Jiří a o sv. Jeronýmu. Uvedení Panny Marie do chrámu a j.
- Carpeaux Jean Baptiste*, 327  
franc. sochař, 1827—1875. — Hochtrn si vytahující, Mladý rybář, Skupina Ugolina (bronz). Poprsí. Soch. výzdoba někt. paříž. budov.
- Carpel*, 414  
franc. malíř a rytec, XIX. stol. — Též litografie.
- Carriera Rosalba*, 185, 317  
ital. malířka, 1675—1757. — Pastel. Podobizny: císař Karel VII., král. rodina francouzská atd., šlechta franc. a rak.
- Carstens Jakob Asmus*, 321  
něm. malíř, 1754—1798. — Kartony antických podnětů: Ganymed, Zrození světla, cyklus kreseb Výprava Argonautů a pod.
- Cartellier Pierre*, 319  
franc. sochař, 1757—1831. — Reliely a portréty.
- Cavallini Pietro*, 205  
ital. malíř, prac. na rozhraní XIII. a XIV. věku. Mosaiky a fresky.
- Cellini Benvenuto*, 299  
italský zlatník a sochař, 1500—1572. Nymfa Fontainebleauská, slánka (klenot). Sochy. Napsal též teor. spis o zlatnictví a sochařství (1568). —
- Cennino Cennini da Colle di Valdelsa* 9, 48, 121, 122, 127, 343, 344, 346, 349  
napsal „Trattato della Pittura“ (1437), popisuje techniky fresek Giottových, jeho žáků Taddea Gaddi a jeho syna Agnola, učitele Cenniniho. (24 let byl Taddeo žákem Giottovým; Agnolo maloval mnohem svěžeji a krásněji; C. byl 12 let jeho žákem.)
- Ceptowski Karel*, 323  
polský sochař XIX. stol., žák Thorvaldsenův. Krakov.
- du Cerceau*, vl. *Androuet Jacques*, 302  
franc. architekt, 1515— po 1570.
- Cimabue Giovanni*, 205, 289, 346  
ital. malíř, 1240—1302. — Madona s anděly. Jiné dvě madony. Mosaiky: Kristus na trůně. Jan evangelista (Pisa).

- van Clef (Cleve) Joost*, 307  
nizozem. malíř, 1511—1540 (dle Muth. 1554). — Portréty. Smrt Marie.
- Clodion Claude Michel*, 317  
franc. sochař, 1738—1814. Skupina bakchantek (mramor). Terrakotty. Porculán (Váša zdobená dětskýmivýjev), práce pro Ševres.
- Clouet François*, 303  
nizozem. malíř, 1510—1571. Francie. Portréty pastelem. Kresby.
- Clouet Jean*, zv. *Janet (Jehannet)*, 185, 303  
nizozem. malíř, 1475—1540. Francie. Portréty. (Pastelista).
- Cockerell Charles Robert*, 322  
angl. architekt a archaeolog, 1788 až 1863.
- Colin(-s) Alexandr*, 307  
nizozemský sochař, před 1532—1612. Náhrobky a jiné. Na vyzvání Rudolfa II. v chrámě sv. Víta Královské mausoleum (bílý mramor) s ležícími sochami Ferdinanda I., jeho manželky a Maxmiliána II., po str. v medailonech Karel IV., jeho čtyři manželky, Václav IV., Ladislav Pohrobek a Jiří Poděbradský.
- Constable John*, 15, 323  
anglický krajinář, 1776—1837. — Průplav, Vůz sena, Krajina z okolí Londýna, Stateček v údolí. — Jeden ze zakladatelů moderního krajinářství.
- Cornelius Petr*, 259, 325  
německý malíř skupiny „Nazarenských“ v Římě, 1783—1867. — Fresky na mnichovské glyptotéce. Kresby ke Goethovu Faustu, k Nibelungám. Campo Santo v Berlíně a j.
- Corot J. B. Camille*, 15, 327, 440  
franc. malíř, 1796—1875. — Krajiny z Provence, Normandie, z lesů Fontainebleauských, italské i vysněné. Mistr nálad vzduchových.
- Correggio Antonio*, vl. *Allegri da C.* 132, 301  
z největších ital. malířů, 1494—1534. Nanebevzeť P. Marie, Svátá noc atd. Jupiter a Antiope. Fresky v kostele S. Giovanni Ev. v Parmě.
- Cortot Jean Pierre*, 319  
franc. sochař, 1787—1843. — Raněný Filoklét, Marius na zříceninách Karthaginy, Narcis, skup. Dafnis a Chloe, Triumf Napoleonův (na Arc de l'étoile).
- Cosimo Tura* zv. *Cosmè*, 297  
italský malíř, ok. 1430—1495. — Oltáře (Zvěstování a sv. Jiří, Matka boží s děťátkem mezi and. a svat.) sv. Sebastián atd.
- Cosmatové*, 205, 285  
italská uměl. rodina. Řada začíná jistým Magistrem Paulem před r. 1100. Práce jich byly: podlahy chrámů, vykládání zdí, mosaiky, oltáře, stolice, pulty, orig. práce sochařské a drobná architektura. *C. di Jan*, 205  
činný ku konci XIII. stol. — Mosaiky, náhrobky.
- Cossa Francesko*, 297  
ital. malíř, ok. 1438—1477. Ferrara. — Fresky (alegor. měsíců). Zvěstování (Drážďany, galerie).
- Costa Lorenzo*, 297  
ital. malíř, ok. 1462—1536. — Krajiny. Portréty. Nábož. obrazy: Madona se 4 svatými a dvěma hrajícími andělky, Korunování P. Marie a j.
- Courbet Gustave*, 329  
franc. malíř, 1819—1877. — Odpůldně v Ormansu, Vinobraní v Ormansu, Pohřeb v Ormansu, Stěrkáři, Požár, Atelier, Honba na srnce, Zápas jelenů atd.
- Courtens Frans*, 329  
belg. malíř, \* 1853. Krajiny.
- Cousin Jean*, 259, 303  
franc. sochař, též malíř a rytec. 1501 až

1590. Sochy (Trubač v Louvru). Ná-  
hrobky. Malby na skle (St. Gervais,  
Paříž). Oleje, miniatury, rytiny (Pohřeb  
Kristův), dřevoryty.
- Couture Thomas*, 329  
franc. malíř, 1811—1879. — Láska ke  
zlatu. Římané v době úpadku.
- Cranach Lukás*, vl. *Sunter*, 303  
něm. malíř a mědirytec, 1472—1553.  
Zasnoubení sv. Kateřiny, Kristus s ma-  
ličkými, Sv. Jeroným se lvem, Adam  
a Eva a j. Venuše a Amor. Portrety,  
miniatury.
- Crane Walter*, 323  
angl. malíř, \*1845. Oleje. Akvarely: Po-  
sel jara, Mandlovníky na Monte Pincio,  
Konec roku. Ilustr. humor. a pro děti.
- di Credi Lorenzo*, 297  
italský malíř, 1459—1537. — Madony a  
sv. rodiny: Narození Krista (Firence).
- Crivelli Carlo*, 346  
ital. malíř, před 1450—1493. Pietá,  
P. Maria na trůně, Navštívení P. Marie,  
Marie s dětáčky a j.
- Cuyp (-ij) Aelbert*, 311  
holand. malíř, 1620—1691. — Krajiny,  
zvířata hl. koně, zátiší, též podobizny.  
„Pohled na Dordrecht.“
- Čermák Jaroslav*, 333, 413  
český malíř, 1831—1878. Paříž, slov. jih.  
I. Poselství české v Basileji, Obrazo-  
borci, Rodina vystěhovalců slov., Přemysl  
Otokar před bitvou na Mor. poli,  
Protireformace a j. II. Černohorka se  
spícím dítětem, Unos ženy hercegov-  
ské, Raněný Černohorec atd. Portrety:  
matka umělkova a j.
- Černý Venceslav*, 161, 182  
český malíř, \*1866. Kartony, výjevy  
z čes. historie. Ilustrace. Akvarel.
- Dahl Johann Christian Clausen*, 327  
nor. malíř, 1788—1857. — Krajiny se-  
verského pobřeží a evropského jihu:
- Bergen, Přímořská zimní krajina, Moř-  
ská bouře, Norský vodopád, Capri, Vý-  
buch Vesuvu.
- Dachauští*; 15, 160  
Dachau, městys při trati mnichovsko-  
ingolstadtské, světoznámé sídliště ma-  
liřské kolonie. Nejznámější jsou zakla-  
datel Ludvík Dill, Adolf Hölzel (†),  
Artur Lanphammer.
- Dalmata Giovanni (Ivan Dalmatin)*, 297  
jihoslov. sochař, \* asi v pol. XV. stol.  
Itálie, Uhry. — Náhrobky. Reliefy. So-  
chařské práce na stavbách Matyášo-  
vých v Uhrách.
- Dalou Jules*, 329  
franc. sochař, 1838—1902. — Láska  
mateřská, Ukolébavka. — Terrakotty  
z děln. života. Skup. Triumf republiky  
(Paříž, Národní nám.).
- Dannecker Joh. Heinrich*, 321  
němec. sochař, 1758—1841. — Busty  
Schillerovy, Sappho, Hektor a Paris,  
Ariadna na leopardu, Kristus.
- Daubigny Charles François*, 15, 329  
francouzský krajinář, 1817—1878. —  
Jaro, Vinobraní v Burgunsku, Břehy  
Oisy, Východ měsíce, Mlýny v Dor-  
drechtu. Též lepty (Voyage en bateau).
- Daubigny Charles Pierre*,  
rovněž krajinář, 1846—1886, syn před.
- David Gerard*, 301  
staroholand. malíř, 1460—1523. — Ol-  
tářní obrazy. Ilustr. rpy, gobeliny.
- David Jacques Louis*, 319  
franc. malíř, 1748—1825. Slepý Belisar,  
Andromache oplakává smrt Hektoro-  
vu, Přísaha Horátiů, Přísaha v Mičovní; obr.  
oslav. Napoleona. Podobizny.
- Dědina Jan*, 161, 182  
český malíř, \*1871. Portrety, skupinové,  
genre, ilustrace, akvarel.
- Defregger Franz*, 47, 331  
něm. malíř, 1835—1922. — Tyrol.

- genre a histor. obrazy. Josef Speckbacher, Ringkamp, O. Hofera poslední cesta, Milostný dopis, Kovárna zbraní, Návrat vítěze, Poslední ohlášky mn. j.
- Degas Edgar*, 8, 329  
franc. malíř, 1834—1917. Histor., pak moderní genre (sport, balet) pastelem.
- Delacroix Eugène*, 15, 327, 354  
franc. malíř 1799—1863. — Hellada truchlicí, Stětí dožete Marina Falieriho, Milton s dcerami, Kristus na Hoře Olivetské, Sardanapal na hranici, Bohyně Svobody vedoucí lid a j. Medea, Kleopatra, Vzetí Cañihradu křížáky, Smrt Marka Aurelia, Kristus na kříži, Snímání s kříže, Krveprolití na Chiu. Nástěnné a nástropní malby. Litografie.
- Delaroche Paul*, 327  
franc. malíř, romantik, 1797—1856. Smit presidenta Durantiho, Miss Macdonald a j. obr. histor. Nástěnný obraz Henricycle (École des beaux arts).
- Delorme Philibert*, 302  
franc. architekt, ok. 1500—1577.
- Desiderio da Settignano*, 297  
ital. sochař, žák Donatellův, 1428 až 1464. — Náhrobek Karla Marsuppiniho. Poprsí.
- Dětřich Pražský*, 291  
vynikající malíř pražský doby Karla IV. Sv. Augustin atd. (Karlštejn). Votivní obraz arcibiskupa Jana Očka z Vlašimě (Dům umělců) a j.
- Deutsch Mikuláš Manuel*, 293  
švýcarsko-německý malíř, 1484—1530. Nástěnný obraz „Tanec smrti“ (Bern). Oleje, kresby, hl. z voj. života.
- Dewailly Charles*, 316  
franc. architekt, 1729—1798.
- Díaz de la Peña Narcisso Virgilio*, 15, 329  
franc. malíř španěl. původu 1807—1876. — Krajiny z okolí Paříže, Fontainebleau a j.
- Dienzenhofer (Dintz-)* 274, 314  
jméno rodiny architektů, činných v Něm. a v Čechách od 2. pol. XVII. stol. :  
*D. Křístof*, \* 1722. Praha (mlád se přistěhoval).  
*D. Kilián Ignác*, syn předešl., 1690 až 1752. Praha.  
Chrám sv. Mikuláše v Praze III., „Amerika“ u Karlova a mn. j. chrámy a paláce v Praze i po venkově.
- Dietrich Chr. Wilh. Ernst*, 185  
něm. malíř a ryjec, 1712—1774. — Nejsamostatnější v krajinářství a grafice, dále napodobí Rembrandta a j. Nizozemce a Vlachy. Ředitel míšeňské továrny na porculán.
- Diez Robert*, 331  
něm. sochař, \* 1844. — Ornam. plastika. Genre.
- Dill Ludvík*, 15, 160  
německý krajinář, \* 1848. Benátky, Holandsko, Dachau (od let 90tých, viz též Dachau). Wartburg, Holandský kanál, Benátský kanál, Most v Chioggii atd.
- Dillon*, 414  
franc. malíř a ryjec, XIX. stol. — Hl. litografie.
- Dionysios*, 48, 121, 122, 147, 343  
Athoská kniha mnicha Dionysia „Příruční kniha malířství“. Rp. obsahuje mimo množství přidávků z pozdější doby od mistra Pansenila (11. stol.) tradici zděděné poznatky.
- Dolci Carlo*, 309  
ital. malíř, 1616—1686. — Nábož. obrazy: Madony, sv. Petr, sv. Cecilie u varhan a j.
- Domenichino*, vl. *Domenico Zampieri* 309  
ital. malíř, 1581—1641. Boloňa. — Přijímání sv. Jeronyma, Madona del Rosario a j. Též fresky.
- Donatello* vl. *Donato di Niccolo di Betto Bardi*, 295

- ital. sochař, 1386—1466. — Proroci na Kampanile, sv. Jiří, Judita, David (Florence), jízdecká socha Gattamelaty, oltář v Padově.
- Donndorf Karl Adolf*, 331  
něm. sochař, \* 1835. — Seb. Bach (Eisenach), pomníky: Schumannův a j.
- Donner Raphael Georg*, 315  
rak. sochař, 1693—1740. — Kašna na Novém trhu (Videň), Karel IV.; sv. Martin v Bratislavě.
- Doré Gustave*, 414  
franc. malíř, 1833—1883. — Knižní dřevoryt. Ilustr. (Don Quichote, Božská komedie, Bible). Grafika.
- Dosso Dossi*, vl. *Giovanni di Niccolo Lutero* 301  
ital. malíř, 1479—1542. — Oltářní obrazy: Madona, Čtyři církevní otcové. — Kirke v lese, Bakchanal.
- Drake Friedrich*, 325  
něm. sochař, 1805—1882. — Sošky: Rauch, Goethe, Schiller a j. Bedřich Vilém III. (mramor) a j. pomníky v něm. městech.
- Dregno Andrea*, 297  
italský sochař, XV. stol. Horní Itálie. Oltáře a pomníky.
- Dryák Alois*, 336  
český architekt, \* 1872.
- Duban(s) Jacques Felix*, 326  
franc. architekt, 1797—1870.
- Dubois Paul Maur.*, 329  
franc. sochař a malíř 2. pol. XIX. stol. (\* 1829). — Jeanne D'Arc (model jízdecké sochy pro Reměš), Florentinský pěvec z XV. stol. a j. Podobizny a poprsí. — Obrazy mladých žen a dětí.
- Le Duc Viollet*, 326  
franc. odborný spisovatel-architekt, 1814 až 1879.
- Duccio di Buoninsegna*, 289  
italský malíř, Siena. ok. 1285—1339?
- Madona (v domě), Děje Kristova utrpení (26 polí na zadní stěně obrazu).
- Dufon*, 414  
franc. malíř soudobý. — Plakáty.
- Dughet Gaspard*, 311  
ital. krajinář, 1613—1675. Těž Francie. (Švagr Poussinův.) — Fresky: Krajina, Bouře, Potopa (pal. Pitti, Florencie) a j. Obrazy.
- Dujardin Karel*, 311  
holandský malíř a rytec, 1635—1678. Itálie. — Podob. pěti regentů antverpských. Italská krajina. Kalvárie.
- Dupré Giovanni*, 331  
ital. sochař, 1817—1882. — Mrtvý Abel. Kain, Umírající Sapfo atd.
- Dupré Jules*, 15, 329  
francouzský krajinář, 1812—1889. Ze zakladat. t. zv. *paysage intime*. — Krajiny francouzské, několik anglických: Vnitřek dvorce, Pastviny Limousinské, Bouře na moři, Bažina atd.
- Dürer Albrecht*, 37, 122, 124, 132, 159, 220, 222, 225, 258, 301, 349  
sl. malíř a rytec německý, kreslíř knižního dřevorytu, 1471—1528. — Růžencová slavnost (Strahov), Adam a Eva, Sv. Trojice, Čtyři apoštol. (Mnichov), Madona s nakrojenou hrůškou; rytiny: Adam a Eva, Malé Pašije, Rytíř, smrt a čert, Herkules a j. Napsal též spisy teoretické o mal. perspektivě a lidských proporcích.
- Duret Francisque Joseph*, 319  
franc. sochař, 1804—1865. — S oblibou mladistvé postavy: Merkur, zhotovující první lyru, Zpívající vinař; Moliérova socha (Institut), Tragedie a Komédie (Théâtre français).
- van Dyck Anthonis*, 132, 133, 185, 189, 274, 309  
vynikající vlámský malíř, 1599—1642 (dle j. 1641). — Ukřižování, Kristus na

- kříži, Pietà, četné madony, sv. rodiny, sv. Sebestián, portréty atd. atd.
- Earlom Richard*, 439  
anglický grafik, 1743—1812. — Liber veritatis.
- Ebers Georg Moritz*, 344  
egyptolog a spis. něm., XIX. stol. (\* 1837).
- Eckersberg Christoffer Wilh.*, 319  
dánský malíř, 1783—1853. — Mojžíš káže, aby Cervené moře se uzavřelo, Ženy u hrobu Kristova, Smrt Baldurova, mariny a portréty (dánská král. rodina, Thorwaldsen a j.).
- Eggert Georg Peter Hermann*, 330  
něm. architekt, \* 1844.
- Eiffel Alex. Gustave*, 328  
franc. inženýr a vynik. odborník v želez. konstrukcích.
- Eklektikové* 307  
viz Boloňská škola a Caracciiové.
- Éméric-David* 326  
franc. architekt, 1755—1839.
- Emingerová Helena* 186  
česká malířka, \* 1860. — Podobizny (M. Chodounská, dětské podobizny). Pastelistka.
- Ende Hermann*, 328  
něm. architekt, 2. pol. XIX. stol. (\* 1831).
- am Ende Hans*, 15  
malíř a grafik (worpswedský), \* 1864. — První sněh, Les na podzim, Květnové počasí, Krajina. Worpswedské dítě. Lepty (Viz též Worpswede).
- Engel Antonín*, 338  
čes. architekt soudobý, Wagnerův žák.
- Ercole Roberti*, 297  
ital. malíř, ok. 1455—1496. Ferrara. — Oltář v Breře a j.
- Erwin ze Steinbachu*, 286  
architekt německý, 1240—1318.
- Everdingen Allart*, 311  
holand. malíř, 1621—1675. — Krajina romantická: Bouře, Ústí Seldy, Moře. Těž rytiny a ilustrace.
- Exulanti mnichovští*, 8, 356  
kolonie českých malířů let osmdesátých XIX. stol., k nimž patřili zejména: Luděk Marold, Mucha, Stuchlík, Douba, Rašek, Němejc, Oliva a j.
- van Eyckové bratři*, *Hubert a Jan*, 117, 121—125, 133, 295, 346, 349 (Jan) nizozemští malíři, zaklad. staré flámské školy, *Hubert*, ok. 1366—1426; *Jan*, ok. 1380—1440 (1441). Oltář v Gentu (1432), madony, portréty: Muž s karafiátý, Jan Arnolfini a jeho choť atd.; genry.
- Falconet Etienne Maurice*, 317  
franc. sochař, 1716—1791. Paříž. Rusko. Jízdecká socha Petra Velikého. Těž liter. činný: Réflexions sur la sculpture.
- Falguière Jean Alex. Jos*, 329  
franc. sochař, 1831—1900. — Vítěz v kóhoutím zápase, Ofelie, Drama (paříž. opera), Corneille (Théâtre français), Eva, Diana, Asie (bassin trocadéřský) a j. Těž maloval (Babička s dítětem, Vějíř a dýka).
- Fanta Jos.*, 336  
český architekt, \* 1858.
- Fantin-Latour*, vl. *Latour Henri Fantin* 329, 414  
franc. malíř, 1836—1904. Autoportret.
- Feidias athénský*, 270, 281  
nejslav. řecký sochař, asi r. 500 př. Kr. — Athéna (bronz), Athéna Parthenos (zlato a slonovina). Athéna Lémania, Zeus a j.
- Feichtinger*, 417  
něm. chemik.
- Fernbach Fr. X.*, 213  
něm. mozaikář, zač. XIX. stol.
- Ferrabosca de Lagno*, 304  
ital. stavitel, 1512 — po 1588. Praha, Videň. — L etohrádek královny Anny, přestavba hradu pražského.



- Ferrari Gaudenzio*, 301  
italský malíř, ok. 1471—1546. — Oltářní desky: Kristus nesoucí kříž aj. Fresky, ze života Kristova ve Varallu a jinde.
- R. v. Ferstel Heinrich*, 332  
vídeňský architekt, 1828—1883.
- Feuerbach Anselm*, 7, 331  
něm. malíř, 1829—1880. — Dante a šlechtičny ravenenské, Francesca da Rimini a Paolo Malatesta, Laura a Petrarca; Idyla z Tivoli, Mateřské štěstí, Ifigenie; Pád titanů, nástrojn obraz auly ve vídeňské akademii.
- da Fiesole fra Giovanni*, řeč. *fra Angelico*, 295  
ital. malíř, 1387—1455. — Kostel. obrazy: Madony mezi svatými, Ukřižování, Sv. tři králové, Snění s kříže, Kristus jako soudce světa. Poslední soud, Život sv. Kosmy a Damiána a j.
- da Fiesole Mino*, vl. *Mino di Giovanni*, 297  
ital. sochař, 1431—1484. — Poprsí náhrobky (Salutatiho), dekorač. předměty.)
- Fischer z Erlachu Joh. Bernhard* 314, 315, 320, 324  
rak. architekt a sochař, 1656—1723.
- Flámská (vlámská) škola malířská*, 309  
první družstvo mal. založ. v Gentu r. 1337—8. Vzniká malířství „obrazů“ (předtím jen malby nástěnné a knižní) První známý malíř jest J. van Brugge; v 17. stol. umění dosahuje vrcholu (Rubens, Jordaens, van Dyck, Snyders aj.), V XVIII. stol. nastává odklon od starých tradic.
- Flaxman John*, 323  
angl. sochař, 1755—1826. — Obrysové kresby k Odyssei, Iliadě, Aischylovi, Dantovi, Hesiodovi. Model štítu Achilleova, pomník Nelsonův (Westminster) atd.
- Flötner (Flettner) Peter*, 301  
německý sochař, † 1546. Plakety. Dřevořezby.
- Fontaine Pierre François Louis*, 275, 318, 319  
architekt franc., 1762—1853. S arch. Percierem dokončili Louvre, Tuilerie, Arc du Carroussel. Zakladatelé empirového slohu a vyd.: „Palais, maisons etc. à Rome“, a „Recueil de décorations intérieures“.
- Fontainebleauská škola*, 303  
(F. jihovýchodně od Paříže, na trati pařížsko-dijonské), XVI. stol. Kolem města, as na 80 km v objemu Fontainebleauský les.
- Fontana Dominik*, 306  
italský stavitel, 1543—1607.
- Fontenelle*, 54  
franc. literát a filosof, 1657—1757.
- Ford Onslow*, 323  
angl. sochař, 1852—1901. — Egyptská zpěvačka, Pošetilost (malý bronz), Hercec Irving jako Hamlet.
- Förster Viktor*, 209—210  
český mosaikář a malíř, 1868—1915. Mosaiky: madona na kostele P. Marie Sněžné, sv. Josef na klášteře v Emauzích, restaur. mos. na chrámu svatovítském a j.
- Fortuny Mariano*, 331  
špan. malíř, 1838-1874. — Marocký krotitel hadů, Svatba na madriidské Vicarii a j. Akvarely: Marocký obchodník s koberci. Modlíci se Arabové. Perokresby. Rytiny.
- Fragonard Jean Honoré*, 317  
franc. malíř a rytec, 1732—1806. — Koresos a Kallirhoë. Rytiny.
- Fraikin Charles Auguste*, 327  
belg. sochař, 1819—1893. — Venuše s holubem, náhrobek královny belg. v Ostende, 11 mramor. soch (bruselská

- radnice), kovové sousoší Egmonta a Hoorna.
- Francia Francesco* vl. *Raibolini*, 297  
ital. malíř a zlatník, 1450—1517. — Fresky: Zasnoubení a pohřeb sv. Cecilie (Boloňa), Madony, Snětí s kříže, Křest Kristův a j. (Dráždany.)
- Fremiet Emanuel*, 329  
franc. sochař, 2. pol. XIX. stol. (\* 1824). Jízdecké sochy: Panna Orléanská (Paříž), Condé, Rímský jezdec, Galský náčelník a j.
- Freund Hermann Ernst*, 319  
dánský sochař, 1786-1840. — Vlys Ragnaröck. Náhrobky, poprsí a j.
- Friedrich Kaspar David*, 321  
něm. krajinář, 1774—1840. — Romant. krajina, měsíc, bouře na moři a pod. Návší s křížem po západu slunce (v zámku děčínském). Těž lepty.
- Friese Ernst*, 413  
něm. malíř, 1801—1833. — Krajiny. Pohled na Tivoli. Pohled na Heidelberg. Litografie.
- Führich Josef*, 321, 325, 413  
český malíř, 1800—1876. Praha, Vídeň. Itálie (Nazarenští). — Hist. obrazy, monument, scény nábož. a komposice. Cykly: Otčenáš, Triumf Kristův. Tři fresky z „Osvobozeného Jerusalema“ (víla Massimi v Římě). Křížové cesty (u Jana Nep. ve Vídni a na Petříně v Praze). Návrat sv. rodiny, Cesta P. Marie přes hory, Macbeth a j. Těž jako teoretik uměl. liter. činný.
- Furtwängler Adolf*, 246  
archeolog a znalec antiky, \* 1853 ve Freiburgu.
- Gaddi Agnolo*, 9  
italský malíř, syn Taddea a vnuk Gadda Gaddiho. 1330-1396. — Fresky a oltářní obrazy „Nalezení sv. Kříže“, fresky v Santa Croce ve Florencii.
- Gaddi Taddeo*, 9  
italský malíř, syn Gadda Gaddiho (ok. 1300—1366). Život madony (Santa Croce, Florencie), triptych, Madona se světci. Fresky: Ze života sv. Františka (Pisa).
- Gagini Domenico*, 297  
italský sochař, † 1492. Janov, Palermo.
- Gainsborough Thomas*, 15, 323  
angl. malíř, 1727—1788. — Portrety: královna Charlotta, Jiří III., Vévoda a vévodkyně z Cumberlandu, Sestry, Modrý chlapec atd. Krajiny: Pasák v dešti, Lovce se psem, Rybářská rodina na břehu mořském, Krávy na pastvě atd.
- Gallait Louis*, 327  
belgický malíř histor., 1812—1887. — Poděkování se Karla V., Egmont připravuje se na smrt, Poslední pocta Egmontovi a Hornovi.
- Garnier Charles*, 328  
francouzský architekt, 1825—1898.
- v. Gärtner Fr.*, 320  
něm. architekt, 1792—1847.
- Gaspard Jules*, 329  
belg. sochař, \* 1864. Mystik.
- Gasser Hans*, 321  
rak. sochař, 1817—1868. Vídeň. — Donauweibchen (Dunajská víla), aleg. sochy a poprsí.
- Gebhard (-dt) Eduard*, 331  
něm. malíř, \* 1838. — Vjezd Kristův do Jerusalema, Vzkríšení dcery Jairovy (natural).
- Geefsové*, 319  
nizozem. sochaři, bratři. *Willem*, 1806 až 1885: Pomník padlých hrdin v revoluci r. 1830 (Brusel). *Josef* 1808—1860: jezd. socha Gottfrieda z Bouillonu, sv. Jiří.
- Genelli Bonaventura*, 325  
něm. malíř, syn krajin. G., 1800 až

1868. — Skizy. Akvarel. Ilustrace, návrhy. (Historie.) Obrysové kresby.
- Gentz Heinrich*, 320  
něm. arch. „empiru“, † 1811.
- Géricault Jean Louis André Théodore*, 327  
franc. malíř, romantik, 1791—1824.  
Jeздеcký důstojník, Raněný kyrysník,  
Prám „Medusy“. Perokresby.
- Gesellschaft Friedrich*, 331  
něm. malíř, 1835—1898. — Výzdoba  
kupole berl. Ruhmeshalle.
- Ghiberti Lorenzo*, 221, 295  
italský sochař a zlatník, 1378—1455.  
Dvoje bronzové dvěře baptisteria ve  
Florencii, Jan Křtitel (v bronzu), křti-  
telnice v S. Giovanni v Sieně, sarkofágy.  
Byl též literárně činný (Zprávy o flo-  
renckých umělcích i o sobě samém a j.).
- Ghirlandajo Domenico*, 297  
ital. malíř, 1449—1494. — Fresky: Po-  
volání Petra a Ondřeje k úřadu apo-  
štolskému a j.
- Gil et Nicolas*, 323  
franc. sochař, 1708—1791. Prvý pro-  
fesor sochařství na petrohrad. akademii.
- Gilly Friedrich*, 320  
něm. architekt, 1771—1800.
- Giorgione*, vl. *Barbarelli Giorgio*, 299  
ital. malíř, 1477—1510. — Madony, por-  
tetry.
- Giotto*, vl. *Ambrogio di Bondone*, 9,  
121, 205, 289, 346  
italský malíř (a sochař), 1267—1337.  
„Navicella di San Pietro“, Bonifácus  
VIII. (fresko, v S. Giovanni di Laterano),  
Peklo a ráj (fresky, s Dantovým por-  
trem), Nanebevstoupení Páně, alego-  
rické postavy. Tabul. obraz Trůnící ma-  
dona s anděly a svatými, oltářní obrazy.
- Girodet-Triouon de Roucy Anne Louis*, 319  
franc. malíř, 1767—1824. — Komposice  
k Racinovi, Vergilovi, Ossianovi a j. na-  
pod. antikisujícího klasicismu Davidova.
- Giulio Romano*, vl. *Giannuzzi*, 299  
italský malíř, 1492—1546. Nejlepší žák  
Raffaela. — Smrt sv. Štěpána (dle Raf.  
kresby), Nábož. a mytol. obrazy. Auto-  
portret.
- Glæssner*, 412  
hudební skladatel, 1760—ok. 1820.  
Prvý dal tisknouti notové písmo na  
kámen.
- Gmelin Christian Gottlob*, 75  
něm. přírodovědec, 1792—1860. Jeden  
z vynálezců přípravy umělého ultra-  
marínu. (Viz též Guimet.)
- Gočár J.*, 338  
český architekt soudobý, žák Kotěřův.
- van der Goes Hugues*, 295  
nizozemský malíř, 1456—1482. Směr  
Eycků. — Trojdílný vot. obraz: Kla-  
nění pastýřů, Donátor se syny a svěťci,  
vpr. jeho manželka s dcerou a patron-  
kami. (Florence). Jiného se nazcho-  
valo.
- Goethe Johann Wolfgang*, 54, 59, 60  
něm. básník a spisovatel, 1749—1832.
- Golubkina Anna*, 327  
ruská sochařka, † po r. 1916. Paříž;  
cizina.
- Gondouin Jacques*, 318  
francouzský architekt, 1737—1818.
- Goujon Jean*, 303  
francouzský sochař, ok. 1515—1567.  
Fontaine des Innocents, Paříž. Plastická  
výzdoba francouzských zámků, sochy  
a reliéfy (Diana s jelenem a psy).
- de Goya y Lucientes Francisco José*,  
321, 438  
španělský malíř a rytec, 1746—1828.  
Portrety dvorní a intimní (Donna  
Maria Josefa, Isabella sicilská), genre  
ze života špan. (Pohřeb Bardiny, ta-  
neční sně). Grafika: Caprichos (80  
čísel), satir. karikatury, Los Proverbios,  
Desastros; vynikl zejména v akvatintě.

- van Goyen (-ijen) Jan*, 311  
holandský krajinář a rytec, 1596—1656  
Větš. ploché holandské krajiny. Štafáž  
mal. někdy T. Wouwerman.
- Gozzoli Venozzo*, 295  
italský malíř, 1420—1497. — Fresky:  
Cesta sv. tří králů do Betléma (Flo-  
rencie), oltářní obrazy: Trůnící ma-  
dona. Nečetné tabulové.
- Graf Theodor*, 344  
vídeň. obchodník koberci a sběratel  
starožitností, první získal nálezy z El-  
Fayūm.
- Grasset Eugène*, 414  
francouz. malíř dekor., \* 1850. — Il-  
ustrace, návrhy, malba na skle. Těž  
krajiny.
- Grégr Eduard*, 249, 334  
MUDr., politik český, 1829—1907.  
Docent lékařské fyziky (1858—1861).  
V téže době publikuje různé vědecké  
články z oboru fyziologie hl. v Živě.  
(Lebky z Putimi a j.).
- Greiner Otto*, 414  
německý grafik, \* 1869.
- Greuze Jean Baptiste*, 317  
francouz. malíř, 1725—1805. — Genre,  
dětské scény.
- Gropius Martin*, 328  
německý architekt, 1824—1880.
- Gros Jean Antoine*, 319  
francouzský malíř, 1771—1835. Před-  
chůdce romantismu. — Napoleon na  
mostě arcolském, Návštěva Napoleo-  
nova u morem nemoc. v Jaffě, Bitva  
u pruské Jilové, Napoleon u pyramid.
- Grosch*, 318  
skandinávský architekt, I. pol. 19. stol.  
Kristiania.
- Grueber Bernhard*, 324, 325  
německý architekt, 1806—1882. Prof.  
stavitelství na německé polytechnice  
v Praze v l. 1844—1874. Byl v té době  
v Čechách činný, též liter. (ne však  
dost objektivně ve studiích o umění  
a uměleckých památkách českých).
- Grund Norbert*, 315  
český malíř, 1714—1767. — Genre,  
krajiny a vojenské scény, malého for-  
mátu. V pražských sbírkách četně za-  
stoupen).
- Grünwald Matthias*, 301  
něm. malíř, 2. pol. 15. a zač. 16. věku  
(léta naroz. a úmrtí neznáma). Mohuč.  
Isenheimský oltář.
- Guardi Francesco*, 317  
ital. malíř, 1721—1793. — Pohledy na  
Benátky.
- Guerciano (-ino)*, vl. *Giovanni Francesco  
Barbieri* 211  
italský malíř, 1591—1666. — Zajetí sv.  
Rocha, Ekstase sv. Františka, Umu-  
čení sv. Petronily, Aurora, Smrt Di-  
dony, Zapuzení Hagary. Krajiny  
(kreslil).
- Guimet*, 75  
průmyslník francouzský, jeden z vy-  
nálezců přípravy umělého ultramarínu,  
1795—1871 (viz též Gmelin).
- Gurek* 209  
malíř, restaur. mosaiku na chrámu sv.  
Víta v l. pol. 19. století.
- Gutenberg Jan*, 294, 393  
vynálezce knihtisku, 1397 v Mohuči —  
1468. R. 1450 pam. smlouva s Janem  
Fustem.
- Guttensohn Jan*, 324  
prof. architektury na pražské akademii  
za Rubena (1841—1854).
- Habel*, 414  
rytec a litograf. První prováděl u nás  
barvotisk.
- Hähnel Ernst Julius*, 325  
něm. sochař, 1811—1884. — Drážďany.  
Pomník Karla IV. na Křížovn. nám.  
(ze zvonoviny), Beethoven (Bonn) a j.

- Hájek Václav z Libočan* 207  
známý český kronikář 16. stol.
- Hallwachs (Halwax i j. var.) Mich.* 313  
rak. malíř, † kol. 1715. Praha. — Sv. Barbora, oltářní obraz u sv. Mikuláše v Praze III. a j.
- Hals Frans,* 309  
slav. nizozem. malíř, kol. 1580—1666. Podobizny, skupinové podobizny: Kvas střeleckého sboru a pod., Hals s chotí Lisbethou, Willem van Heythuysen, Piják, Blázen.
- Hankar Paul,* 328  
belgický architekt 19. stol.
- Hansen Const.,* 319  
dánský malíř, 1804—1880. — Monument. nástěnné obrazy z řecké a norské mythologie.
- Hansenové Christian a Theophil,* 318  
dánští architekti v Recku a ve Vidni činní. 1803—1883 a 1813—1891.
- Harrison Alexander* 329  
americký krajinář, 1853. Paříž.
- Hartman Frant.,* 315  
český malíř, † 1730. — Krajiny a genre. Jeho synové rovněž malíři.
- von Hartmann Karl Rob. Eduard,* 16  
něm. filosof, † 1842.
- Hasenauer Karl Frhr. v.,* 332  
vídeňský architekt, 1833—1894.
- Haushofer Maximilián,* 325  
něm. krajinář, 1811—1866. Povolán r. 1844 za prof. krajinářství do Prahy. Motivy alpské, šumavské a od Chiemského jezera. Ideální krajina. Sváteční jitro na Chiemském jezeře, Plöckenštejnské jezero atd.
- Havráněk Bedřich,* 161, 333, 440  
český krajinář, zák A. Manesa, 1821 až 1899. — Selský statek na Moravě, Lesní cesta, Studánka v lese, Česká náves, Vltavský břeh, Plöckenštejnské jezero, Na rybníce atd. Akvarely. Lepty a ilustr.
- Hebbel Friedrich,* 16  
německý básník, 1813—1863.
- Heda Willem Claesz,* 311  
holandský malíř, 1594—1678. Zátíši: ovoce, květiny, prostřený stoly, vázy.
- de Heem Jan Davidsz,* 311  
holand. malíř, 1606—1683/4 (v zimě) Největší holandský mistr zátíší.
- Hegel Georg Friedrich Vilhelm,* 54  
něm. filosof, 1770—1831.
- Heid,* 185  
něm. malíř, 17. století. Pastel.
- Heidelberger Arnošt,* 313  
sochař 17. stol., v l. 1650—86 v Praze. Fontána na hradě pražském.
- Heintsch Jan Jiří,* 313  
malíř, Slezan, 17. stol. († 1713) vzorem mu byl Skřéta: sv. Ignác, Hrob sv. Kateřiny, sv. Jindřich a j. (pražské chrámy).
- Heller Josef,* 395  
něm. spisovatel, 1798—1849. Dějiny dřevořezby. Zivotopis Dürerův. Příručka pro sběratele mědirytin a j.
- Helleu Paul,* 440  
franc. grafik, \* 1859.
- Hellich Josef Vojtěch,* 325, 413, 440  
český malíř, 1807—1880. Nositel slovanské myšlenky v umění. Zakladatel Jednoty výtvarných umělců (1848). — Obrazy z českých dějin a náboženské: Sv. Jiří v boji s drakem, Cimabue nalézá Giotto, Svatopluk a jeho synové, Milosrdný samaritán, sv. Cyril a Method, sv. Prokop, Anežka Přemyslovna a m. j. Litografie.
- van der Helst Bartholomäus,* 309  
holandský malíř, 1613—1670. Společnost střelců, Hostina střelců a j. skupiny.
- Heraclitos,* 196  
pergamonský mosaikář.
- Heraclius,* 48, 121, 147, 343, 348  
13. století. „De artibus Romanorum“, „De coloribus“.

- Herodot,* 226, 348  
řecký historik, 5. století př. Kr.
- de Herrera Juan,* 302  
španělský architekt, 16. století.
- Herrlinger,* 61  
něm. malíř, Stuttgart.
- van der Heyden Jakob,* 226  
ryjec a nakladatel, 1570—1637. Štras-  
burk. — Nejlepší list: Vnitřní pohled  
chrámu štrasburského. Podobizny.
- Hilbert Kamil,* 336  
český architekt, \* 1869. Restaur. a do-  
stavby chrámů a j. staveb. Chr. sv. Víta.
- Hildebrandt Adolf Ernst Robert,* 331  
něm. sochař, v Itálii, \* 1847. Florencie  
Pijící hoch, Adam (mramor), Nahý  
jinoch, monum. kašna v Mnichově.  
Napsal „Das Problem der Form“.
- Hildebrandt Eduard,* 325  
něm. krajinář, 1818—1868. Cestoval  
kolem světa. — Pobřeží v Normandii,  
Ulice v Lyonu, Ulice v Rouenu, Jeru-  
salem, Tropický déšť, Brasilský prales,  
Půlnoční slunce na sev. pólu a j.
- Hildebrandt Theodor,* 160  
něm. malíř, 1804—1874, člen düssel-  
dorfské školy romantické. Synové  
Eduardovi, Král Lear truchlící pro  
Cordeliu, Vojín a jeho dítě, Nemocný  
pan radní, Loupežníci, Othello vy-  
pravuje Brabantiovi a Desdemoně o  
svých činech, Dože a jeho dcera.  
Podobizny.
- Hlaváček* 414  
český litograf, nejlepší ryjec v Praze  
v l. 70, min. století.
- Hlávka Josef,* 332, 336, 337  
český architekt a slavný mecenáš,  
1831—1908.
- Hobbema Meindert,* 311  
známý holandský krajinář, 1638—1709  
Lesy a skupiny stromů: Vodní mlýn,  
Lesnatá krajina.
- Hofbauer Arnošt,* 414  
český malíř a grafik, \* 1876. — Praha  
v zimě [barevná xylografie], skizzy  
šelem, krajin; studie, plakáty.
- Hofman Vl.* 338  
český architekt soudobý.
- v. Hofmann Ludvig,* 331  
něm. malíř, \* 1861. — Koupací se děvě  
ve světle slunečném, Na břehu, Adam  
a Eva. Obrazy k bájm.
- Hogarth William,* 15, 323  
anglický malíř a ryjec, 1697—1764.  
Cykly: Život frejřky, Život zhyralce,  
Svatba dle módy, Píle a lenost, Pi-  
jácká společnost, Výroční trh v Sou-  
thwarku, Nešťastný básník, Kome-  
dianti ve stodole. Portrety: Vlastní  
podobizna se psem, Garrick jako  
Richard III. Historické obrazy.
- Holáček Emil,* 337  
český malíř, \* 1867. — Návrat oslepe-  
ných Bulharů z byzantského zajetí r.  
1001, Miláček lidu ze věčřejšího dne;  
kresby a ilustr. Perokresby: Reflexe  
z katechismu, Noc, Sen (úplné cykly  
vyd.).
- Holbein Hans st.,* 122, 303  
něm. malíř kol. 1460—1524. Z první  
doby: Výjevy ze života P. Marie,  
Pozdější tabulové obrazy: Sv. Anna,  
Ukřižování sv. Petra, Stětí sv. Kate-  
řiny, Legenda o sv. Oldřichu, Oltář,  
Umučení sv. Šebestiána. (Ve sbírkách  
v Domě umělců dvě křídla oltářní. Smrt  
P. Marie a sv. Otilie.)
- Holbein Hans ml.,* 122, 185, 303  
malíř něm., syn předesešlého, 1497 až  
1543. Poprsí purkmistra J. Mayera a jeho  
manželky, Hlava B. Amerbacha, bri-  
xenského kanovníka Angerera, vlastní  
podobizna, Madona Soloturnská, Ma-  
dona s rodinou (J. Meyerova), Mrtvola  
Kristova, perokresby, dřevorezby: cy-

- kly: Tanec smrti a výjevy ze Starého zákona.
- Hollar (Holar) Václav z Prachně*, 307  
slavný český rytec, 1607—1677. Cizina. (Častý podpis Venceslaus Hollar Bohemus). Ženské kroje (sbírka krojů), genry, výjevy mytol., bibl. (Hagar na poušti, 7 dní stvoření světa), nistor. (Dobytí Tramfustu r. 1631) alegor. polit. satiry, pohledy na města (pražské) a podobizny.
- „Hollar“ spolek — viz Rejstřík věcný.
- Hölzel Adolf*, 15  
německý malíř dachauské kolonie (viz též Dachau). \* 1853 v Olomouci. Domácí pobožnost, Tušení jara, Podzimní večer, Jedna noc, Na rybníce. Malovaná okna.
- Hondecoeter Melchior*, 311  
holandský malíř, z malířské rod. H., 1636—1695. — Ptactvo (La plume flottante).
- Höniger Paul*, 18  
německý krajinář, \* 1865.
- van Hoogstaeten Samuel*, 259  
holandský malíř, 1626—1678. Napsal „Inleyding tot de hooghe schoole der schilderkonst.“
- de Hooch Pieter*, 311  
holandský malíř, 1629—1677. Dáma s dopisem u okna, Zelinářský sklep, Paní u kolébky, Dáma u psacího stolu.
- Horta Viktor*, 328  
belgický architekt, 19. století.
- Hošek František*, 337  
český sochař, žák Myslbekův, 1871 až 1895. Průmysl (Městská spořitelna), Jeník a Mařenka, Madona.
- Houdon Jean Ant.*, 319  
francouzský sochař, 1741—1828. Poprsí: Napoleon, Rousseau, Voltaire, Buffon, Molière a j.
- Hudeček Antonín*, 337  
český krajinář, \* 1872. — Česká krajina, soumravné nálady, pobřežní motivy.
- Hunt Alfred William*, 167  
anglický krajinář, 1831—1896. — Příboj a vítr, Ranní mlhy na jezeře Marceském ve Skotsku, Východ měsíce u Bamboroughu, Na pobřeží Yorkshiru. Akvarely.
- Hunt Holman William*, 323  
anglický malíř, 19. stol. (\* 1827) zaklad. spolku angl. praeraffaelistů. — Kristus jako světlo světa.
- Husník Jakub*, 338  
český malíř, \* 1837. Vynálezce světlotisku (1868); r. 1878 zal. první dílnu pro fotozinkografii, r. 1888 ústav reprodukční se zetěm A. Häuslerem p. fou „Husník a Häusler“. Sepsal též něk. knih odborných něm. jaz. („Die Heliographie“ a j.) a jest autorem řady dalších vynálezů vesměs patentovaných.
- Huysum Jan*, 311  
holandský malíř, 1682—1749. Zátisí (Kytice ve váze).
- Hynais Vojtěch*, 337, 414  
český malíř, \* 1854. — Opona, čtvero „Počasí“ a aleg. obrazy pro Nár. divadlo, Poesie-Hudba-Tanec-Idyla (Auteuil), 4 lunety div. ve Vidni, Pravda, Paridův soud, Podobizny (Matka umělcova, Jos. Hlávka, Jiří Lobkovic, dcerka umělcova a j.), mistrovské studie a scény dětské: Rej dětí pro vázu sevreskou, Panneaux dětí v pantheonu musejním; Věda-Moc a Pokrok-Umění-Inspirace (tamtéž). Plakáty a návrhy (Národopisná výstava). — Monogr. „V. Hynais, výběr prací z let 1891—1901“, Unie Praha 1903. Text od K. B. Mádla.
- Hyršl Josef*, 325  
německý anatom, 1810—1894, profesor

- anatomie na pražské akademii v l. 1837—1845.
- Chalupa Frant.*, 413  
český malíř, 1828—1887. Českou krajinu a architekturu. Ilustrace, rytiny a litografie.
- Cham vl. Amédée de Noé*, 414  
francouz. malíř-karikaturista, 1819 až 1879. Litograf. karikatury.
- de Champaigne Philippe*, 313  
franc. malíř, 1602—1674. Oltářní obrazy, krajiny, podobizny (Colbertova, Richelieuova, autoportret).
- Sir Chantrey Francis Legatt*, 323  
anglický sochař, 1761—1842. Poprsí monumentální (John Malcolm, Wellington a j).
- Chapu Henri Michel Antoine*, 327  
francouzský sochař, 1833—1891. Aleg. a mythol. sochy, poprsí. Umirající nymfa, Merkur, Panna Orleánská, Pomníky a náhrobky.
- Chardin Jean B. Siméon*, 317  
franc. malíř, 1699—1779. Zátíší, genre z prostého života.
- Chares z Lindu*, 270  
řecký sochař, 2. pol. 4. a l. pol. 3. stol. př. Kr. — Socha boha slunce na Rhodu (kolos rhodský).
- Charlet Nikolaus Toussaint*, 414  
franc. malíř a rytec, 1792—1845. Pouliční scény, často humor.; histor. a voj. obrazy. Litografie a kresby. (Histoire de Valentin, 500 kreseb pro Napoleonovy Mémorial de St. Hélène).
- Charpentier Alexandre*, 329  
francouzský sochař, \* 1859. — Plakety a medaile.
- Chaudet Antoine Denis*, 319  
francouz. sochař, 1763—1810. Klečící Amor (Louvre), Mladé děvče s mimósou, Pastýř Forbas s malým Oidipem. Poprsí portretní.
- Chéret Jules*, 414  
francouz. malíř, \* 1836. — Plakáty barevným kamenotiskem.
- Chittussi Antonín*, 31, 47, 335  
prvý česk. krajinář, 1847—1891. Díla velmi četná. R. 1879 (Cesta do Paříže), důlež. mezníkem v jeho uměl. tvorbě. Žák Barbizonských. — Močál na Třeboňsku, Lesní motivy z Fontainebleau, Poříčí Chrudimky, Lásenický rybník, Český mlýn, z Ceskomoravského pohoří, Na Doubravce, Rybník na českém jihu, Český kraj, Dubový les v podzimku, Jeteliště a mn. j. kraj. motivy česk. a francouzské. Pohled na Prahu od Strahova, Prachatice, Jihlava. Sněm ptáci.
- Chodowiecky Daniel*, 317, 438  
polský malíř, 1726—1801. Slav. miniaturista, rytec. Genre (Simulant. Šňupající komorníci), podobizny. Rytiny (karakteristické hlavy) a j.
- Christophoros, Petr Pavel*, 211, 212  
18. století Řím. Mosaiky.
- Iluminátoři*, 159, 305, 307, 348—349  
malíři, zdobící psané knihy obrázky a pokrajními kresbami. Zhusta malíř (pictor) a písař (scriptor) byla též osoba. Kniha zdobená sluje codex illuminus.
- Impresionisté (-ismus)*, 329, 335  
skupina malířů na poč. 1. 70tých 19. stol. Hlavní úlohy — světlo, vzduch, atmosféra. Jméno poch. od Monetova obrazu zapadajícího slunce na vodě, jež nazval „Impression“ (dojem). Vlastním zaklad. je Ed. Manet, předchůdci jsou krajináři Barbizonští a Angličané. Z Francie rozšířil se pak po celém uměleckém světě.
- Ingres Jean Auguste Dominique*, 327  
franc. malíř, 1780—1867. Apotheósa Homérova (Louvre, nástropní obraz).



- Oidipos před Sfingou, Pramen, Jaro a mn. j. Podobizny. Kresby.
- Inwood William*, 322  
anglický architekt, 1771—1843.
- Israels Jos.*, 329, 440  
holandský malíř a grafik. XIX. stol. — Aaron nalézá ve stanu mrtvolý svých synů, Vilém Oran. vzdoruje dekretům Filipa II., Temností k světlu, Matka, Nic více a j.
- Jacoby M.*, 191  
německý malíř, \*1873. — Th. Mommsen (poprsí), výzdoba školní auly ve Weisensee (3 velké pastely), Lycea a radnice v Kolberku.
- Jačub mistr*, 303  
český řezbář, konec XV. a zač. XVI. stol., †1546. — Oltář v chrámě sv. Barbory (Kutná Hora). Výzdoba radniční síně (socha Kristova zach.).
- Janák Pavel*, 338  
český architekt soudobý.
- Jaroš Tomáš z Brna*, 305  
český kovolijec, zvonář a puškař, \* poč. XVI. stol. — Kašna pro zahradu k letohrádku král. Anny, zvon Zikmund v chrámě sv. Víta a j. zvony.
- Javůrek Karel*, 325  
český malíř, 1815—1909. Histor. obr. (Loučení Husa s krajany, Jeroným a Žižka, Zavraždění důstojníků Valdštyňových atd.). Portrety. Restaurace obrazů (u sv. Jindřicha v Praze a j.)
- Ječkl Matěj*, 313  
český sochař z konce XVII. a zač. XVIII. stol.
- Jenewein Felix*, 335  
český malíř, 1857—1905. Nábož. (Cesta na Golgothu, Pláč Jeremiášův, Dopoledne Vel. pátku), Cyklus Mor, triptychon Jidáš Iškariotský. Kresby a ilustrace. Kolor. kartony (Pohřeb sebevraha, Bilá Hora).
- Jerichau Jens Adolf*, 319  
dánský sochař, 1816—1883. Žák Thorwaldsenův. — Herkules a Hébé, Adam a Eva, Christus atd.
- Jiljí z Ratiboře*, 305  
český iluminátor, rozhr. XV. a XVI. věku.
- Jones Hugo (Inigo)*, 306  
anglický stavitel, 1572 - 1651.
- Jordaens Jacob*, 309  
vyn. flámský malíř, \* 1593—† koncem XVII. st.—Úrodnost, sv. Martin, Sedlák a satyr. Vzvání králů atd.
- Jurkovič Dušan*, 336  
sloven. architekt, \* 1868. — Rezek, Luhačovice, Brno, Radhošť. Dilo „Práce lidu našeho“.
- Justich*, 336  
český architekt, soudobý.
- Kandler Vilém*, 413  
český malíř, 1816—1896. Práce dle vzoru Führichova (nazarenismus). Nábož. a histor. obrazy (Objevení Karlových Varů, Cesta do Emaus a mn. j.). Fresky. Spolu s Gurkem prvé restaur. mosaiky svatovítské.
- Karrer K.*, 413  
český litograf, XIX. stol.
- Kašpar Adolf*, 399  
český malíř a ilustrátor, \* 1877. — Ilustr. Babičku, Nerudu, Filosofskou historii, Mistra Kampana a mn. j. Grafika. (Loutkové div., stará Praha).
- Kaufmann V.*, 344  
prof. archeolog.
- Kaulbachové*, 259, 325, 331  
něm. malířská rodina:  
*Wilhelm K.*, 1805—1874. Historické kompozice, kreslené, v oleji a nástěnné (Amor a psyché). Portrety. Ilustrace. Karikatury (Tanec mrtvých).  
*Friedrich K.*, synovec předešlého, \* 1822. Podobizny. Histor.

- Hermann K.*, syn *Wilh.*, \* 1846.  
*Friedrich August K.*, syn *Friedr.*, \* 1850.
- Kaván Franta*, 21, 187  
 čes. krajinář, \* 1866. Krkonoše. Hlinsko.  
 — Prosté, horské motivy českých krajin.
- de Keijser (-y) Thomas*, 309  
 holandský malíř, 1595—1667. Portréty.
- Kiss Aug.*, 325  
 něm. sochař, 1802—1865. Berlín, jizdecké pomníky.
- „*Kleinmeisteri*“, 301  
 něm. grafikové, nazváni tak pro malý formát svých listů. Patří sem *Georg Penz* (1500—1550 ok.) a bratři *Behamové* zv., *Hans Sebald* a *Barthel Beham*, l. pol. XVI. stol.
- von Klenze Leo*, 320  
 něm. architekt, 1784—1864.
- Klimsch Ferd. Karel*, 413  
 český malíř a grafik, 1812—1890. Romantik (Král duchů, Zjevení se Oberona). Leptané rytiny, litografie.
- Klinger Max*, 331, 440  
 něm. malíř a grafik, \* 1857. — Pietá, Nymfa na břehu. Graf. listy: Záchrany Ovidiových obětí, Amor a Psyche, Dramata a jiné serie.
- Klouček Celda*, 336, 337  
 český architekt a sochař, \* 1855. — Dekorace, sgraflita (Zemská banka).
- z Klussenberka (Kološe) Martina a Jiří*, 208, 291  
 kovolijci doby Karla IV. — 1373 socha sv. Jiří na hradě pražském.
- Knaus Ludwig*, 329  
 něm. malíř, 1829—1910. Genre (Falešní hráči), podobizny (Dívčí hlava).
- Knobelsdorff Hans Georg Venceslaus*, 314  
 něm. architekt, 1699—1755.
- Knüpfer Benes*, 8, 20, 325, 337  
 český malíř, 1848—1910. Řím, Praha. Moře: Nymfy na břehu moře, Boj tritónů, Jaro na moři, Polibek, U pramene, Před bouří, Pohnuté moře při sciroccu atd.
- Kohl Ludvík*, 325  
 český malíř, 1746—1821. Dido, Madona, Sen sv. Josefa, Sv. Bartoloměj, Gotický chrám, Rytířský sál, Chrám sv. Víta v Praze. Těž rytiny a mal. předlohy pro normální školu pražskou, kde působil v l. 1775—1821.
- Koch Josef Anton*, 32  
 něm. malíř a rytec, † 1839. Ř. m. — Hl. kresby a rytiny (40 listů k Dantovi, krajiny). Těž liter. činný: *Moderne Kunstchronik* (1834) a j.
- Kollar (Kolář) Frant.*, 413  
 český kreslíř a litograf, \* 1825. — Vlasta, Uherský sněm, litogr. ilustr. histor.
- Kollmann Julius*, 259  
 německý anatom, \* 1834. — Napsal mezi jiným „*Plastische Anatomie des menschlichen Körpers für Künstler.*“
- Koner Max*, 331  
 něm. malíř, 1846—1900. Portréty.
- Koninck Salomon*, 311  
 holandský malíř, 1609—1656. Biblické scény (David a Saul, Ježíš mezi zákoníky), portréty.
- Köpping Karel*, 18  
 německý rytec, \* 1848. — Frou-Frou. Noční tuláci, Staalmeesters, Hlava starce, Josef obžalovaný ženou Putifarovou, Kazatel Ansloo. Lepty. Umělecký průmysl.
- Kotěra Jan*, 338  
 vyn. český architekt, 1871—1923.
- Koula J.*, 336  
 český architekt, malíř a spisovatel, \* 1855. — Akvarely architekt. pohledů. Vyd. „Památky uměl. průmyslu v Cechách“ a řadu odbor. pojednání.
- Kozlovský (-ij) Michal Ivanovič*, 323  
 ruský sochař, 1743—1803. Pomník Suvarova, Samson se lvem, Sedící dívka a j.

- Krafft Adam*, 295  
něm. sochař, 1445—1509. Hautreliefy. Sedmero stanic křížové cesty, Večeře Páně, Kladení Krista do hrobu.
- Kramolín Josef*, 315  
český malíř, 1730—1801. Oltářní obrazy: Apotheosa sv. Bartoloměje (Kolín), sv. Václav, Večeře Páně, Lazar a j.
- Kranner Josef*, 325, 332  
český stavitel a kameník, 1801—1871. Návrh pro pomník Františka I. (nábřeží).
- Kriehuber Josef*, 414  
rak. malíř a litograf, 1801—1876. Portréty, portrétní skupiny (večírek u Liszt), krajiny (Studien nach der Natur, Pohled na Dunaj u Vídně).
- Kroupa Jan*, 413  
český malíř, 1794—1875. Oltářní obrazy. Ecce homo, madony s dítětem a j. Genre, podobizny.
- Kroyer Petr Severin*, 329  
dánský malíř, \* 1851. — David před Saulem. Snídání umělců v Skagenu. Podobizny.
- Kruseman Cornelis*, 319  
hol. malíř, 1797—1857. Genre.
- Kühl (Kuehl) Gotthard*, 331  
něm. malíř, \* 1850. Drážďany. — Pohledy na Drážďany, Labe.
- von Kulmbach Hans vl. Hans Wagner*, 301  
něm. malíř, 1460—1523. Tucherův oltář (Norimberk), Svatí tři králové (Berlín) a j.
- Kupecký Jan*, 307, 313  
vynik. český malíř, 1667—1740. Itálie. Portréty: Podobizna dámy s hochem, autoportréty, Slepý hudec, Hráč na flétnu, Kuřák, Rákóczy II. a mnoho j. Rytiny dle K. vyd., též souborně.
- Kupka František*, 161  
český malíř, prof., \* 1872. Paříž, Praha. — L'Argent (Assiette au beurre.) Oleje, bar. lepty, ilustrace, kresby.
- Lainer*, 417  
něm. chemik.
- Lambeaux Jules*, 329  
belg. sochař, \* 1852. — Polibek (bronz. skupina), Lidské náruživosti, relief a j.
- Lambert Jan Jindřich*, 226  
filosof, fysik, astronom a matematik, 1728—1777. — „Volná perspektiva“ (franc. a něm. Curich, 1759; 2. vydání 1774).
- Lancret Nicolas*, 317  
francouzský malíř, 1690—1743. Spolužák Wateauův.
- Langhammer Artur*, 15  
německý malíř, činný v Dachau. (Viz též „Dachau“).
- Langhammer Karel*, 18  
německý malíř, \* 1868. — Těž barevná grafika.
- Lassus Jean B.*, 326  
franc. architekt, 1807—1857.
- da Laurana Francesco*, 297  
italský sochař, † 1470. — P. Maria s dítětkem. Medaile, náhrobky.
- Lebas Louis Hippolyte*, 318  
franc. architekt, 1782—1867.
- Lebrun Charles*, 185, 274, 313  
franc. sochař a malíř, 1619—1690. — Dvorní malíř Ludvíka XIV. Bitvy Alexandrovny, výzdoba Apollonovy galerie v Louvru, schodiště a velká galerie ve Versailles, tabulové obrazy.
- Lecomte Jean B. (Aubry-Lecomte)*, 414  
franc. litograf, 1797—1858. — Lito-grafoval Raffaela, da Vinci a j.
- Lederer Karel*, 321  
český sochař, I. pol. XIX. stol. — Klas. sentim. zabarvený.
- Leibl Wilhelm*, 331, 440  
něm. malíř, 1844—1900. — Genre (Porada sedláků, V kostele, Stolová společnost), Portréty.
- Leighton Frederik lord*, 323  
anglický malíř, 1830—1896. — Romeo

- a Julie, Odaliska, Dante ve vyhnanství, Zlaté hodiny. Též sochařská díla (Zápas Athléta s Pythónem, Zbytečný poplach a j.
- Leistikow Walter*, 18  
něm. malíř, 1865—1908. — Cihelny na vodě, Soumrak, Večerní nálada na grunevaldském jezeře, Schlachtensee. Umělecký průmysl. — Radí se k zakladatelům berlínské secese.
- Lemaire Philippe Jos. Henri*, 319  
franc. sochař, 1798—1880. — Madeleine: Poslední soud, Spasitel odpouští kajícíci a j., též pro Petrohrad (u sv. Izáka).
- Lemot Frédéric François*, 319  
franc. sochař, 1773—1827. — Šalomounův soud, Francouzský národ a j.
- v. *Lenbach František*,  
7, 17, 18, 129, 186, 331  
německý malíř, 1836—1904. — Podobizny: Bismarck, Moltke, hrabě Schack, Paul Heyse s chotí, Gladston (ve sbírkách Domu umělců), Rich. Wagner, Liszt, Vilém I. a II., Frant. Jos. I. atd. Též pastelem.
- Leonardo (Lionardo) da Vinci*, 9, 14, 48, 132, 185, 211, 225, 226, 245, 259, 274, 297  
slavný malíř, sochař, stavitel a učenec italský, 1452—1519. — La belle Ferronnière, Vierge aux rochers, Mona Lisa, Ginevra, Večeře Páně (v refektáři dominik v Santa Maria delle Grazie); kresby, kartony, návrhy. — Pro své žáky v Miláně napsal „Trattato della pittura“ a později „De divina proportione“.
- Leone Leon*, 303  
italský sochař, 1509—1590. — Bronzová poprsí, mince.
- Leopardi (-o) Alessandro*, 297  
italský sochař a architekt, † ok. 1512.
- Benátky. — Pomník kardinála Zena, náhrobek dožete Vendramina a j.
- Lepère Jean Baptiste*, 318  
franc. architekt, 1761—1844.
- Leprince Jean Baptiste*, 438  
franc. malíř a grafik, 1733—1781. — Akvatinta.
- Lescot Pierre*, 302  
franc. architekt, 1510—1578. —
- Lessing Gotthold Ephraim*, 121  
německý básník a kritik, 1729—1781. „Laokoon, čili hranice mezi malířstvím (t. j. uměním výtvarným) a poesíí“, „Wie die Alten den Tod gebildet“.
- Lessing Karl Friedrich*, 325  
něm. malíř, 1808—1880. Schadowova škola.
- Lessing Otto*, 331  
něm. sochař, \*1846. — Lessingův pomník (Berlín).
- Le Sueur Eustache*, 313  
franc. malíř, 1617—1655. — 22 obrazů ze živ. sv. Brunona, Sv. Pavel uzdravuje nemocné a j. obrazy nábož. neb mythol. — 1648 účasten při založ. malířské akademie franc.
- Levický (-ij) Dimitrij Grigorjevič*, 323  
ruský malíř, 1735—1822. — Portrety: Životní podobizna Kateřiny II., Alexandr I. jako děcko, Velkokněžna Alexandra Pavlovna a j.
- Levý Václav*, 333, 335  
český sochař, 1826—1870. Řím, Praha. — Adam a Eva, Madona, Jan Křtitel a jiné.
- Leyls Hendryk*, 327  
belgický malíř, 1815—1869. — Bitva Burgundských s Flámy, Flámská svatba, V malířském atelieru, Holandské služby boží, Slavnost u Otta Venia atd.
- van *Leyden vl. Jacobsz Lucas*, 301  
nizozemský malíř, 1494—1533. — Po-

- slедní soud (Leyden). Rytiny (Ecce homo) a dřevorezby.
- Lhota Antonín*, 325, 413  
český malíř, 1812—1905. — Historické obrazy: Křest Bořivojův, sv. František z Assisi, Libušino proroctví, Obrácení Průšanů, Karel IV. atd.
- Liebermann Max*, 18, 331, 440  
německý malíř a grafik, \* 1847. — Osiřelé děvče amsterodamské, Amsterodamská škola, Obuvnická dílna, Holandská náves, Tkadlec, Žena s kozami, Dobytčí trh v Haarlemu atd. atd. Též lepty a liter. činnost.
- Linke*, 49  
německý vědecký spisovatel („Malerfarben“).
- Liotard Jean Etienne*, 185, 317  
franc. malíř, 1702—1789. — Pasterem podobizny, Děvče s čokoládou, Autoportret.
- Lippi fra Filippo*, 295  
italský malíř, 1406—1469. — Madona se svatými, Pohřeb sv. Jeronýma, kruhové obrazy zv. tondi s Madonami s dětátkem; fresky v Pratu (scény ze života sv. Štěpána, Jana Křtitele) a j.
- Liška Jan Křtstof*, 313  
český malíř, \* ve Vratislavi, † po 1697. Fresky, oltářní obrazy (sv. Magdalena, Sv. zemští patronové v Sedlci u Kutné Hory a j. v.).
- Loftus lord*, 195  
angl. architekt, 1817—1904.
- Lombardi Alfonso*, 301  
italský sochař, 1497—1537. — Boloňa, Hliněné sochy, Kristus, apoštolové, Herkules.
- Lombarđo Antonio a Tullio*, 297  
italští sochaři XV. stol.
- Longhena Baldassare*, 308  
italský stavitel, 1604 — po 1675.
- van Loo Charles André*, 317  
franc. malíř z rod. hol. přistěhovalců, 1705—1765.
- Loragha (Lurago) Martin*, 314  
italský stavitel ze stav. rodiny v Praze usedlé, † 1683. Praha.
- Lorenzetti Ambrogio*, 289  
italský malíř, kol 1324—po 1348. — Madona; fresky v paláci Pubblico v Sieně.
- Lorenzetti Pietro*, 289  
italský malíř, \* kol. 1305. Tabul. obrazy zachov.
- Lorrain Claude vl. Gelée*, 311  
franc. malíř, 1600—1682. — Krajiny. Též lepty.
- Lotto Lorenzo*, 301  
ital. malíř, 1480—ok. 1556. Obrazy církevní: Zasnoubení sv. Kateriny, P. Maria mezi sv. Onufriem a biskupem atd.
- Louvois*, 310  
franc. stavitel, barok XVII. stol.
- Lucae Richard*, 328  
něm. architekt, 1829—1877.
- Luini Bernardino*, 301  
italský malíř, 1477?—1533. Milán. — Fresky.
- Lundberg Theodor Jan*, 327  
švédský sochař, \* 1852. — Vojenští druhové (skup. v bronzu), Švédský arcibiskup, Jaro, sv. Jiří a j.
- Lysippos*, 270, 281  
řecký sochař ze Sikyonu, v l. 360 až 316 př. Kr. činný.
- Mabuse Jan vl. J. Gossart*, 301  
nizoz. malíř, ok. 1470—1541. Sv. tři králové, Sv. Lukáš malující madonu, Třpící Kristus, Madony; portrety a skupiny. (Děti krále Kristiána dánského a j.).
- Mackensen Fritz*, 15  
německý malíř, \* 1866. — Služby boží pod širým nebem, Kojenec, Truchlicí rodina, Hrouda, Rozsévač. Krajiny: Soumrak. Kresby. Lepty. Založil r.

- 1895 spolek worpswedských malířů.  
(Viz též Worpswede).
- Maderna Carlo*, 306  
italský stavitel, 1556—1629.
- Magne Lucien*, 328  
franc. architekt, XIX. stol.
- Magnussen Harro*, 18  
něm. sochař, \* 1861. Poprsí a pomníky.
- Machek Antonín*, 325, 413  
český malíř a grafik, 1775—1844. Obrazy z čes. dějin (Oldřich a Božena). Litografie: „Dějiny české v obrazech kamenopisně vyvedených.“ Podobizny: Jungmann, Dobrovský, A. Jelen, rodina Palackého a j.
- Maindron Etienne Hippolyte*, 327  
franc. sochař, 1801—1884. Mramor. sochy a skupiny. (Genovefa ve Fontainebleau a j.).
- Maison Ludwig Rudolf*, 331  
něm. sochař, \* 1854. Mnichov.—Fontány. Humor. genre (Černoch na oslu, Malý Faun). Pomníky. Napsal: Anleitung zur Bildhauerei für den kunstliebenden Laien (1894).
- Maixner Petr*, 413  
český malíř histor., 1831—1884. Venkované na útěku. Histor. obr., hl. výjevy z české minulosti.
- da Majano Benedetto*, 297  
italský sochař a stavitel, 1442—1497. Náhrobek Fil. Strozziho. Medaillony.
- da Majano Giuliano*, 294  
italský stavitel (i sochař), bratr předešl. 1432—1490.
- Makart Hans*, 7, 8, 47, 78, 102, 331  
rakouský malíř, 1840—1884. Dary země a moře, Vjezd Karla V. do Antwerp. Léto, Triumf Ariadnin, Kleopatry na Nilu, Mor ve Florencii (7 smrtelných hříchů) atd.
- van Mander Karel*, 121  
malíř a spisovatel nizozemský, 1540 až 1606. — Napsal poučnou báseň De Grondt der Schilderconst jako úvod k Schilderboeck, důležitý pramen dějin flámské školy malířské do r. 1604.
- Manes*, rodné jméno umělci pražských. *M. Antonín*, 413  
český krajinář a od r. 1835 prof. kraj., 1782—1843.
- M. Josef*, 43, 161, 325, 333, 413  
náš prvý a největší národní umělec-malíř, syn předešl., \* 12. V. 1820—† 9. XII. 1871. - Libánky, na Hané, Zábavy na panském sídle, Čtvero ročních časů, Staroměstský orloj, cyklus Hudba atd. atd. Ilustrace (Rukopis Královédvorský), prapor s obrazem sv. Václava a j. práce příležitostné (návrhy krojů, adres, diplomů, praporů).
- M. Quido*, 333, 413  
český malíř, bratr předešl., 1829 až 1880. Vojenské obrazy, studie koní (Ubytování, Konírny z 30leté války), genre (Starožitník). akvarely, krajiny a jiné.
- M. Václav*, 413  
čes. malíř, bratr Ant. M., 1793—1858. Oltářní obrazy, portréty. Přispíval též litografiemi do Machkova souboru z českých dějin. (Viz Machek).
- Manet Eduard*, 8, 15, 329, 354, 440  
francouzský malíř a rytec, 1833—1883. Španěl hrající na harfu, Snídaně v trávě, Olympia, Hamlet, Ve skleníku, U otce Lathuilea, Piják absintu, Dítě s mečem, Španělský balet, Železnice, Na balkoně, Prádlu, Podobizny. Též pastely, akvarely, miniatury a rytiny. Západ slunce na vodě, kterým založil školu plein-airistů.
- Mansart Hardouin Jules*, 310  
franc. stavitel, 1645—1708.
- Mantegna Andrea*, 295, 349  
italský malíř a rytec, 1431—1509.

- Fresky (ze života sv. Jakuba a Kristofa), oltáře, cyklus Triumf Caesarův, Madonna della Vittoria; rytiny.
- Manzel Ludwig*, 331  
něm. sochař, \* 1858. — Mír chráněný zbraněmi, Dělnice s pole se vracející, font. skup. Obchod, námořnictví a průmysl Stětina a j.
- von Marées Hans*, 7, 331  
německý malíř, 1837—1887, Řím. — Těž fresky.
- Marchesi Pompeo*, 319  
italský sochař, 1790—1858. Klid Velkého pátku, Mythol. (Terpsichora, Venuše, Uranie), histor. sochy a poprsí (Goethe, Emanuel Filibert Savojský).
- Markltinger*, 331  
něm. sochař, XIX. stol. Lipsko.
- Markovský Václav*, 413  
český malíř, 1789—1848. Histor. (Karel IV. s chotí Blankou loučí se s kardinály římskými a j.), kostelní obrazy, restaurace (Karlštejn), histor. obrázky pro dílo Geschichte Böhmens (vyd. spol. s Machkem, Führichem, V. Manesem).
- Marocchetti (-ch) Carlo*, 331  
ital. sochař, 1805—1868. Paříž, Anglie. — Dívka se psem, Padlý anděl, Bitva u Jemappes (na Arc de l'Etoile), hl. oltář v la Madeleine, Jízdní sochy (Wellington, král. Viktorie) a j.
- Marold Luděk*, 8,  
42, 139, 161, 182, 335, 337, 356, 414  
český malíř a ilustrátor, 1865—1898. — Vaječný trh, panorama Bitvy u Lipan, Lulu, portret synáčka (olej z r. 1896), ilustrace — kresby, akvarel, guache: (Ma Grande, Amour et Amitié, Le miracle, L'énigme a j., z čes.: Hellerův Pan markýz, Erbenův Vodník, Písně Závishovy, Herrmannovy Pražské fi-  
gurky, Scéna z pražských bouří prosincových a mn. j.
- Martinez Jusepe*, 259  
španělský malíř, 1612—1682. Chrámy obrazy. — Napsal: Discursos practicable del nobilissimo arte de la pintura.
- Mařák Julius*, 9, 13,  
17, 32, 232, 242, 335, 387-388, 440  
český krajinář, \* 1835 (dle Páty správněji 1831)—1899 v Praze. Cyklus Lesní charaktery Rakouska, Kongres čapí, Večer u Saďové r. 1866, Obrazy ze Slovenska, Čtyři období roční, Čtyři denní doby, Samota lesní; v Nár. divadle obrazy českých hradů a památných míst, nástěnné obrazy v museu. Účasten též v dilech ilustračních. Těž grafiku.
- Masaccio*, vl. *Tommaso di Ser Giovanni di Simone Guidi*, 222, 295  
italský malíř, 1401—1428. Vyhnaní z ráje, Křtící Petr a j. (Florence, Santa Maria del Carmine), T rojice boží (tamtéž, Santa Maria Novella), Tři králové (část oltářního obrazu); Šestinedělí vznešené Florentanky.
- Masolino da Panicale*, 295  
italký malíř, 1383—1440? Fresky.
- Masson Antoine*, 185  
franc. mědiryjec a pastelista, 1636 až 1700. — Cadet à la perle, la Nappe (Učeničí v Emausích).
- Massys Quinten*, 301  
flam. malíř, 1466—1530. Triptychon, Oplakávání Krista, Sv. Anna.
- Mašek K. Vítězslav*, 186  
český malíř, \* 1865. — V kole, Dudák a pod.; V kraj vešlo jaro — láska do duší, Na rozcestí, pastely, (portrety, Květy od břehů Gangu a j.).
- Motějšek Antonín*, 224, 263  
nový rektor um. prům. školy a český odbor. spisovatel. Architektura, Galerie v Rudolfinu a jiné.

„Dějepis umění“ vychází od roku 1922 u Stence.

*Matejko Jan*, 327, 333  
vyn. polský malíř (z otce Čecha), 1838—1893. Hist. obrazy, podobizny: Unie lubelská, Rejtan, Štěpán Bathori, Jagellonská universita v Krakově, Sigmundův zvon, Ivan Hrozný atd. Nábožen.: Zmrtvýchvstání Kristovo, Jeanne d'Arc, výzdoba chrámu Panny Marie v Krakově a mn. j.

*Matouš*, 305  
český iluminátor. Velký kancionál lobkovický (1491—1493).

*Matyáš z Arrasu*, 290  
franc. stavitel z Aviñonu, přišel do služeb Karla IV. r. 1342, Chrám sv. Víta, Karlštejn.

*Matyáš (čili Matěj) Rejsek z Prostějova*, 292, 305  
český stavitel a kameník, ok. 1445 až 1506. Výzdoba a stavba Pražské brány, svaté Barbory v Kutné Hoře po mistru Hanušovi. Dále náhrobní kámen biskupa Augustina Sankturienského, (Týn), Sanktuarium (Hradec Král.), kazatelna (Kaňk).

*Mauder Josef* 337  
český sochař, 1855—1922. Slavný Vyšehradský. Výzdoba býv. Strakovy akademie. Pomník Zeyerův v Chotkových sadech. Náhrobky, poprsí a reliefy.

*Mazové*, 325  
bratři, sochaři činní v Čechách v XIX. století.

*M. Josef*, 1804—1855.  
Sochy vojínů na býv. pomníku Radeckého, postavy na býv. pomníku Františkově, čestí panovníci na staroměstské radnici a někt. sochy na Karlově mostě.

*M. Emanuel*, 1807—1901.  
Pomník Radeckého; sv. Ludmila, Pietá a j. (Karlův most.)

*Max Gabriel*, 8  
malíř, syn sochaře Jos. M., \* 1840 v Čechách, v Mnichově ř. — Zardouseniv. Ludmily, Jeptiška v klášterní zahrádě, Anatom před mrtvolou dívky, Slepá mučednice v katakombách, Venuše a Tannhäuser, Ahasver u mrtvolý dítěte, Marie Magdalena, Jidáš, Panna Orleánská na hranici, Dokonáno jest atd. Studie ženských hlav (Mignon, Magdalena), obrazy opic.

*Mazzoni Guido*, 297  
italský sochař, 1450—1518. Francie. Náhrobek Karla VIII.

*Meissonier Jean Louis Ernest*, 16, 329  
francouz. malíř, 1815—1891. Ilustrace (bible, Bossuet, Zuřivý Roland a j.) vál. a kostel. Genry: Poslíček, Herec, Mnich utěšující nemocného, Anglický lékař, Čtenář, Partie šachu, Malíř v atelieru, Při kuželkách, Napoleon I., Napoleon III. v Solferinu. Návrat postilionův; též akvarely, lepty a litografie.

*Memling Hans*, 122, 301  
nizozemský malíř, † 1494. — Zasnoubení sv. Kateřiny, Sv. tři králové a j. oltářní obrazy, triptycha, portrety, schránka sv. Voršily („Ursulakasten“) se 14 miniaturami a j. v.

*de Mena Pedro*, 311  
špan. sochař, † 1693.

*Meng-Trimmis Gustav*, 18  
německý malíř, \* 1865 ve Švýc. — 4 historické podobizny, portrety.

*Mengoni Giuseppe*, 330  
italský architekt, 1820—1877.

*Mengs Rafael Anton*, 185, 317  
malíř, Němec z Čech, 1728—1779. Svatá rodina, Nanebevstoupení (oltář v Drážďanech), Magdalena. Nástrpní malby. Autoportrety. Atd. Teoretická díla o umění (ital. vyd. 1780, od té doby četná jiná vyd.).



- Menzel Adolf*, 47, 160, 161, 329, 414  
německý malíř, 1815—1905. Sachisté,  
Právní porada, Toileta, Kristus mezi  
učenci; obrazy z doby Bedřicha II. a  
Viléma I. Moderní kyklopopé, Procesí  
v Hofgasteinu atd. Obrázkové dílo  
„Die Armee Friedrichs d. Gr. in ihrer  
Uniformierung“ (600 kolorovaných  
litografií). Ilustrace.
- Menzl*, 335  
sochař a první prof. modelování na  
Um. prům. škole v Praze.
- Méryon Charles*, 440  
franc. grafik, 1821—1868. Lepty.
- Mesdag Hendrik Willem*, 329  
nizoz. malíř, \*1831. — Výjevy námořské:  
Pobřeží u Schevenink, Východ slunce  
na břehu holandského, Srážka lodí atd.
- Meunier Constantin*, 329  
franc. sochař a malíř, 1831—1904. Důl-  
ní kůň, Sindelář, Ecce homo; též bas-  
reliefy. Obraz Havíři jdoucí do díla.
- Metsu Gabriel*, 311  
nizoz. malíř, 1630—1667. Soudobý  
hol. život: Návštěva, Starý piják,  
Zvěřinářka, Zelný trh amsterodamský,  
Pišící dívka a j.
- Meyerheim Paul*, 18, 329  
německý malíř, hl. zvířat, \* 1842. —  
„Krotitel hadů ve zvěřinci, Amsterod-  
amský antikvář, Brémští hudebníci,  
Milíř v Bavorském lese, Sněm opic,  
Opičí akademie; portret otcův.
- Mignard Pierre*, 313  
franc. malíř, 1612—1695. Portrety (Ur-  
ban VIII., Innocenc X., Ludvík XIV.,  
Marie Manciniová a j.), nábož. obrazy  
(madony „vierges mignardes“).
- Michelangelo Buonarroti*, 9,  
258, 259, 274, 296, 297, 306  
slav. italský sochař, malíř a architekt,  
1475—1564. Spící Kupidó, Bacchus  
a Satyr, David, Náhrobek papeže
- Julia II., dvě sochy rotoků, Mojžiš.  
Nástropní malby a nástěnný Poslední  
soud v kapli sixtinské, Leda, Obrácení  
sv. Pavla, Ukřižování sv. Petra (fresky),  
Madona s Ježíškem, sv. Janem a Jose-  
fem. Kopule sv. Petra v Římě, Santa  
Maria degli Angeli. Atd.
- Michelozzo Michelozzi*, 294, 295  
italský stavitel a sochař, 1396—1472.  
Jan Křtitel (ve stříbře).
- Michetti Franc. Paolo*, 331  
italský malíř, \* 1851. — Boží tělo,  
Malí nebožtíci, Šib, Květná neděle a j.
- Millais Sir John Everett*, 323  
anglický malíř, 1829—1896. Nábož.,  
histor. obrazy, genre, podob.: Poslední  
růže letní, Sv. rodina v dílně, První  
kázání atd. Patří k zahajitelům prae-  
raffaelsmu.
- Millet Jean François*, 14, 15, 329, 440  
franc. malíř, 1814—1875, z Barbizon-  
ských. — Vanneur (Věječ, 1848),  
Drvoštep a smrt, Rozsévač, Sekáči,  
Venkovan s venkovankou jdoucí do  
práce, Paběrkování klasů, Angelus,  
Muž se sekerou, Žena pasoucí krávu,  
Sběračka roští, Pletoucí pasačka, Pa-  
sačka s ovceci, Husopaska, Zabíjení  
vepře, Žena krmící slepice atd.
- Minne George*, 329  
belg. sochař, \* 1867. — Kašna (Folk-  
wang-Museum, Hagen).
- Mocker Josef*, 332  
český architekt, 1835—1899.
- Modersohn Otto*, 15  
německý krajinář, \* 1865; z Worps-  
wedské skupiny. — Obrazy z rašeli-  
niš. Starý dům, Podzemní večer atd.  
(Viz též Worpswede.)
- Mollier*, 245  
něm. anatom, Mnichov.
- Monet Claude*, 8, 329  
francouzský malíř, \* 1840. Z nejstarších

- zástupců impresionismu. — Ústí Seiny, Loď opuštějíci Hávre, Chata u Pourville, Kanál v Holandsku, Katedrála v Rouenu, Pšeničné pole, Přístavní hráz v Hávru a j.
- Monnier Henri Bonaventure*, 414 franc. malíř, 1805—1877. Grafika. „Moeurs parisiennes“.
- Montañez Martínez Juan*, 310 špan. sochař, † 1649. Polychrom. sochy ve dřevě: Ježíšek, Kristus a j.
- Monteverde Giulio*, 331 italský sochař, \* 1837. — Skupiny dětí. Mláďd Kristofa Kolumba, Um Franklínův.
- Montfalcon(ius) (-faucon) Bernard*, 185 franc. historik, 1655—1741.
- Mor (též Moor) Antonis*, 303 nizoz. malíř, (1512 nebo 1521)—1577. Podobizny (Markéta z Parmy).
- Moreau Gustave*, 329 franc. malíř. 1826—1898. Salome.
- Morelli Domenico* zv. *Soliero*, 331 ital. malíř XIX. stol. (\* 1826). — Cirk. obrazy: Evangelium sv. Marka. Podobizny.
- Morello di Brescia* vl. *Alessandro Bonvicini*, 301 italský malíř, 1498—1555. Chrámy, obrazy, Portrety. (Muž v celé postavě, Londýn a j.)
- Moroni Giovanni Battista*, 301 italský malíř, 1525—1578. Krejčí, Sochař, podobizny a oltář. obrazy.
- Mucha Aljons*, 414 český malíř a ilustrátor, \* 1860. Paříž, Praha. — Počasí roční, Květiny, Měsíce, cyklus Otčenáš. Slovanská epeje. Též plakáty a návrhy dekor.
- Muncaczy (Munkácsy) Michal*, 8 uherský malíř, 1846—1900. Poslední dnové odsouzcenci, Dvě rodiny, Noční tuláci, Opilý krejčí, Raněný Hónved, Scéna ze zastavárny, Milton diktující dcerám Ztracený ráj, Kristus před Pilátem, Návštěva u nedělký.
- Munch Eduard*, 335, 354, 440 norský malíř, \* 1863. — Kraj. a dram. nálady a dojmy.
- Murillo Bartolomé Estéban*, 274, 311 slav. španělský národní malíř, 1618 až 1682. Sevilla. — Sv. Antonín Paduanský, Sv. Alžběta uherská, Nanebevzetí, obrazy Ježíšků a Sv. Jana-dítěte, andilků; portrety, krajiny.
- Myslbeč Josef Václav*, 32, 325, 335, 337, 339 český sochař, prof. na Akad. pražské, 1848—1922. Pomník Čechův v Graefenberku, Dvě postavy (Nár. divadlo), Umírající Žižka, Sárka, Apotheosa. Skupiny na mostě Palackého. Oddanost, Sousoší sv. Josefa, Lumír a píseň, Pomník kardinála Schwarzenberka, pomník sv. Václava, K. H. Máchy. Kristus ukřižovaný. Návrhy, pomníky, pamětní desky, medaillon Randův atd.
- Nanteuil Robert*, 185 francouzský mědirytec, 1623—1678. Portrety (Ludvík XIV., Colbert, vév. orleánský, Anna rakouská, Mazarin a j.). Kresby.
- Natter Heinrich*, 333 něm. sochař, 1846—1892. Mnichov. — Pomníky: Walter v. d. Vogelweide (Bolzano), Zwingli (Curich), Haydn (Videň); náhrobky a j.
- Naturalisté neapolští*, 309 Viz Caravaggio, G. Ribera, S. Rosa.
- Navez François Jos.*, 319 belg. malíř, 1787—1869. Žák Davidův v Paříži. Brusel. — Ctyři evangelisté, Hagar na poušti, Nemocné dítě a j.
- Navrátil Josef*, 333 český krajinář, 1798—1865. Krajiny: Horská krajina (gouache), Vodopád

- ve vsi a j. partie horské, skalní a pobřežní. Těž genre.
- Neefs Peter st.*, 226  
holandský malíř, 1578 až ok. 1660. Pohledy na vnitřky chrámů, výborné podané vzduš. a lineár. perspekt. — Podobně maloval jeho syn *Neefs Peter ml.*
- Němec Antonín*, 336  
český architekt, 2. pol. XIX. stol. (\* 1843).
- Němec Augustin*, 337  
český malíř, \* 1861. Plzeň. — Kroje a typy z Plzeňska. Beznadějná láska, Nevěsta, Dudák atd., Lunety pro městské museum plzeňské, opona pro plz. divadlo. Soubor jeho prací reprod. vyd. r. 1917.
- Neoimpresionisté (-ismus)*, 64  
jméno skupiny francouzských a belgických malířů, kteří svými pracemi r. 1886 vystoupili na veřejnost. Patří sem hlavně: † G. Seurat, Theo van Rysselberghe, Max. Luce, Henri Edmond Cross a Paul Signac.
- Neuville Alphonse Marie*, 329  
franc. malíř, 1836—1885. Popul. obrazy bitev a voj. scén (Poslední patrony).
- Newton Izák*, 54, 59, 60  
anglický fysik a astronom, 1643—1727.
- Niklas Josef*, 332  
český architekt, 1817—1877.
- Nobile Peter von*, 320, 324  
vídeňský architekt, 1774—1854.
- Nosecký Siard František*, 315  
český malíř, 1693—1753. Fresky a kostelní obrazy (Strahov a jinde).
- Novotný Otokar*, 338  
český architekt soudobý.
- Ohmann Bedřich*, 336  
polský architekt, \* 1858. — Půs. v Praze.
- Oliva Víktor*, 182, 414  
český malíř a ilustrátor. \* 1861. — Por-
- tedy, krajiny, nástěnné malby (Zofin, Měšt. beseda v Plzni, kavárna Slavie), plakáty, ilustrace (Sv. Cech, Neruda).
- v. Olivier Ferdinand Joh. Henrich*, 321  
něm. malíř a litograf, 1785—1841. Histor. krajiny a obrazy. Těž jezd. obraz Napoleona I.
- Ongheers Jan*, 313  
malíř-cizinec, činný v Praze v l. pol. XVIII. stol.
- Orcagna vl. Andrea di Cione zv. Arcagnolo*, 289  
italský sochař a malíř, 1308?—1368. Tabernakulum v Orsanmichele (Florence). 3 velké fresky: Poslední soud, Peklo, Ráj (Santa Maria Novella).
- Orlík Emil*, 414  
českoněm. malíř a grafik, \* 1870. Dřevoryty, lepty, kamenokresby.
- Ortlích*, 190  
něm. malíř. Pastel.
- von Ostade Adriaen*, 311  
holandský malíř, 1610—1685. Genre. Hra v karty, Kolovrátkář. Také lepty.
- Ostwald Wilhelm, dr.*, 49, 190  
německý chemik, \* 1853.
- Overbeck Fritz*, 7, 15, 325  
malíř německý 1789—1869, hlava „Nazarénů“ v Římě. — Ilustrace, kresby, komposice, nástěnné malby.
- Overstraten Louis van*, 326  
nizozemský stavitel, † 1849.
- Pacher Michael*, 295  
tyrolský řezbář a malíř, 1435—1502 (dle j. 1498). — Oltáře.
- Pajou Augustin*, 319  
franc. sochař, 17<sup>20</sup>—1809. Skup. Pluto a Cerberus, Psyché, busta pí du Barry.
- Palcho Frant. X.*, 313  
malíř ze Slezska, asi od r. 1700 v Praze usedlý a činný.
- Palladio Andrea*, 298  
italský stavitel, 1508 (dle j. 1518) až 1580.

- Palma Giacomo Jacopo* zv. *il Vecchio*, 299  
italský malíř, 1480—1528. Nábož.  
obrazy: sv. Barbora, portréty dcery  
Violanty, Lucrecie, Madony s dětát-  
kem a t. zv. „svaté konveršace“.
- Pamphilos* ze *Sikyonu*, 8  
řecký malíř I. poloviny IV. stol. př. Kr.,  
všestranně vzdělaný. Přičítají se mu:  
Bitva u Flunta, Odysseus na voru,  
Rodina a spis o malířství a umělcích:  
„Περὶ ζωγραφικῆς καὶ ζωγράφου ἐν-  
δόξων“. Jeho přičiněním zavedeno na  
chlapeckých školách kreslení.
- Pannini Giovanni Paolo*, 226  
italský malíř, 1691—1764. Paříž. - Řím-  
skou architekturu, zříceniny se stafáží.
- Pascual Narciso*, 320  
španělský architekt, I. pol. XIX. stol.
- Passini Ludvík*, 160  
vídeňský akvarel., 1832—1903. Kanov-  
níci v presbytáři, Zvědavci na mostě  
v Benátkách, Prodavači tykví, Italská  
pradlenka, Lisetta, Hoši se koupající,  
Benátské procesi, Předčítatel Tassa aj.
- Patissey Bernard*, 303  
franc. sochař, XVI. stol. — Fayence.
- Pavel Mělnický*, 305  
český illuminátor, XVI. stol. — Gra-  
duál Trčkovský v Něm. Brodě.
- Paxton Joseph Šir*, 322  
angl. architekt a zahradník, 1801—1865.
- Pearson John L.*, 322  
anglický architekt, 1816—1897.
- Pecht Friedrich*, 7  
malíř německý, 1814—1903. Výjevy  
ze života básníků (Goetha a Schillera).  
Ilustrátor. Z liter. prací: Skizzenbuch  
eines Malers, Deutsche Künstler des  
XIX. Jhs., Zprávy o výstavách.
- Pencz Georg*, 301  
něm. malíř „Kleinmeister“, ok. 1500 až  
1550. Viz „Kleinmeister“.
- Pendl* (také *Bendl*) *Ian Jiří*, 313  
sochař, do Cech přišel z Německa 1650.  
— Mar. sloup do r. 1918 na Staroměst-  
ském nám. Socha sv. Václava (dříve  
na Václ. nám., nyní na Vyšehradě)  
a j. práce.
- Percier Charles*, 275, 318, 319  
francouzský architekt, 1764—1838.  
Pracoval vše společně s arch. Fontai-  
nem. Viz Fontaine.
- Perez Silvestre*, 320  
špan. architekt, 1761—1825.
- Perrault Claude*, 310  
franc. stavitel a odb. spisovatel, XVII.  
stol.
- Perugino Pietro Vanucci*, 297  
ital. malíř, 1446—1524. Křesť Kristův  
a Odevzdání klíčů Petrovi (fresky  
v kapli Sixtinské); Sv. rodina, Ma-  
dona s dítětem, Sv. Pavel a mn. j.
- Peruzzi Baldassare*, 298, 299  
italský malíř a stavitel, 1481—1537 (dle  
j. až v l. 50tých). Fresky (vila Ag.  
Chigiho v Římě), nákrasy mosaik.
- Pesne Antoine*, 317  
franc. malíř, 1683—1757. Portréty a  
histor. obrazy.
- Petr Parléř*, 290, 291  
stavitel a sochař z Gmündu ve Švábích,  
† 1397. Praha. — Chrám sv. Víta od r.  
1356 po Matyášovi z Arrasu. Rezané  
stolice pro kůr. Náhrobek Přemysla  
Otakara.
- Petrie Flinders*, 344  
angl. archeolog a egyptolog, \* 1853:  
V El Fayūm činný v l. 1886—1890.
- v. Pettenkofer August X. Karl*, 16,  
333, 414  
rakouský malíř, 1821—1889. — Obr.  
malého form. Dostaveníčko, Po sou-  
boji, Odpovídající cikáni, Uherské po-  
vozy, Cestující cikáni, Koně před čar-  
dou, Uherští dobrovolníci, Uherské

- chýše, Koně u napajedla, Koňský trh v Uhrách a j. drobný genre. Těž sám litografoval.
- Pettenkofer Max*, 380, 383  
něm. chemik, 1818—1901. Über Ölfarben und Konservierung der Gemäldegalerien, Brunšvik 1872. (2. vyd.)
- Pidoll von K.*, 414  
něm. malíř a grafik XIX. století.
- Pieneman J. W.*, 319  
holandský malíř, 1770—1853. Histor. obrazy (Bitva u Waterloo).
- Ptepenhagen Augustin*, 333  
krajinař, rod. z Pruska v Praze usedlý, s J. Navrátilem repres. našeho krajinářství předbřežnového.
- Pigalle Jean Baptiste*, 317  
franc. sochař, 1714—1785. „Náhrobek maršála Morice Saského (Strasburk), sochy a reliéfy (Ludvik XV., Diderot, Voltaire a j.).
- Pigihein Bruno*, 331  
něm. malíř, 1848—1894. Pastelista. (Idyla, ženské postavy). Těž náboženské obrazy, ponorama Ukřižování spolu s Froschem a Kriegerem.
- Pikhart prof.*, 186  
český malíř, XIX. st. — Pastel. portrety.
- Pilon Germain*, 303  
francouz. sochař, 1535—1590. Spolupracovník na pomníku Františka I. a Jindřicha II. (St. Denis). Tři grácie (Louvre).
- v. Piloty Karl*, 329, 414  
něm. malíř a litograf, 1826—1886. — Mnichov, prof. — Seni u mrtvoly Valdštejnovy, Thusnelda, zajatá Germanikova, Kolumbus atd. Portrety. — Odchovl řadu žáků slavných jmen.
- del Piombo vl. Sebastiano Luciani*, 299  
italský malíř, 1485—1547. Lazarovo zmrtvýchvstání. Portrety: Fornarina, Pietro Aretino a j. Fresky.
- Piranesi Giambattista*, 317  
italský rytec a malíř, 1720—1778. Architekt. a rozvaliny. „Le antichità romane“, atlas 2000 rytin.
- Pirner Max*, 335  
český malíř a ilustrátor, \* 1854. Profesor na Akademii Pražské. — Cyklus pastelů Démon láska. Pod Tetínem, Láska pozemská, Láska nebeská, ilustrace k H. Heinemu.
- Pisano Andrea*, 289  
italský sochař, ok. 1273—1348. Bronz. reliéfy na dveřích baptist. ve Florencii.
- Pisano Giovanni*, 287  
italský sochař a zlatník, ok. 1250—1328, syn Niccoly Pisana. — Kazatelny u sv. Ondřeje a pro dóm v Pistoji, „Madona dell'Arena“ v Padově; byl činný těž jako architekt (fasáda dómu v Sieně, Campo santo v Pise).
- Pisano Niccola*, 287  
italský sochař, ok. 1206—1280. Mramorové kazatelny v baptisteriu pisan-ském a v domě v Sieně, reliéfy na náhrobku sv. Dominika v Boloni, reliéfy a sošky na mramor. kašně v Perugii.
- Pisano Q.*, 121  
toskán. malíř, XIII. stol. — Ukřižovaný.
- Pisano Vittore zv. Pisanello*, 297  
italský sochař-medailleur a malíř, 1380 až 1451. — Fresky, výzdoba paláce dožeciho, basiliky lateránské, Zvěstování P. Marie, Evangelisté, Sv. tři králové (olej) a j.
- Plato*, 343  
filosof řecký, žák Sokratův, 427—347 př. Kr.
- Platzer Ignác*, 315  
český sochař, 1717—1787. Sochy na hradě a na palácích pražských, sv. Norbert na Karl. mostě, náhrobek sv. J. Nepom., oltáře a 4 sochy v Schönbrunnu.

- Plinius*, 48, 147  
195, 343, 344, 345, 346, 349  
Caius Plinius. (starší), jeden z největších učenců Říma. (\* 23 po Kr. — † r. 79 při pozorování strašného výbuchu Vesuvu, zaznamenává vše, co se kol něho dělo). — Spisy po většině jsou ztraceny. Zbyl jedině „Historia Naturalis seu Historia mundi“ v 37 knihách. V této knize snešeno jest vše, co as tehdejší vzdělanec ze všech odvětví vědění měl.
- Poelaert Josef*, 328  
belgický architekt, 1816—1879.
- Pointillisté (Pointilismus)* 64
- Poletti Luigi*, 318  
italský architekt, 1791—1869.
- dell Pollajuolo Ant. a Piero*, 295, 297  
italští malíři, 1429—1498 a 1443—1496.  
Významnější *Antonio*, zároveň zlatník a sochař. Náhrobky Sixta IV. a Inocence VIII. — Na obrazech rád zachycoval bojující nahá těla napjatých svalů (Herakles rdousí Antaia a Hydru, v Úfíziích, Boj nahých, ryt.) — *Piero*, zjev úpadkový.
- Pollák Michael*, 320  
uh. architekt, 1773—1855. Budapešť.
- Polygnot*, 279  
řecký malíř, žil ok. 450 př. Kr. — Pád Troje, Odjezd Helénů, Odysseus v podsvětí (Dely).
- Polyklet ze Sykionu*, 258, 259, 281  
sochař řecký, vrstevník Feidiův. — Hera, ze zlata a slonoviny (Argos) atd.
- Pontius Pavel*, 309  
nizoz. mědirytec Rubensův a Van Dyckův, 1596—1658.
- Poppe Gustav*, 333  
český malíř, 1828—1859. Historické obrazy a genry nizoz.; Sv. Vavřinec (kostel v Chýnově).
- Pordemone vl. Giovanni Antonio*, 301  
italský malíř, 1483—1539. Fresky a oltární obrazy (z Nového zákona v Trevisu, Madony a svatí atd).
- Potter Paulus*, 311  
holandský malíř, 1625—1654. Zvířata; Býček, Honba na medvědy. Rytiny těchže námětů (Stojící a ležící kráva a jiné).
- Poussin Nicolas*, 13, 311  
francouzský malíř, 1594—1665, dvorní malíř Ludvíka XIII. Mor mezi Filistýny, Déšť manny, Mojžiš vyvolává vodu ze skály, Zkáza Jerusalema, Uctívání zlatého telete, Přejech přes Rudé moře, Pan a Syrinx, Triumf Bakchův, Triumf Neptunův, Sedmero svátostí, Mor v Athénách, Autoportret, Italská krajina, Sv. rodina, Pastevec v Arkádii, Čtvero ročních počasí atd.
- Pozzo Andrea zv. il padre*, 226  
italský malíř, 1642—1709. Sv. Augustin, Sv. Ignác di Gesù a jiné. Napsal spis o perspektivě. „Prospettiva de pittori ed architetti“.
- Pradier James*, 319  
francouzský sochař, 1792—1862. Kentaur a bakchantka, relief na oblouku du Carroussel, 12 Vítězství (nadližská vel.) na hrobě Napoleona I. a j. v.
- Pradilla Francisco*, 331  
španělský malíř, \* 1847. Johana Šílená, Vzdání Granady roku 1492, Krajina římská. Histor. genre.
- Praerafaelisté*, 323  
moderní malíři, jejichž vodítkem je vláské umění až po Raiffaela. Bratrstvo p—tů zal Dante Gabriel Rossetti; hl. jeho členové jsou: Holman-Hunt, Madox Braun, Millais, Collins, Martineau a j. — Skupina podobných zásad uměleckých jsou němečtí Nazarénové (Overbeck, Steinle, Veit, Hess a j.)

- Prachner Petr*, 321  
praž. sochař, †1807. — Perseus (v bronzu), oltářní sochy u P. Marie Vítězné v Praze III., náhrobky na hřbitovech pražských.
- Prachner Václav*, 321  
pražský sochař, 1784—1832. Syn předšlého. Pracoval též ve dřevě a úbělu.
- Praxiteles*, 281  
řecký sochař, \* ok. 370 př. Kr.
- Preisler Jan*, 7  
131, 337, 353, 354, 355, 356  
český malíř a profesor na Akademii pražské, 1872—1919. — Vitr a vánek (Triptychon). Jaro (olej) atd. Monogr. Jan Preisler, Praha 1919 (Volné Směry).
- Preissler(-sler)ové*, 259  
umělecká rodina čes. původu, v XVII. a XVIII. stol. Jako učitelé neb profesori pús.: *Jan Daniel P.* (1665—1737) a *Jan Martin P.* (1715—1794).
- Preissig Vojtěch*, 137, 339, 438, 440  
čes. grafik, \* 1873. Ilustrátor (Broučci). Rytiny. Alba barevných leptů, Napsal „Barevný lept a barevná rytina“, 1909.
- Prell Hermann*, 331  
něm. malíř, \* 1854. — Fresky: Dějiny stavitelství (11 obrazů) a Vítězné umění (nástropní obraz) v berl. domě architektů, fresková výzdoba radnice vormské, gdanské a jiné.
- Preller Friedrich*, 325  
něm. krajinář, 1804—1878. Kraj. heroicko-historické (v Hätelském domě v Lipsku, v zámku a museu výmarském), kartony a rytiny.
- Priault Auguste*, 327  
francouzský sochař, 1810—1870. Ofelie (relief v bronzu), Galský jezdec.
- Prud'hon Pierre*, 319  
francouzský malíř, 1758—1823. Nástropní malby (Jupiter a Diana v Louvru), Zefyr unášející Psychu, Amor houpající se na větvích.
- Pruszkowski Vitold*, 186, 187  
pol. malíř XIX. stol. — Elenai Anhelli, Ostatní (poslední) zájezd na Sibiř atd.
- Puguet Pierre*, 311  
francouzský sochař, 1622—1694. Odpočívající Herakles, Alexandr a Diogenes a jiné.
- Puginové*, 322  
rod. anglických architektů XIX. stol.
- Puhl J.*, 213  
Puhl & Wagner, mosaikařská dílna v Rixdorfu u Berlína
- Purkyně Jan Evang.*, 249  
slavný fyziolog český, 1787—1869.
- Puisis de Chavannes*, 329  
francouzský malíř, 1824—1898. Mrtvý Kristus, Návrat z lovu, Podzim, Léto, Kartony pro Pantheon (Svatá Genevefa) a mnoho jiných dekorací, nástěnné malby v repress. budovách ve Francii.
- Quaiser Josef*, 413  
pražský litograf XIX. století.
- Quast Jan Zachariáš*, 413  
český umělec, 1814—1867. Malovaná okna (sv. Vít, Zákupy, Hradec Král.), oltáře a podobizny, nejraději na porculáně.
- Quelinus (-ll) Artus*, 309  
nizozemský sochař, 1609—1668. Relief Diany, Truchlicí karyatida, Pieta, Sv. Roch (úběl) a jiné.
- Quentin-Latour Maurice*, 185, 317  
francouzský malíř, 1704—1788. Pastel. Portrety.
- della Quercia Jacopo*, 295  
italský sochař, 1374—1438. Kašny v Sieně, náhrobky, portál S. Petronia v Boloni.
- du Quesnoy (Duquesnoy) François*, 309  
belgický sochař, 1594—1646. Z rodiny vyn. belgických sochařů XVII. stol.

*Quilainer Ondřej*, 313  
sochař, rodilý z Fridlandu, působí v Čechách koncem XVII. a zač. XVIII. stol.

*Raab Ignác*, 315  
český malíř, 1715—1787. Sv. Florian (Kolín), Jan Nepomucký (Ostředek), Gotthard (Zehuň) a jiné.

*Rada Vl.*, 7  
český malíř soudobý.

*Raffaël (-f) Santi*, 9, 47, 212, 221, 226, 259, 274, 298, 299, 349  
slavný italský malíř a stavitel, 1483 až 1520. Madona; Sixtinská (Dráždany), del Granduca, mnichovská, bridgewaterská, della Sedia, se stehlíkem (Uffizie), del Pesce, La belle jardinière (Paříž), Unsidei atd.; sv. rodiny: s ovečkou (Madrid), pod palmou (Londýn). Fresky: Vatikán (st. della Segnatura, d'Eliodoro, dell'Incendio, vila Farnesina a j. — větš. za součinnosti žáků. Portrety: Papež Julius II., hrabě Castiglione, Donna Velata, autoportrety. Kartony k tapetám atd.

*Raffaelli Giacomo*, 212  
ital. malíř a mosaikář, XVIII. a začátek XIX. stol.

*Rainer Václav Vavřinec*, 315  
český malíř, 1689—1743. Boj gigantů (schodiště Černínského paláce), nástropní malby (u sv. Jiljí, sv. Tomáše), (fresky tamtéž, u Křížovníků a jiné). Zvěstování P. Marie, podobizny, autoportrety, krajiny s oblíbenou stafáží. Kresby pro ryjce.

*Rapp*, 413  
napsal „Das Geheimnis des Steindruckes im ganzen Umfange“ (1810).

*Raspe Rud. Erich*, 121  
spisovatel a archeolog, 1737—1794.

*Rauch Christian Daniel*, 259, 321  
německý sochař, 1777—1857. Pomníky královny Luisy (Charlottenburg

a Potsdam), bronzové sochy Blücherovy (Vratislav, Berlín), Goethův pomník ve Frankfurtě n. M., Maximilianův v Mnichově, Dürerův v Norimberce, Friedricha Vel. v Berlíně a j., poprsí a reliéfy.

*Raupp Karel*, 166  
malíř něm. XIX. st., (\*1837).—Zahnán bouří, Mír, Návrat před bouří, Vážné setkání, Štastné přivítání, Ve vlnách, Ave Maria — vesměs obrazy ze života venkovanů a rybářů z okolí Chiemsee. V Lipsku 1874 vyšel jeho „Katechismus der Malerei“.

*Raymond Jean Armand*, 318  
francouzský architekt, 1742—1811.

*Regnault Jean Baptiste*, 319  
francouzský malíř, 1754—1829. Křest Kristův, Výchova Achilleova, Tré grácii, Danae a j.

*Reinhart Christian*, 321  
německý malíř a ryjce, 1761—1847. Akvarel gouache, tempera, lept, krajina v bouři. Čtvero pohledů z vily Malty.

*Rembrandt Harmensz Van Rijn*, 33, 309, 357  
nejslavnější holandský malíř, 1608 až 1669 (dle Muthera\*1607.j.1606). Noční hlídka, de Staalmeesters, Směnárník, Unos Ganymedův; biblické: Svatá rodina, Obětování Pána Ježíše, Pozdvižení kříže, Snímání s kříže, Obět Abrahamova, Samson, Nanebevstoupení Páně, Rodina Tobiášova, Dělníci na vinici Páně, Noli me tangere, Zmrtvýchvstání, Rodina tesařova, Cizoložnice před Kristem, Návrat marnotratného syna, Mlýn, Bouře, Skalnatá krajina se zříceninou, Portrety, Autoportrety (40). Lepty. (Kristus uzdravující a j. asi 260).

*Reni Guido*, 307  
italský malíř, 1575—1642. Oltární obr.



- Petr a Pavel, Vstoupení sv. Dominika do nebe (fresko), Ecce homo, nástropní obraz Aurora (Řím), andělé-hudebníci atd.
- Renoir Auguste*, 8 francouzský malíř, \* 1841. — Tančící Esmeralda, Lisa a řada jiných portretů a ženských aktů ve volné přírodě, dále Lože, Ples na Montmartru, Snídaně veslařů v Bougivalu, skupiny, jako Paní Charpentierová s dětmi, Tři slečny Bérardovy a j. Krajiny.
- Rěpin Ilja Jefimovič*, 327 ruský malíř, \* 1844. — Burláci, Probuzení dcery Jairovy, Nihilisté, Nečekali, Ivan Hrozný zabil svého syna, Soubor atd. Portrety. Liter. činný odbor, články, jež vyšly souborně roku 1901.
- Rethel Alfred*, 325 něm. malíř, 1816—1859. Čáchy. — Hl. cykly a jiné.
- Retzius Anders*, 249 švédský anatom, 1796—1860.
- Reynolds Joshua*, 15, 323 anglický malíř, 1723—1792, zaklad. stálé výstavy v Londýně (1765) a král. akademie umění (1768), jejíž (od r. 1770) byl presidentem. Podobizny (lord Heathfield, Anny of Albarne, Tři grácie, The two gentlemen, Tragická musa, autportret). Amor rozvazuje pás Venuši, Malý Herkules škrtí hady — atd. Celkem přes 2000 obrazů.
- Ribera Giuseppe zv. lo Spagnoletto*, 309 španělský malíř, 1588—1656. Itálie — Pietas, Přijímání apoštolů, Sv. Januarius, Diogenes se svítlinou, Sv. Sebastián. Těž rytiny. Patří k nejznam. naturalistům školy neapolské.
- Richter*, 414 rytec, XIX. stol. Hl. krajiny.
- Richter Ludvík*, 7 ilustrátor a malíř německý, 1803—1884, prof. kreslení na škole míšeňské továrny na porculán, pak krajinář. na akad. drážďanské. Pohled na Watzmann, Rocca di Mezzo, Udolí u Amalfi, Rozvaliny Střekova, Krajina v Krkonoších atd.: dřevoryty, lepty.
- Riemenschneider Tilman*, 301 něm. sochař, 1460—1531. Náhrobek císaře Jindřicha II. a jeho choti Kunhuty, Adam a Eva. Těž dřevorezby. (Mládi a stáří, Madona).
- Rielschel Ernst*, 325 něm. sochař, 1804—1861. Drážďany. Pomníky (Bedřich August I., Weber, Luther), sochy (Goethe, Schiller, Mozart, Gluck), reliefy a poprsí.
- Rigaud Hyacinthe*, 313 francouzský malíř, 1650? (dle j. 1659) až 1743. Portrety a historické obrazy (Ludvík XIV., Filip V., Bossuet a j.).
- Rizzo Ant.*, 297 italský sochař, 1438—asi 1498. Benátky. Náhrobek dožete Trona.
- della Robbia* (hl. Luca, Andrea, Giovanni) 295 italská rodina sochařů-keramistů, XV. až zač. XVI. století. Keramiky s bílou neb bar. glazurou, zv. dle nich „robbie“: medaillony, křtitelnice, oltáře, reliefy, fontány a pod., rozšířeny hl. v Toskánsku. Úpadek jeví se za Giovanniho († 1529).
- Robert Léopold Louis*, 319 francouzský malíř, 1794—1835. Genre a j. (Pohřeb v rodině římských sedláků, Odjezd rybářů na moře Jaderské).
- Rodin Auguste*, 10, 11, 327, 329, 335, 440 francouzský sochař, 1840—1917. Kovový věk, Sv. Jan Křtitel, sousoší Mě-

- štané z Calais, Polibek, Mladá matka, Stařena atd. Podobizny: (Viktor Hugo, Legros, Rochefort, soch. Falguière a j.), pomníky. — V maj. Prahy Kovový věk, S. V. U. Manesa Měšťan v Calais.
- Rolandt Ludvík*, 318  
belg. architekt, 1786—1864.
- Romanino Girolamo*, 301  
italský malíř, 1485—1566. Fresky a oleje. Madonna in trono, Narození Kristovo, Pietà atd.
- Romney George*, 323  
anglický malíř, 1734—1802. Podobizny, zejména typ Angličanky.
- Rops Félicien*, 440  
franc.-belg. malíř a grafik, 1833—1893. Pijačka absintu. Lepty a litogr., hl. satir.
- Rosa Salvator* zv. *Salvatoriello*, 309  
italský malíř, rytec a básník, 1615—1673. Svatý Tomáš vkládá ruku v bok Spasitelův; bitvy: Bitva u Zenty. Krajiny a portréty.
- Rosetti B.*, 205  
italský mosaikář, zač. XVII. stol.
- Rössner Karl*, 320, 324  
vídeňský architekt, 1804—1859.
- Rossellino Antonio*, 297  
ital. sochař, 1427—1478. Oltář sv. Sebestiána, Náhrob. portug. kard. (Flor.)
- Rossellino Bernardo*, 294, 295, 297  
italský stavitel a sochař, bratr předešl., 1409—1464.
- Rossetti Dante Gabriel*, 323  
anglický malíř a básník, 1828—1882. Spoluzaklad. „Preraphaelite Brotherhood.“ — Dětství Mariino, Zvěstování. Danteovské a kelt. legendy. Beata Beatrix, Lilith, Monna Vanna, La Pia a j. ženské postavy. The Bride.
- Roštlapil Václav*, 336  
český architekt, \*1856.
- Roth Fr.*, 413  
český litograf, I. pol. XIX. stol.
- Rottmann Karl*, 325  
něm. krajinář, 1798—1850. Fresky: italské krajiny v mnichovských arkádách.
- Roty Louis Oscar*, 329  
franc. sochař, \*1846. Plakety a medaile.
- Rousseau Théodore*, 15, 226, 327  
francouzský krajinář, 1812—1867. Od r. 1848 do smrti v Barbizonu. — Kaštanová alej, Pohled na kotlinu pařížskou a tok Seiny, Krávy sestupující s Jurských hor, Kalužina, Na kraji lesa, Podzimní kraj, Barbizon, Po dešti. Východ z lesa Fontainebleauského, Pláň Barbizonská, Chatř mezi stromy.
- Ruben Kristian*, 324, 325  
něm. malíř, 1805—1875. — V I. 1841 až 1852 řed. akad. v Praze. — Romant. a kláš. genry, Ave Maria na jezeře. Nástěnné obrazy z čes. dějin v letohrádku král. Anny.
- Rubens Petr Pavel*,  
33, 37, 132, 185, 189, 274, 309  
nejslav. malíř vlámský, 1577—1640. Velké malby kostelní: Vztyčení kříže, Snění s kříže, Klanění sv. tří králů, Poslední soud atd. Madony, světcí: troj-díl. Nevěřící Tomáš, Posl. přijímání sv. Frant. z Assisi, Muka sv. Petra, Sv. Augustin; mythol.: Bitva Amazonek, Venuše; her. krajiny: Odysseus a Nausikaa; genre. Podobizny. Dětské scény. Zvířata: Honba na lvy, na kance atd. atd.; as 1200 děl.
- Rude François*, 327  
franc. sochař, 1784—1855. Odchod dobrovolníků r. 1792 (relief na Arc de triomphe, Paříž), Panna Orleánská, Amor vládce světa atd. Podobizny.
- Runge Filip Otto*, 7, 321  
něm. malíř, 1777—1810. — Čtvero počasí, alegorie. Kresby, rytiny. Jeho spis „Farbenkugel“ (Hamb. 1810) obsahuje nauku o barvách.

- Russel John*, 185, 317  
anglický malíř, 1745—1806. — Pastely.
- Ruskin John*, 167  
anglický spisovatel a profesor krásných umění v Oxfordě, 1819—1900.
- Russati Filippo*, 205  
ital. mosaikář XIII. stol.
- Ruysdael Jakob*, 32, 311  
holandský krajinář, synovec krajináře *Salomona R.*, 1625—1682. — Velký les, Krajina s vodopádem, Židovský hřbitov, Klášter. Kresby. Lepty.
- Russelberghe Theo van*, 439  
belg. malíř a grafik, \* 1862. Pointillista. — Lepty.
- Sadeler Egidius*, 292  
malíř a rytec z uměl. rodiny nizozemské, 1570—1629. Byl naklad. znám. Pohledu na Prahu, rytiny z r. 1606. Jako autoř tohoto listu uvádějí soubrytec Jan Wechter a zhot. předlohy císařský vyšivač Filip van d. Bossche, usedlý v Praze od r. 1604. Byla předlohou čet. rytin ze XVII. stol., větš. anonym. Il. vyd. její je z r. 1618. Dále Vladislavský sál, Pohled na Vyšehrad, podobizny a j.
- Salviati (-iato) Antonio*, 212  
průmyslník a mosaikář, 1816—1890. Restaur. mosaiky u sv. Marka v Benátkách. R. 1860 založil továrnu v Muraně u Benátek. Mosaik. práce v Anglii, Francii a Německu.
- da San Gallo (Sangallo)*, 294  
rodina ital. architektů. — Bři: *Giuliano*, 1443—1517, *Antonio*, 1455—1534 a *da San Gallo Antonio*, 298  
1483—1546, synovec předešlých.
- Sanmichele Michele*, 298  
italský architekt, 1484—1559. — Benátky.
- Sansovino Andrea*, 299  
italský sochař, 1460—1529. — Křesť Kristův (Florence); hroby prelátů, Loreto, relief Santa Casa (Řím). Panna Maria s dítětkem.
- Sansovino Jacopo* vl. *Jač. Tatti*, 298, 299  
italský architekt a sochař, žák předešlého, 1486—1570. — Bronzové dvěře u sv. Marka (Benátky), Bakchus (Florence), Mars a Neptun (mramor).
- del Sarto Andrea d'Agnolo*, 299  
vyn. italský malíř, 1486—1531. — Madonna del Sacco, Večeře Páně, Tři králové, Narození P. Marie, Kázání sv. Jana na poušti, Obět Abrahamova atd. Těž fresky.
- van Scorel Jan*, 301  
hol. malíř, 1495—1562. — Sv. rodina (Oberveldach), Květná neděle atd.
- Scott, Sir George Gilbert*, 322  
anglický architekt, 1811—1878. — Těž odb. liter.
- Sebald Hans*, 301  
něm. malíř, „Kleinmeister“ (grafik), I. pol. XVI. stol. (viz též „Kleinmeisteri“.)
- Sédille Paul*, 328  
franc. architekt, 1836—1900.
- Seeling Bernard Otto*, 333  
český sochař, 1850—1895. — Pomník Komenského (Přerov), Tyl (Plzeň), sv. Jiří (Říp), figur. výzdoba Prahné brány, chrámu sv. Ludmily (Vinohr.) a j. Náhrobky, pam. desky (Skroup)
- Segantini Giovanni*, 47, 331  
italský malíř, 1858—1899. Horské kraje alpské, oživené zvířaty a lidmi. Orání, Zlé matky, Návrat do rodné vsi, Dvě matky, Na ranní, Laskavá matka, Spící ovčáček, Stříž ovci, Sklizeň bramborů.
- Seidan Tomáš*, 333  
český sochař, 1830—1890. Praha. — Pomník J. F. Smetany (Plzeň), poprsí Mozartovo v Bertramce (Smíchov) a j. Podobizny, alegorie, náhrobky.
- Seidl Gabriel*, 330  
něm. architekt, \* 1848.

- Semper Gottfried*, 332  
něm. architekt, 1803—1879. Napsal „Der Stil“.
- Senefelder Alois*, 393, 411—413  
vynálezce kamenotisků, radiování na kameni, kamenorytliny, přetisku, autografie, litografic. tisku barevného tónu, 1771—1834.
- Sequens Frant.*, 335  
český malíř a (od 1887) první rektor akademie Pražské, 1836—1896. — Oltářní obrazy, návrhy na malby nástenné a okenní, fresky a restaurování.
- Serio Sebastiano*, 298  
ital. stav. teoretik, 1475—1552. Boloňa.
- da Sesto Cesare*, 226  
italský malíř, † 1523. — Klanění králů (Neapol), Madona (petrohradská Ermitáž), Křest Kristův, Sv. Kateřina.
- Sevillská škola* 311  
(Viz Zurbaran, Velasquez, Murillo).
- Schadow Joh. Gottfried*, 258, 259, 321  
německý sochař, 1764—1850. — Perseus a Andromeda, pomník hraběte von der Mark, reliéfy v berlínském zámku, mramor. socha Friedricha Vel. ve Stětíně, generála Zietena, pomníky, poprsí (Lessing, S. Bach, Wieland, Klopstock atd.) Těž lepty a karikatury (Napoleona I.).
- Schadow Wilhelm Friedrich*, 325  
něm. malíř skup. Nazaréňů, 1789—1862. Rim, Berlín. — Klanění sv. tří králů a j.
- Schaper Fritz*, 331  
německý sochař, \* 1841. — Pomníky: Goethe (Berlín), Lessing (Hamburk), Krupp (Essen) a mn. j.
- Schäufelin Hans Leonard*, 301  
něm. malíř, \* před 1490—1540. Dürerova škola. — Poslední večere, Korunování P. Marie atd. Kresby pro dřevoryt: 118 pro „Theuerdank“, ilustrace.
- Schauss Martin*, 18  
něm. sochař, \* 1867. — Berlín. Podobizny umělců, dětské. Náhrobky.
- Scheffer (Robert) Ary*, 327  
nizoz. malíř, romantik, 1795—1858. Franc.škola. — Genre. Romant. náměty.
- Scheiner Artuš*, 161, 182  
český malíř a ilustrátor, \* 1863. — Ilustrace, knižní výzdoba, kresby.
- Scheiweł Josef*, 325  
český malíř, \* 1834. — Chrám. obrazy, oltáře, 8 aleg. figur ve sgraffitu vyšší dívčí školy. Ilustrace.
- Schick Gottlieb*, 321  
něm. malíř, 1776—1812. — Apollo mezi pastýři.
- Schilling Johann*, 331  
něm. sochař, \* 1828. — Ráno, Poledne, Večer, Noc (skupiny, Brühl. terasa, Dráždany). Pomníky: Maxmil. (Terst), Schiller (Viedeň) a j.
- Schinkel Karl Friedrich*, 318, 320  
něm. architekt, 1781—1841.
- Schinnerer Adolf Ferd.*, 191  
německý malíř, \* 1876. — Monum. pastely (Kristův chrám v Manheimu). Lepty.
- Schirmer Johann Wilhelm*, 331  
něm. krajinář, 1807—1863. — Krajiny biblické.
- Schleich Eduard*, 7  
německý krajinář, 1812—1874. — Motivy z Bavorských Alp a od Isary.
- Schlichting Max*, 18  
něm. malíř, \* 1866. — Berlín.
- Schlumberger*, 417  
něm. chemik.
- Schlüter (tt) Andreas*, 259, 314  
něm. sochař a stavitel, 1664—1714. — Novostavba král. zámku v Berlíně, barok. stavby v Petrohradě (pro Petra Velikého). 21 masek umírajících bojovníků, pomníky a náhrobky.

- Schmidt Eduard Oskar*, 259  
něm. anthropolog a zoolog, 1823-1886.
- Schmidt Friedrich*, 332  
vid. architekt, 1825—1891.
- Schmidt J. Leopold*, 440  
český ryjec, 1824—1902. — Ilustr. k rpu Královédvorskému dle K. Svobody a Trenkwalda, apotheosa Mozartova, podobizny a j.
- Schmoranz Frant.*, 334  
český stavitel a konservátor, 1814-1902.
- Schneider Sáša*, 190—191  
ruský žid. malíř, \* 1870. — Jidáš na útěku, Pánsvěta, Otroci mamonu, Anarchista, Shledání (Kristus a Jidáš u posledního soudu) a j. Monument. malby: Poslední soud, Zmrtvýchvstání, Ztracení do pekel (u sv. Jana v Mišni), foyer divadla v Kolině nad R., dále v Lipsku a Florencii (vila Colombani).
- Schnirch Bohuslav*, 335  
český sochař, 1845—1901. — Medailony: Fügner, Tyrš (Olšany), Hus (Betl. nám.), dekor. práce pro Národní div., strážce vchodu, Parlament, alegorické skupiny pod kopulí Čes. musea a mn. j. na pražských budovách. Návrhy na pomníky (Václava, Husa).
- Schnorr v. Carolsfeld Julius*, 325  
něm. malíř skup. Nazarénů, 1794-1872. — Nástěnné kompozice (Zuřivý Roland, Rim; Nibelungy, Mnichov a j.), obrazy a návrhy. Bible v obrazech (240 xylografií).
- Schongauer Martin*, 293  
něm. malíř a ryjec, 1450 — ok. 1491. Kolmar. — Oltáře a mědirytiny: Ze života Kristova, Madona v růžovém loubí.
- Schönleber Gustav*, 331  
německý krajinář, \* 1851. — Rybí trh v Gdanskú, Jitro v benátských lagunách, Holandská vesnice za večera, První zeleň, Borkum atd. Lepty, dřevoryty.
- Schoppenhauer Arthur*, 54  
německý filosof, 1788—1860.
- Schrödter Adolf*, 325  
něm. malíř, 1805—1875. — Rýn a genre pijácký: V porýnské hospodě, Krčma Auerbachova (z Fausta), Mniši ve sklepě, Falstaff a pod. Též karely a lepty, ilustrace všemi graf. techniky.
- Schulz Josef*, 334  
český architekt, \* 1840.
- Schwaigér Hanuš*,  
17, 80, 161, 335, 384, 439  
český malíř, 1854—1912. — Akvarel Novokřtenci, řada Krysařů, pohádky: Krakonoš, Skřítkové, Nosáček, Malý Muk, Dlouhý, Široký a Bystrozraký, cyklus akvarelů O Hastrmanovi. Návrat z křížové cesty, Zaklínač, Karbaníci, Rybí trh. Rodinné oltáře. Fresko sv. Jiří v Průhonících atd.
- Schwanthaler Ludwig*, 321  
něm. sochař, 1802—1848. Mnichov. Bavaria. Mozart (Solnohrad), Goethe (Frankfurt) a j. — 8 soch histor. postav českých na schodišti musea v Praze (ze zakázky Veitovy).
- Schwind Moric*, 160, 325  
německý malíř, 1804—1871. — Pohádka o sedmi havranech a Pohádka o krásné Meluzině, cykly akvarelů. Nástěnné malby (v Hohenschwangau, Königsbau, Rödigsdorfu u Lipska, Karlsruhe, na Vartburce [Ze života sv. Alžběty], v kostele v Reichenhallu), Váter Rein, Svatební cesta, O Popelce, O šípkové Růžence, Kouzelná flétna. — Almanach lepty.
- Siemering Rudolf*, 331  
něm. sochař, 1835—1905. — Četné národní a jiné pomníky v Německu.
- Siemiradský (-dzki) Henryk*, 17, 327  
polský malíř, 1843—1902. — Pochodně

- Neronovy, Kristus a cizoložnice, Pohřeb slov. bohatýra, Milenci pompejské, Upravené a mn. j., hl. motivy antické; opona lvovského divadla. Nástěnné obrazy.
- Simonis Eugen*, 327  
belg. sochař, 1810—1882. — Bohumír z Bouillonu (jíz. socha, Brusel) a j. Genre a alegorické práce.
- Sinding Stefan*, 327  
norský sochař, \* 1846. — Zajatec, Matka barbarů, Dva mužové (bronz.). Sochy: Björnson, Ibsen a j.
- Skarbina Frant.*, 18  
německý malíř, 1849—1912. — Šosáci hrající v karty, Strategická studia, Probuzení v anatomickém ústavě, Západ slunce, O dušičkách na pařížském hřbitově, Večer na vsi a j.
- Skovgaard Joakim*, 327  
dánský malíř, \* 1856. — Novoromantik. Kostelní obrazy.
- Slavíček Ant.*,  
14, 29, 47, 129 — 130, 143, 337, 347  
český krajinář, 1870—1910. Praha. Kameničky. — Prosté motivy českého kraje, hl. českomor. vysočiny, Praha, sv. Vít atd. — Posmrtná díla: Korespondenci Slavíčkovu a monografii o něm vyd. S. V. U. Manes, Praha.
- Slowacki Julius*, 186  
polský básník, 1809—1849.
- Sluter Claux*, 295  
nizoz. sochař, rozhr. XIV. a XV. věku. — Náhrobek Filipa Smělého, studně Mojžíšova (Dijon).
- Smirke Sir Robert*, 322  
anglický architekt, 1780—1867.
- Smíšek z Vrchovišť*, 305  
dal poříditi fresky v kapli Smíškovské u sv. Barbory na Horách Kutných.
- Snyders Frans*, 309  
nizoz. malíř, 1579—1657. — Zvířata:  
Lov na kance a Zápas kohoutů (Praha, Dům umělců). Vstup zvířat do archy a j.
- Soane Sir John*, 322  
anglický architekt, 1752—1837.
- Solario (Solari) Andrea*, 185  
ital. malíř, 1460—1515. — Nanebevzetí P. Marie, Ecce homo, Odpočinek na úteku, Hlava Jana Křtitele, Salome. Portrety. Těž pastelem.
- Sosos Pergamský*, 195  
řecký mosaikář. — Čtvero holoubků (napodobenina římská je v kapit. museu v Římě).
- Spitzweg Karl*, 325  
něm. malíř, 1808—1884. — Venk. genre: Chudý poeta, Zastaveníčko, Na hrubou a j. Ilustrace: Fliegende Blätter. Obesílal též výstavy Kraso-umné jednoty v Praze.
- Sprenger Paul Wilh. Eduard*, 324  
něm. architekt, 1798—1854. Videa, též Praha.
- Springer Anton Heinrich*, 325  
něm. dějepisec a publicista, 1825-1891. Praha. Německo. — Roku 1846 prof. dějin umění na pražské akademii.
- Staněk z Krumlova*, 292  
český stavitel a kameník z konce XV. a zač. XVI. stol.
- van der Stappen Pierre Charles*, 329  
belg. sochař, \* 1843. — Faun, Kouzelnice, Zápasníci, Stádečtí sedláci, Chimaera atd. Portrety, reliéfy, um. průmysl.
- Starov Ivan Jegorovič*, 322  
ruský architekt, 1743—1808.
- Stauffner Karl*, 331  
něm. malíř, ryjec i sochař, 1857—1891. — Podobizny.
- Steen Jan*, 311  
holandský malíř, 1626—1679. — Lidový genre: Zastaveníčko (Praha, Dům

- umělců), Allegorie, Lékař, Veselá společnost (vesměs v praž. soukr. sbírkách) atd.
- Steenwijckové, Hendrik* ml. a st. 226  
holandští malíři, otec ok. 1550—1603, syn ok. 1580—1649. — Malíři architektury, vnitřků gotických chrámů a sálů perspektivně dokonalejších. Mladší maloval též architekt. pozadí na obrazech jiných malířů (Karel I., turinská galerie a j.)
- Steinhausen Wilhelm*, 331  
něm. malíř, \* 1846. — Fresky: Kristus na kříži, Sedm skutků spravedlnosti. Obrazy (portréty, krajiny), litografie, ilustrace.
- Steinlen*, 414  
franc. malíř a grafik soudobý.
- de la Stella z Mileta Pavel*, 304  
ital. stavitel a sochař, působil v Praze od r. 1538.
- Stevens Alfred*, 323  
anglický sochař, 1818—1875. — Pomník Wellingtonův.
- Stoeving Curt*, 18  
něm. malíř soudobý.
- Stoss Veit (Stwosz Vít)*, 293  
pol. sochař XV. a zač. XVI. stol. Krakov. Norimberk. — Rezané práce. Oltář P. Marie, kenotaf Kazimíra Jagellovce (Krakov), Pozdravení andělské, Krucifix, oltář Narození Kristova v Bamberce a j.
- Strack Johann Heinrich*, 324  
něm. architekt, 1805—1880.
- Strachovský Josef*, 335  
český sochař, 1850—1910. Pomník Veverků v Pardubicích, Žižkův v Táboře, Jablonského v Kard. Rečici a j. Poprsí, náhrobky, pam. desky.
- Strang William*, 440  
anglický grafik, \* 1859. — Náboženské motivy.
- Stránský Frant.*, 337  
český sochař, 1869—1901. Křestanství a pohanství, Karel IV. klade základní kámen chrámu sv. Víta (Městské muzeum). Moravské tance, Otok. Poprsí (J. Grégra) a j.
- Strašryba Vincenc*, 305  
český sochař, 2. pol. XVI. stol. — Kašna v Lounech (zničená), epitafium Jana z Lobkovic (sv. Vít).
- Stratz Karl Heinrich Dr.*, 257  
něm. anthropolog, \* 1858. — „O kráse ženského těla“ (Stuttgart 1898) a mn. j.
- Stretti Viktor*, 339  
český grafik a malíř, \* 1878. — Lepty Podobizny, kresby, Ze staré Prahy, Na vyhlídce, K večeru, Pierrot, Doma atd.
- Strigel Bernhard*, 303  
něm. malíř, ok. 1461—1528. Portiéty Maximiliana I.
- Stuck Franz*, 331  
něm. malíř a sochař, \* 1863. Mnichov, secese. — Strážce ráje, Pieta, Allegorie vojny, Hřích, Pokušení, Sfinx. Ilustrace Bronz. sochy.
- Stähler M.*, 390  
něm. malíř XIX. stol.
- Stuchlík Kamil V.*, 186  
český malíř, \* 1863. — Pastely. Holanďanka, Dívka pijící kávu, portréty (hr. Chotek), studie. Perokresby.
- Stüler Fr. August*, 324  
něm. architekt, 1800—1865.
- Sucharda Antonín*, 337, 339, 353  
český sochař, 1866—1916. Ukolébavka, Pomník Palackého v Praze, Hus (Jičín), sv. Václav (St. Boleslav) atd.
- Surišov Vasilij Ivanovič*, 327  
ruský malíř, \* 1848, „předvedník.“ — Milosrdenství Samaritánovo, Jitro při popravě střelců za Petra Vel., Jermak atd.

- Suys Léon*, 318  
nizozemský stavitel, 1824—1887.
- Švoboda Karel*, 325  
český malíř, 1823—1870. Praha, od 1851 Vídeň. — Defenestrace, Bílá hora (bojiště), návrhy pro Belveder, Madona, Milánští před cis. Barbarossou (Praha, Dům umělců), Cyklus Život hetéry, ilustrace.
- Šaloun Ladislav*, 339  
český sochař, \* 1870. — „Praha“ (tympanon stf. mus. bud.), Kovář; Pomník Husův na Staroměstském nám a j. Poprsí: Palacký atd.
- Ščedrin Feodorij Fedorovič*, 323  
ruský sochař, kol. 1751—1825. Izjaslav Mstislavič ohrožen vlastními vojny. Apollo vynímá šíp z toulu, Venuse.
- Ščedrin Silvestr Fedosějevič*,  
ruský krajinář, syn předešl., 1791—1831. Petrohrad, Itálie. — Pohled na Petrohrad s Petrov. ostrova; Tivoli. Kolosseum, Most a Andělský hrad, Vodopád v Tivoli, Měsíčná noc v Neapoli atd.
- Šejnost Josef*, 339  
český sochař, \* 1878. — Dekorativní relief. Medaile a plakety.
- Šimek Ludvík*, 333  
český sochař, 1837—1886. Pomník Jos. Jungmanna v Praze, sochy na Pražné bráně. Sochy svatých a náhrobky.
- Šimon T. František*, 339, 440  
český grafik a malíř, \* 1877. Praha, Paříž. — Lepty, náladové krajiny. Moře v dešti. Napsal „Příručka umělce grafika“ (Praha 1921 u Stence).
- Šimůnek*, 414  
český malíř a grafik soudobý.
- Štr František*, 413  
český malíř a grafik, 1804—1864.
- Škréta Karel Sotnovský ze Zavořic*, 274, 309  
český malíř, 1610—1674. Itálie, boloňská
- škola. — Oltární obrazy: Nanebevz. P. Marie, sv. Lukáš, sv. Maří Magdalena, Pán Kristus v žaláři. Podobizny: členové vlád. rodu saského, cis. Eleonora atd.
- Špillar Jaroslav*, 337  
český malíř, \* 1869. Chodsko. — Histor. výjevy a genry ze života Chodů. Cyklus Kozinův. Šumavské krajiny: cyklus Zima, Na zemáky a j.
- Štěch Rudolf*, 336  
český architekt, 1858—1908. Plzeň.
- Štenc Jan*, 263, 338, 440  
český uměl. nakladatel, maj. grafického kabinetu.
- Šubin Fedor Ivanovič*, 323  
ruský sochař, 1740—1805. Poprsí: Kaťeřiny II. (mramor) a j.
- Švabinský Max*, 337, 339, 395 439  
český malíř a grafik, profesor na Akademii praž., \* 1873. — Alegorie v Zemské bance, Portrety (v Jub. památníku čes. akademie a j.), skupinové podobizny, Chudý kraj, Šplynutí duší, Kamelie, Rajky, Léto, České jaro (fresky v Obecním domě v Praze), Perokresby. Dřevoryt. Litografie. Lepty. Rajska sonata. — Hojná literatura vychází v letošním jubilejním roce 1923 (padesátiny) jako: „150 kreseb Maxe Švabinského“. (Praha Stenc). Stencův útržkový kalendář českého umění na r. 1923 a mn. j.
- Tafi Andrea*, 205  
ital. mosaikář, ok. 1250—1325.
- Taine Hippolyte*, 245  
franc. historik, filosof a kritik, 1828 až 1893. „Philosophie de l'art“ a j.
- Taylor Brook*, 226  
anglický matematik, 1685—1731. New principles of linear perspective.
- Tenerani Pietro*, 319  
ital. sochař, 1789—1869. Snětí s kříže,



- náhrobek s Andělem posledního soudu.  
Skupiny. Poprsí.
- Teniers David* st., 309  
vlámský malíř, 1582—1690. Venkovský genre, obr. histor. a kostelní.  
*T. D. ml.* rovněž venk. genre.
- Terborch Gerard* (také *Ter Borch*), 311  
holandský malíř, 1617—1681. Vyslanci při míru vestfálském; společ. genre: Otcovské napomenutí, Lékařská porada, Depeše, Hudební hodina, Koncert atd. Portrety.
- Theophilus*, 48, 121, 122, 147, 343, 348  
XI. stol. „*Schedula diversarum artium*“; mnich Theophilus Presbyter (Rugerus). Podává jen některé návody na stěnách. Fresko jest mu cizí.
- Theotocopuli (el Greco) Domenico*, 311  
italský malíř, ok. 1548—1614. Benátky, Španělsko. — Uzdravení slepého, „el Espolio“ (Toledo), Sv. Trojice. Podobizny.
- Thiele Jan Alex.*, 185  
německý malíř, † 1752. — Kyffhäuser; saské krajiny.
- Thoma Hans*, 8, 331, 440  
něm. malíř, \* 1839. — Charon, Utěk do Egypta, Podzimní bouře atd., všechny obory malířství.
- Thornycroft Hamo*, 323  
anglický sochař, \* 1850. — Bojovník odnášející z bojště raněného mladíka. Artemis, Radost, Pomníky: nár. pomník gener. Gordona a j.
- Thorvaldsen Bertel*, 259, 318, 319, 321, 323  
dán. sochař, 1770—1844. Dánsko, Řím. — Bakchus a Ariadna, Jason, Ganymed s orlem, Apollo, Adonis, A genio lumen, Venuše z mušle se rodičí, Amor krotící lvy, socha hr. Potockého (Krakov), Koperník (Varšava), mramor. pomník Pia VII., Maximilian I., (Mnichov), Gutenberg (Mohuč), Vjezd Alexandra Vel. do Babylonu, Čtvero počasí, Noc a ráno, Tři grácie atd. Viz Thorv. museum (Rejstřík věcný).
- Tieck Friedrich Christian*, 321  
německý sochař, 1776—1851. Poprsí (Goethe, Humboldt, Schelling). Lité skupiny: Krotitelé koní, Nioba a její děti.
- Tiepolo Giovanni Battista*, 47, 317  
italský malíř. 1696—1770. Benátky, Madrid. — Fresky, nástropní obrazy: Olymp. Čtyři díly světa, ze života Fr. Barbarossy (Würzburg), Antonius a Kleopatra (Benátky), Pád andělů a výjevy ze Starého zákona (Udine), fresky v Madridě; Olejové obrazy: Umučení sv. Agáty; lepty.
- Tilgner Viktor*, 333  
rak. sochař, 1844—1896. Poprsí (Bellini), tragická Wolterová; skupiny: Triton a Najada. Mozartův pomník ve Vídni.
- Tinelli Carlo*, 319  
italský sochař, † 1853.
- Tintoretto* vl. *Robusti Jacopo*, 307  
vyn. ital. malíř, 1519—1594. Benátky a j. — Svatba v Káni Galilejské, Zázrak sv. Marka. Podobizny. Fresky v dožecím paláci, Ráj.
- Tite, Sir William*, 322  
anglický architekt XVIII. stol.
- Tizian (Tician) Tiziano Vecellio*, 33, 299  
ital. malíř, nejslavnější z malířů benátských, 1577—1676. — Slavnost Venušina, Bakchanale, Ariadna na Naxu, Pohřbení Krista, Assunta, Madona se šesti světci, Santa Maria de Frari, Smrt sv. Petra, Danae, Cikánská madona, Nebeská a pozemská láska, Zmrtvýchvstání, La Bella di Tiziano, madridská Venuše atd. Portrety: Alfonso z Ferrary, Pietro Aretino, Cisař Karel V.

- (2X), František I., papež Filip II.,  
 autoportréty.
- Tomáš (z Modeny) de Mutina* 121, 291  
 italský malíř, zaměstnaný Karlem IV.  
 na Karlštejně (XIV. stol.). Benátky:  
 Dvě madony, sv. Kateřina, Karlštejn:  
 Madona, Ecce homo. P. Maria se sv.  
 Václavem a Palmaciem (nyní v Belve-  
 deru ve Vídni).
- Torrigiano Pietro* 299  
 italský sochař, ok. 1470—1522. Náhro-  
 bek Jindřicha VII. a jeho manželky;  
 náhrobek Markéty z Richmondu. (Za-  
 vedl poč. XVI. stol. do Anglie vláš-  
 skou renesancí.)
- Torriti Jacopo*, 205  
 italský malíř XIII. stol. Mosaiky. Ko-  
 runovace P. Marie (S. Maria Magi-  
 giore).
- de Toulouse-Lautrec Henri*, 414  
 franc. malíř, 1864—1901. Japonský dře-  
 voryt a barevné litografie. Gouache.
- Trenkwald Josef M.*, 325  
 český malíř, 1824—1897, nazarénská  
 škola.—Hist. obrazy, komposice, fresky,  
 obrazy nábož., (v Domě umělců: Tetz-  
 el káže o odpustcích). Cinný při výzdobě  
 Belvederu. Red. pražské akad. umění  
 1867—1873.
- Trippel Alexandr*, 321  
 švýc. sochař, 1744—1793. Busty: Goe-  
 theova, Herderova. Pomník hr. Cerny-  
 ševa pro Moskvu, Gessnerův pro Cu-  
 rich.
- Troyon Constant*, 15, 329  
 franc. malíř, 1810 (dle j. 1813)—1865.  
 Udolí La Touque, Voli jdoucí na polní  
 práci, Návrat bravu do statku, Kráva  
 ve stáji (Státní čl. galerie); Les ve  
 Fontainebleau, Okolí Argentonu, Kra-  
 jina v Saint-Aubin.
- Trübner Vilém*, 331  
 německý malíř, \*1851.—Caesar na Ru-
- bikonu, Lov, Černoč čtoucí noviny,  
 V atelieru. Krajiny na Chiemsee a  
 podobizny. Napsal: Das Kunstverständ-  
 nis von heute (Mnichov 1892). Die  
 Verwirrung der Kunstbegriffe (Frank-  
 furt 1900).
- Tuaillon Louis*, 331  
 německý sochař, \*1862. Videň, Řím,  
 — Amazonka na koni (bronz). —  
 Pomníky.
- Tulka Josef*, 335  
 český malíř generace Národ. divadla  
 (data neznáma). — Pět lunet v loggii  
 Nár. divadla, Fresky na schodišti Thu-  
 novského paláce.
- Turner William*, 15, 33, 159, 323  
 anglický malíř, 1775—1851. Smrt Nel-  
 sonova, Zahrada Hesperidek, Childe  
 Haroldova pouť, Západ slunce v Be-  
 nátkách, Pohřeb malíře Wilkie na moři,  
 Parník u Harwichu za vánice, Rybář-  
 ské čluny v bouři, Loď Téméraire.  
 Radu studií pod názvem „Liber stu-  
 diorum“.
- Uccello Paolo* vl. *Paolo di Dono* 221, 222  
 italský, malíř a zlatník 1396—1475.  
 Největší perspektivista italský. Fresky,  
 obrazy bitev (Florence, Ufficie).
- da Udine Giovanni*, 345  
 ital. malíř, 1487—1564. Vyniká v gro-  
 teskním stylu a dekor. umění, (Vati-  
 kán, vila Farnesine). Návrhy oken.
- von Uhde Fr.*, 7, 331  
 německý malíř 1848—1911. Z první  
 doby: Chanteuse, Učení psi, Rodinný  
 koncert, Skola šití. Pak: Nechte ma-  
 ličských přijít ke mně, Večeře Páně,  
 Kázání na hoře, Cesta do Betléma,  
 Zeno, proč pláčes? Portréty. Dětské  
 scény.
- Ullmann Ignác*, 324, 332  
 český architekt, 1823—1897. Praha.  
 Česká spořitelna, Prozat. divadlo, So-

- kolovna, Vyšší dívčí škola, karlínský chrám a j.
- Urs Graf v. Solothurn*, 293  
švýc. rytec a kreslíř, 1467—1536. Genre. Zach. jen kresby.
- del Vaga Perino* vl. *Pietro Buonacorsi*, 299,  
italský malíř, 1499—1547. Strop Sala Regia (Vatikán), malby dle kreseb Raffaellových (byl žákem Raff.); Pěvecký zápas Mus a Pieridek na Parnase.
- Vasari Giorgio* z *Arezza*, 121, 122, 181, 185, 306, 307, 346, 347  
italský malíř, spisovatel a architekt, 1511—1574. — Stavba Uffizií (Firence), mal. výzdoba Palazza Vecchio. Napsal „Vite de più eccellenti pittori, scultori ed architetti“ (1550) a „Trattato della pittura“.
- Vaulier Benjamin*, 331  
švýc. malíř, 1829—1898. Genre: Kostelní zpěvák, Překvapení v hostinci, První taneční hodina atd. Ilustrace.
- Veit Philipp*, 325  
něm. malíř, 1793—1877. Řím, novodobá německá škola romantická. — Fresky, obrazy chrámové v Itálii a Něm. Podobizny.
- Vejrych Jan*, 336  
český architekt, \*1856.
- Velasquez Rodriquez de Silva Diego*, 14, 274, 311  
nejslavnější španělský malíř, 1599-1660. Z epochy prvé: Pijáci, Synové Jakubovi přinášejí zakrvácený šat Josefův, Kovárna Vulkánova, Vydání Bredy. Chrámové: Kristus na kříži, Koronace Panny Marie. Z poslední epochy: Zeny tkající koberce. Las Meninas. Portrety z nejslavnějších světového jména: Král a členové král. rodiny, pa-pež Innocenc X.
- van der Velde Henri Clemens*, 328  
belg. architekt interieurů, \*1863.
- van der Velde Villem*, 311  
holand. malíř, st. 1610—1693, m<sup>l</sup>. 1633 až 1707, z hol. rodiny malířské. Holandsko, Anglie. — Moře. Bouře. (V Domě umělců: Moře lehce zčeřené.)
- Velden W.*, 16  
něm. malíř soudobý. Videň. — Voj. genre (malý formát).
- Vereščagin Vasilij Vasiljevič*, 327  
ruský malíř real., 1842—1904. — Válečné scény, orient. krajiny a architektura. Skobelev pod Sipkou, Na Sipce klid, Smrtelně raněn, Napoleonův cyklus.
- Vermer van Delft Jan*, 311  
holandský malíř, 1632—1675. Krajiny: Pohled na Delft (v Haagu), Delftská ulice; genre (Kuplířská scéna), hlavicky dívčí a j.
- Vernet Horace*, 259, 327  
franc. malíř, 1789—1863, z franc. uměl. rodiny Vernetů. Bitvy a malby vojenské: Bitva u Valmy r. 1792, Napoleonovo oslovení gard. vojska před bitvou u Jeny a mn. j. Genry, podobizny, romant. obrazy.
- Vernier*, 414  
franc. malíř. Též litografie.
- del Verocchio (-rr-) Andrea*, 295  
italský malíř a sochař, 1436—1488. Náhrobek rodu Medici, Chlapec s delfinem (Palazzo Vecchio), Mladý David (Firence). Náhrobky, madony, jíz. socha Bart. Colleoniho. Obrazy: Křest Kristův.
- Veronese Paolo* vl. *P. Cagliari*, 307  
slavný italský malíř školy benátské, 1528—1588. Hl. nádherný život benátský, Unos Evropy, Svatba v Káni Gal., Kristus a učedníci v Emausích.
- Věšín Jaroslav*, 337  
český malíř, \*1860 — † za války. Praha

- Sofia. — Obrazy ze živ. Slováků: Počátek románu, Slovácká svatba, Přívoz na Váhu; jihoslov. typy, výjevy vojenské (celé knihy).
- Vetters*, 413  
ocelorytec a litograf. Praha.
- Vigelanå Gustav*, 327  
norv. sochař, \*1869. — Peklo (bronz. relief).
- Vignola* 298  
viz Barozzi Giac.
- Vignon Barthélemy*, 318  
franc. architekt, 1762—1846.
- Vilím Jan*, 338  
čes. grafik, 1856—1923. R. 1886 otevřel dílnu dřevoryteckou, brzy rozš. o zinkografii. R. 1894 nový ústav rozšířil o světlotisk a heliogravuru, roku 1899 umělec. reprodukce, Spoluzakladatel „Unie“.
- Villanueva*, 320  
špan. architekt, †1811.
- Villegas José*, 331  
špan. malíř, \*1848. Madrid. — Koronování dogaresy Foscari 1424. Histor. obrazy.
- Violet-le-Duc Eugène Emanuel*, 259  
francouz. architekt a uměl. spisovatel, 1814—1879.
- Vischer Peter*, 301  
německý sochař, 1460—1529. Lité sochy pro náhrodek Maximiliánův v Inšpruku.
- Vischer Robert*, 7  
něm. univ. prof. dějin umění, \*1847. Napsal: Über das optische Formgefühl, Luca Signorelli a italská renaissance, Studie z dějin umění, monografií o Rubensovi a j.
- Vittoria Alessandro*, 307  
italský sochař, 1525—1608.
- Vitruvius*, 48, 259, 270, 343, 346  
Marcus Pollio Vitruvius (Vitruv), slavný římský stavitel z dob Augusta a Tiberia v I. před a po Kristu. Napsal „Deset knih o architektuře“, dílo rozvázně psané a svědčící o ovládní materiálu. Jest to jediné dílo svého druhu, které se nám ze starověku zachovalo, a to sedm prvních knih úplně a devátý díl částečně. Pochází asi z let 16.—13. př. Kr. Existuje též pozdější výtah tohoto díla pořízený M. Cetiim Faventinem. Poslední (II.) vydání kritické vyšlo v Lipsku 1899 od V. Rosa. Srov. též Nohl, Index Vitruvianus (Lipsko 1876).
- Vivarini Aloise*, 295  
italský malíř, ok. 1464—1507, z uměl. rodiny V. v Muraně. — Trůnící madona.
- Vivien Jos.*, 185  
franc. malíř, †1735. Pastel.
- Vivier*, 185  
pastelista.
- de Vlieger Simon*, 311  
holandský malíř, 1601—1653. Moře. Též rytiny.
- Vogeler Heinrich*, 15, 440  
německý malíř worpšvedský, \*1872. Zimní pohádka, Jaro, Soumrak, Návrat, Májové jitro, Pohádka o Meluzině. Grafika (Potopený zvon, Letní večer, Ex libris) Uměl. průmysl. Viz též Worpšwede.
- de Voies*, 226  
Holandan, mistr perspektivy.
- Volfram F. G.*, 18  
něm. malíř soudobý.
- Volkman Arthur*, 331  
něm. sochař, \*1851. Řím. — Germán na lovu, Eva, Amazonka a j. Pomníky.
- Voltaire*, 54  
franc. spisovatel a filosof, 1694—1778.
- Voronichin*, 322  
ruský architekt, †1814.

- Vorstermann Lucas*, 309  
vlámský mědirytec, 1578-1656. Anglie.  
Ryl Rubense, van Dycka, Zegherse  
a j. své krajany.
- Vosmik Cenek*, 337  
český sochař, \* 1860. — Kristus na  
poušti (u sv. Víta), Zavřezenc, Muž  
s býkem (jatyky). Podobizny, sochy  
svatých.
- de Vriendt Cornelis zv. Floris*, 306  
nizozemský architekt, 1514—1575.
- de Vries (též Vries, Fries) Adrian*, 307, 309  
slavný sochař z Haagu, \* 1560. rok ?  
neznám. Po 2× v Praze ve služ. Rudolfa  
II.: 1582—1592 a od 1601 patrně do ?.  
— Podobizny Rudolfa II., alegorie vi-  
tězství císařova nad Turky u Rábu  
(kovový reliéf), aleg. skupiny, četné  
práce sochařské, ryjcecké i mosaikové  
pro Rudolfovy sbírky; 1622-27 prac.  
pro Valdšteina (sochy v zahradě),  
Kašny v Augšpurku atd.
- Waagen Gustav Friedrich*, 123  
něm. uměl. kritik a spisovatel, 1794  
až 1868. — Napsal: Kunstwerke und  
Künstler in England u. Paris, — in  
Deutschland, Handbuch der deutschen  
u. niederländischen Malerschulen a j.
- Wagner A.*, inž.; 213  
Puhl & Wagner, mosaikářská dílna  
v Rixdorfu u Berlína.
- Wagner Antonín*, 335  
český sochař, 1834—1895. Praha,  
Videň. — Nár. div.: Lumír a Záboj.  
Opera, Drama, Hudba, Tanec, Hi-  
storie, Poesie. Rampa Čes. musea:  
Cechia. Tympanon a reliéfy.
- Wagner Johann Martin*, 321  
něm. sochař, 1777—1858. — Reliéfy  
a skupiny: Zápas Kentaurů a Lapithů  
(mnichovská jízdná), vlys pro Val-  
hallu 92 m dlouhý, Minerva, ochran-  
kyňe výtv. umění.
- Wach Karl Wilhelm*, 321  
něm. malíř, 1787—1845. Berlín. —  
Histor. a nábož. obrazy, též nástěnné  
(9 mus v divadle berlinském).
- Wachsmann Bedřich st.* 413  
český malíř a kreslíř, 1820—1897.
- Wächter Eberhard*, 321  
německý malíř, 1762—1852.
- Waldherr Frant. Christian*, 321  
český malíř, 1784—1835. — Oltářní  
obrazy. V l. 1829—1838 ředitelem  
pražské Akademie umění.
- Wallot Paul*, 330  
něm. architekt, \* 1841.
- Waller Rudolf*, 413  
český malíř.
- Wappers Gustav baron*, 327  
belg. malíř, 1803—1874. Antverpy, Pa-  
říž. Zástupce směru romantického. —  
Látku břeje z vlasteneckých dějin: Ob-  
ležení Lejdy Spaněly r. 1574, Belgické  
paní očekávají výsledek bitvy atd.
- Ward James*, 323  
anglický malíř a ryjec, 1769—1859.  
Stádo krav, Býčí zápas atd.
- Warwick-Smith*, 159  
anglický malíř. — Akvarel.
- Watteau Antoine*, 14, 317  
francouzský malíř rokoka, 1684—1721.  
— Fêtes galantes: Příplutí na Kythéru.  
Lekce lásky, Venkovská zábava, Mladý  
Savoyard, Menuet, Venkovská svatba,  
Návrat z maskarního plesu (v pražském  
Domě umělců.) — Umělec velmi pro-  
duktivní. Značný vliv na dobu součas-  
nou (kostýmy, účesy à la Watteau).
- Watts George Frederick*, 15, 323  
anglický malíř, 1817—1904. — Paolo  
a Francesca z Rimini, Iluse žití, Láska  
a smrt, Caractacus, vedený v triumfu  
ulicemi římskými, Alfred vyzývá Sa-  
siky proti Dánům, fresko Zákonnodár-  
ství. Podobizny, krajiny, plastiky.

- Wauters Emile*, 329  
belgický malíř, \*1849. — Podobizny,  
histor. a genre.
- v. Werner Anton*, 331  
něm. malíř, \*1843. Berlín. — Histor.  
obrazy, ilustrace.
- Werner*, 417  
něm. chemik.
- Westmacott, Sir Richard*, 323  
anglický sochař, 1775—1856. — Ná-  
hrobky: Pittův a j., pomníky: Nelsonův  
(u Liverpoolu), socha Achillova pro  
Hydepark, vása Waterlooská.  
*W. R. ml.*, syn předešlého, též sochař  
angl., 1799—1872.
- van der Weyden Rogier*, 295  
nizozemský malíř, 1400—1464. — Po-  
slední soud a j. nábož. obrazy.
- Whistler James Mac Neill*, 331, 440  
americký malíř z irských předků, 1834  
až 1903. Londýn, Paříž, Benátky,  
Amerika. — The White Girl, Podo-  
bizna matky, Tomáše Carlylea, auto-  
portret. Krajiny. Litografie a lepty. Též  
literárně činný: Art and Arteritics,  
Ten o'clock (přel. Volné Směry VIII.)  
a jiné.
- Wiegman Wilhelm*, 213  
německý malíř, zakladatel mosaikářské  
dílny v r. 1888, nyní Puhl & Wagner  
v Rixdorfu u Berlína.
- Wiehl Antonín*, 336  
český architekt, \*1846. Praha. — Jub.  
výst. 1891.
- Wielandt Manuel*, 3  
něm. krajinář, \*1863. — Záliv neapol-  
ský, Worms, Heidelberský zámek,  
Hrad Baden, Rybářské bárky, Sedý  
den na lagunách benátských atd.  
Lepty.
- Wiertz Antoine*, 327  
belgický malíř, 1806—1865. — Lutich,  
Brussel. — Triumf Kristův a j. obr. ob-  
rovských rozměrů. Pak: Za živa po-  
hřbený, Sebevrah, Vteřina po smrti  
a pod. Genry: Toiletta, Ctenárka ro-  
mánů a j.
- Wilkie Sir David*, 323  
skotský malíř, 1785—1841. — I. obd.:  
Vesničtí politikáři, Slepý houslista,  
Chelsejší špitálníci poslouchají zprávu  
o Waterloo a j. II. obd.: Dívka Zara-  
gozská, Vejce Kolumbovo atd.
- Wilkin William*, 322  
anglický architekt, 1778—1839.
- Wirch Jan*, 314  
rak. architekt.
- de Witte Pieter zv. Pietro Candido*, 226  
vlámský malíř a sochař, 1548—1628.  
Florencie, Řím, Mnichov. — Po-  
zdravení andělské, malby v bav. resi-  
denci a j. bronz. Bavoria, pomníky,  
kašny.
- Wolgemut Michael*, 295  
něm. malíř, 1434—1519. Norimberk. —  
Oltáře. Kresby k dřevorezběm. Podo-  
bizny.
- Wopálenský*, 414  
český ryjec.
- Worpswedští*; 15, 33, 335  
Worpswede, vesnice sev.-vých. od  
Brém, uprostřed malebných bažin a mo-  
čálů. Odr. 1895 hosti uměleckou kolonii,  
zejména krajináře H. am Ende, Otto  
Modersohna a Fritze Overbecka, z fi-  
guralistů F. Makkensena a H. Voge-  
lera. R. 1903 vystavovali worpswedští  
v paviloně Mánesa 88 prací. Zastou-  
peni: Vogeler, Overbeck, Makkensen,  
Modersohn a Klara Westhof-Rilke.
- Wren, Sir Christopher*, 312  
anglický architekt, 1632—1723.
- Wurmser Mikuláš ze Strasburku*, 291  
malíř ve službách Karla IV.
- Wyatt Digby Matheu*, 322  
anglický architekt, 1820—1877.

- Zaccolini Matteo*, 226  
italský umělec, mistr perspektivy.
- Zafouk Dom.*, 321  
český sochař.
- Zajíc M. A.*, 439  
český grafik soudobý. — Mezzotinto.
- Zarzillo Francisco y Alcaraz*, 317  
špan. sochař, 1707—1781. — Dřevořezba, polychrom. skupiny: Modlitba na hoře Olivetské, Jidášův polibek atd.
- Zeising Walter*, 258  
něm. malíř a grafik, \* 1876.
- Zeissig J.*, 259
- Zeitblom Bartholomaeus*, 293  
něm. malíř, 1450—kol 1517. Ulm. Oltáře.
- Zeyer Jan*, 336  
český architekt, 1847—1903.
- Zingg (-s) Adrian*, 7  
německý mědirýtec, 1734—1816. — Krajiny a j.
- Zitěk Josef*, 334  
český architekt, 1832—1909. Praha, Karl. Vary, cizina. — Národní divadlo. Spolubudovatel Rudolfiny.
- Janiček Zmlelý z Písku*, 305  
český iluminátor doby jagel. Mladoboleslavský kancionál.
- Zoan Maria*, 304  
mistr zednický, cizinec, do Prahy 1539.
- Zorn Anders*, 329, 440  
švédský malíř, \* 1860. Štokholm. Cizina. Mora (rodiště). — Motivy z všedního života: Maja, Pout v Moře, Přípitek, Rybář, Chléb náš vezdejší; podobizny.
- Zoula Augustin*, 337  
český sochař, \* 1871 a mlád †. Praha, Řím. — Pomník Roezlův na Karlově nám. v Praze.
- Zucchi F.*, 205  
mosaikář.
- Zügel Heinrich*, 331  
něm. malíř, \* 1850. Mnichov. — Zvířata: Stádo ovcí v lese, Ovce v olšovém háji, Spřežení volů, Jarní slunce, Pastýřka, Skákající skopec atd.
- Zuloaga Ignacio*, 187, 331  
španělský malíř, \* 1870. — Trpaslice, Ustrojení před býčím zápasy, Cikánka a Andalusanka, Consuelo a j. Těž lepty. Roku 1904 vystavoval v Rudolfinu.
- Zumbusch Kaspar*, 331  
něm. sochař, \* 1830. Mnichov, Vídeň. Poprsí a pomníky (Beethoven, Marie Terezie).
- Zumsande*, 413  
český malíř a grafik, XIX. stol.
- Zurbaran Francisco*, 311  
špan. malíř, 1598—1662. Sevilla, Madrid, Guadalupe. — Nábož. obrazy: Triumf sv. Tomáše Aquinského. Scény ze života sv. Petra, Jeronyma a j. Početí P. Marie, činy Herkulovy.
- Ženíšek František*, 335  
český malíř, 1849—1916. Praha, Vídeň, Paříž, Belgie. - S Mik, Alešem malířskou výzdobu Nár. divadla. První hlavní opona (shořela r. 1882). Sgrafito: Hájení mostu proti Švédům roku 1648 (Staroměstská vodárna), Pohádky o zvířátkách a Petrovských, Božena, nákrety k oknům (votivní chrám ve Vidni, pro karlínský a vnohradský kostel), Jízda krásné lady Godivy; podobizny, autoportret, kartony, kresby a náčrty.

*Poznámka:* V závorce uvedeny jsou varianty jmen a jejich způsobu psaní. — Jména míst za letopočty značí působště.

# REJSTŘÍK VĚCNÝ.

- absorpce*, pohlcování světla 56—7, 61 až 63, 65, 181  
*addice barev* 59, 61—4, 171, 181  
*akademické studium* 6, 7—13, 49, 135—6  
*Akademie umění v Praze* 30, 320—1, 324—5, 335, 336—7  
*Akademie pro vědy, slovesnost a umění v Praze* 336—7  
*akt* 38—9, 42—3  
*akvarel* 49, 65, 107—8, 157—77, 181 až 182, 343, 347—350  
*akvarelový tisk* 404—6  
*akvatinta* 428, 437—8  
*alkohol, alkohol. páry* 137, 371, 380 až 381, 383, 421  
*alla prima malování* 125, 131, 182  
*analytické studium* 31  
*anatomie plastická* 8, 38, 243—256  
*anilinová barviva* 48, 76—7  
*anorganická barviva* 69—75  
*antika* 4, 6, 7, 40, 147, 200, 225, 246, 258, 295  
*a putrido* 123—4  
*arabská guma* 153, 164, 181, 420, 421  
*asfalt* 77, 421—422, 428—9, 436  
*Asyrská říše* 195, 265, 266, 268—9, 278—9  
*atelierová výstava* 18—21  
*Athoská kniha* 48, 121, 122, 147, 343, viz též *Dionysios* (rejstřík jmen)  
*atmosféra, vliv a.* 48, 58, 75, 126—7, 152, 159—160, 186, 191, 346, 369  
*aukce* 20, 402  
*autodidakce* 8  
*autokritika* 12  
*Babylon* 195, 265—267, 268, 278—279  
*Barbizon* 15, 188, 226, 327  
*barok* 37, 265, 274—5, 306—316  
*barva* 6, 11, 33, 53—4, 58, 59—66, 131, 217, 227, 353, 357 a j.  
     černá 131, 354  
     komplementární 59—60, 64, 65, 66  
     podvojně 54, 60  
     teplé a studené viz *teplé tóny*, *studené tóny*  
*barviva, mal. barvy* 48—9, 53, 56, 59, 63—6, 67—104, 127, 188, 369 a j.  
     akvarelové 49, 164—7, 404—6  
     anorganické viz *anorganická barviva*  
     bílé 70, 73, 74, 85—7  
     červené 70, 72, 73, 91—3  
     gouachové 181  
     hnědé 69, 70, 100—2  
     jedovaté 80—81  
     krycí viz *krycí barvy*  
     lazurové viz *lazurové barvy*  
     modré 74—5, 93—6  
     olejové 63, 108, 109, 110, 114, 117, 121 až 143, 153—5, 346, 347  
     organické viz *organická barviva*  
     pastelové 188—9  
     studijní, skizzovní 48  
     tiskací viz *tiskací barvy*  
     zelené 72, 73, 74, 75, 96—100  
     zemité 48, 69—70, 71, 131  
     žluté 69, 70, 71, 74, 87—90  
*barviv mal. seznam* 79, 103, 166—7, 188 až 189  
*barvotisk* 412—3, 414  
*basiliky* 197, 225, 265, 271—2, 282—3  
*benzin, benzol* 422  
*Biedermeier* 265, 275  
*bister* (hydrooxyd mangančity) 101  
*blok* 164  
*blokování* 26—7, 30, 31  
*bod v prostoru* 233  
*boltec* 255—6  
*Bratrstvo maliřské v Čechách* 291, 315  
*broušení litograf. kamene* 417—8  
*Byzanc* 200—2, 225, 265, 272, 282—3  
*casein* 148, 151, 153, 191  
*caseinové vápno* 151



- cechy 124  
 ceny 20  
 cestování 14  
 copový sloh 265, 274  
 cyan, cyan. barviva 74—5<sup>1</sup>  
*Cechy* 207—210, 272, 273, 274, 275,  
 286—7, 290—293, 296, 302—9, 312  
 až 315, 320—1, 324—325, 332—9,  
 349, 395, 413—414, 439, 440  
 červíčkovité zrno 438  
 čínské písmo 348  
 čistota 132, 134  
 čištění obrazů 377—9  
*Dachau* 15, 160  
 defekty živého modelu 43, 259—60  
 dějiny umění 263—4  
 dělení perspektivní 237  
 detail 5, 16, 29—32, 39, 160, 161, 359  
 dětské proporce 43  
 Deutsche Gesellschaft zur Beförderung  
 rationeller Malverfahren (Mnichov),  
 49, 103  
 spolek malířů a chemiků, zal. r. 1886.  
 Výzkumy jsou uveř. v časopise „Tech-  
 nische Mitteilungen für Malerei“, vych.  
 v Lipsku od r. 1884.  
 dextrin 164  
 diagonála, uhlopříčna 16, 228, 358—9  
 difúzní světlo 57, 58, 240  
 diletant (-ismus) 5, 6, 29, 31, 171, 173, 186  
 dítě 42, 43, 247—250, 252, 255, 259  
 dlátko (pro dřevorezbu) 399—401  
 dohledník 228, 232  
 dřevoryt 293, 295, 303, 349, 394—406,  
 415  
 barevný 396  
 černobílý 396, 398, 403  
 japonský 395—6  
 duha, vidmo, spektrum 8, 10—11, 17, 19  
 až 21  
*Egejská kultura* 267—8, 269, 278—9  
 Egypt 116, 195, 211, 223—5, 258, 265,  
 266, 278—9, 343—344, 347—8  
 El-Fayúm 147, 344—5  
 empire 275, 318—9, 321  
 emulze 124—5, 148, 152—4, 347  
 enkaustika 345  
 éter 422  
 ex libris 401  
*fata morgana* 55  
 fermež viz firmis  
 f. akvar. 177  
 figurální (-ista) 30, 32, 42, 196, 197, 226,  
 360  
 firmis (pokost) 124, 127, 136—7, 149, 154,  
 177, 369—70, 376, 379—383  
 firmisování akvarelů 177  
 firmisový tisk 403—4  
 fixování (fixáž) 37, 43, 189  
 fixování pastelů 187, 189—91  
 forma 33, 217, 227, 253, 353, 357—9,  
 398 a j.  
 f. pozitivní a negativní 358  
 formát 361—2  
 fotografie 230, 257, 353, 361, 385, 387  
 až 390, 414  
 fresko 49, 85, 87, 88, 96, 100, 150, 191  
 až 192, 197, 345  
 frontální poloha 39, 40  
 fyzická stránka barev 51—66  
*galerijní tón* 188, 379, 380  
 genre 160  
 geometrie 217—221, 227, 233  
 glycerin 422  
 gotika 37, 225, 272—3, 286—96  
 gouache 107—8, 160, 161, 172, 179—82  
 grafika 391—440  
 grotesky 345  
 gumiguta 422, viz též barvy žluté  
*hledáček* 142, 360  
 hledisko 227—229, 232, 234  
 hlinky 69  
 horizont 16—7, 25—6 57, 218, 229,  
 232, 240, 358  
 horizontála 229, 232, 235—238  
 houba mycí 150, 168, 174—5

*chemie barviv* 49, 67—81, 148, 369  
chemické rozbory mal technik 121—2  
chloroform 422  
chrom 70, 71—2  
chyby začátečnickovy 25—6, 131, 239,  
250, 360  
*ikonoklasmus* (obrazoborství) 197, 201,  
204, 284—5, 346  
iluminátoři 159, 291, 293, 307, 348—349  
ilustrace (-átor) 11, 161, 182  
indirektní světlo 53  
individualita umělce 12, 13, 14, 16, 170,  
347, 361 a j.  
inkoust 424  
i. autografický 425  
Institute of painters in watercolours (Lon-  
dýn), 160  
Itálie, Řím 196—7, 198—9, 211, 265,  
270—1, 280—9  
*jantar* 115—6, 117, 153  
japonské dřevorezby 395—6  
    "    nožíky 399—400  
    "    papíry viz papír japonský  
jednořadový systém 16  
Jednota výtvarných umělců (1898) 337,  
356  
Jednota výtvarných umělců (1848) 333  
jedovaté barvy 80—1  
jesuitský sloh 274, 312  
jury 20  
*kadmium* 70, 71, 72, 74,  
kalafuna 422  
kamenec 421  
kamenotisk 65, 393, 409—432, 440  
karakter barev a materiálu 63, 107, 133,  
181, 397  
karakter umělcův 12  
karakteristika materiálu 175—6, 181  
karaktery v přírodě (kraj, stromy), 32, 33,  
40, 173, 181 a j.  
karikatura 40  
katakomy 147, 197—8, 225, 265, 271,  
282—3, 346

kaučuk 371  
kit 371, 374, 376  
klamy optické 218—9  
klasicismus 265, 274, 318—322  
klid—neklid 357, 363  
klich 127, 140, 148, 149, 150, 153, 163, 191  
klichové barvy 149—150  
klouby 253  
klouzek 423  
klovatina viz arabská guma  
knižisk 294, 349, 393, 395, 411, 415  
kobalt 70, 73  
kolonie umělecké 15  
kolorit 240, 347, 348, 379, 380  
komplementární barvy 59, 60, 64, 65, 66  
komposice 16, 33, 348, 351—363  
končetiny 252—3  
kontrasty 64, 181, 357—8  
kopaiva balzám 131, 137, 153, 370, 381,  
383  
kopály 115, 153, 423  
    k. zanzibarský 116  
kopírování 4, 10, 11, 26, 61, 171, 387  
korektura 27, 170, 173, 182, 401, 404, 421,  
435  
korektury učitelovy 27, 40  
kostra 41, 245—253,  
    k. stromů 32  
kovy 70—4  
kovový podklad 129, 377  
krajinářství (-áři) 8, 14, 15, 30, 32, 72, 160,  
186, 358  
kraniometrie 248—250  
kraplak (mořenový lak) 66  
Krasoumná jednota (1839), 321  
    odnož Společnosti vlasteneckých přá-  
    tel umění  
kresba 179, 240, 355, 387, 394, 397  
kreslení doma a v přírodě 24—34, 227,  
257, 359 a j.  
kreslení hlavy a aktu 135—143 a j.  
kreslení zpaměti 5, 10, 32, 33, 43, 387—8  
krevní sůl 422

kritik (-a) 19, 20  
krycí barva 107, 149, 181, 350  
krycí běl akvar. 161, 350  
kryt leptář.ký 435—437  
křesťanství 147, 197, 198, 200, 204, 205,  
265, 271—2, 282—3, 346  
křída 86—7, 127, 374—5, 423—4  
k. litogr. 413—415, 426  
kůže 245, 246, 255  
kyseliny 151, 412, 420—1  
laky 76—7  
l. mořenový viz kraplak  
lavírování 350  
l. tuší na kámen 427  
lazurové barvy 65, 66, 67, 133, 149, 151,  
154, 172, 175  
lebka 247—250  
lepenka 129, 140, 188, 189, 376  
lept 102, 393, 398, 414, 433—40  
leptací látky 420—421  
leptané rytiny 393  
leptání 429, 432, 436—7  
leštění lit. kamene 419  
lih viz alkohol  
linie komp. 353—7  
linoleum 393, 407  
litografie viz kamenotisk  
litografický kámen 416—9  
lokální barva 56, 63, 174  
lom světla 53, 55, 56, 171  
Louvre, 14  
palác v Paříži, chová od r. 1793 státní  
umělecké sbírky francouzské: galerii  
obrazů, museum renesanční, sbírku  
asijských, egyptských a řeckých staro-  
žitností, kresby, středověké, renesanční  
a moderní skulptury, mědirytiny, mu-  
seum etnografické, námořnické, čínské  
a uměl. průmyslové.  
Lucca—Ms. (VIII. století) 147, 343  
Lützowův čp. pro výtvarné umění, 121  
„Zeitschrift für bildende Kunst“, zalo-  
žen Karlem Lützowem r. 1866. — K.

L., 1832—1897, řídil jmen. čp. až do  
své smrti a vydal velkou řadu uměl.  
histor. děl a studií.  
Luxemburg, museum v pařížském paláci  
stejného jména, 8  
obsahuje obrazy a skulptury francouz.  
umělců, které tam setrvávají přibližně  
10 let po smrti tvůrců, načež se rozhod-  
ne, mají-li být umístěny v Louvru.  
magnésie 423  
malířství na porcelánu 65  
malířství na skle 65  
Manes, spolek (1887) II, 335, 337, 339,  
353  
mastix 115, 131, 137, 423  
materiál mal. 5, 16, 24, 47, 49, 69, 133,  
148, 159, 160, 186, 188 a j.  
m. mal. akvar. 162—9  
m. litograf. 416—426  
m. xylograf. 398—406  
měď 48, 70, 72  
měděný podklad 129, 337, 377  
mědirytina 435  
mezzotinto 438—9  
míchání barev 48, 59, 62, 63, 64, 65, 70,  
131, 171—172.  
mimika svalů 254  
miniatury 159, 207, 285, 287, 291, 348  
až 350  
Missál Štrasburský 122, 124, 349  
model 3, 10, 11, 14, 32, 33, 35, 37—43,  
245, 246, 255, 257—260, 388  
m. sádrový 6  
modelování II  
Moderní galerie 354, 355, 356  
monochromatické barvy 54  
monumentálnost 355—6  
mořenový lak viz kraplak  
mosaika 193—214, 271, 281, 283, 287, 291  
mosaikáři 210—212, 213—4  
motiv 17, 142, 230, 359—363, 388, 407  
mozkový oddíl lebky 249—250  
mýdlo 423

*náčrtek* viz skizza  
námět viz motiv  
napodobování učitele 4, 9  
napínání plátna 128, 370, 372 373, 375  
nástěnné malby 191, 198, 343, 344, 345 až  
346, 348  
neoimpresionismus 64  
nesouměrnost 40  
neutrální tón 65  
niello 435  
*obecenstvo* 16—21, 65, 148  
obličejové kosti 250—1  
obličejové svaly 254  
obrazoborci viz ikonoklasmus  
obrys 26, 27, 39, a j.  
octová kyselina 150  
odbarvování 112—113  
odprýskávání podkladu a malby 369—71  
odraz světla, reflex 53, 55—8, 61—3,  
171—2, 227, 240  
odstup 16, 38, 65, 198, 228  
ohraničení 361—362  
olej 48, 49, 57, 63, 69, 70, 71, 73, 124,  
129 a m. j.  
o. aetherické 111—114  
konopný 111,  
levandulový 112  
lněný 107, 110—11, 117, 152, 153  
makový 110, 111  
olivový 110  
ořechový 111  
vysychavé 108, 109, 110  
olejomalba 65, 70, 71, 121—143  
olejové barvy viz barvy olejové  
olovo 48, 70—1, 80, 81, 85—6, 90  
optika barev 53—66, 133, 171—2, 181  
optické míchání barev 59—66  
„Optics“ (Newton) 54  
organická barviva 48, 69, 76—8, 112  
orient 199, 200  
ornament 5, 196, 224, 271  
ossa sepia 423  
osvětlení 16, 25, 173, 217, 357, 360—362

oxydace 48, 148, 153  
*palety* 79, 131—2, 166—7, 169  
pamět 33, 387—8  
panorama 218—9  
papír akvar. 159, 161, 162—4, 182  
p. japonský 401—2  
p. ruční 162—163  
p. xylograf. 401—2  
pastel 57, 107, 108, 183—92  
pastósní nános 16, 69, 107, 133, 138, 151,  
154, 345  
pasty (pro mosaiku) 213  
pateř 249, 251  
pemza 423  
pergamen 348  
perspektiva 6, 8, 24, 39, 200, 217—242,  
274, 295  
p. vzdušná 160, 223, 226  
perspektivní dělení viz dělení persp.  
perspektivní pomůcky 233  
perspektograf 390  
petrolej 113—4  
plakát 407, 414  
plastika svalů 246, 253  
plátno 49, 125, 127, 128, 188—90  
p. poškozené 371—2, 373—5  
plátna napínání viz napínání p.  
plátna pastelová 189  
plech (podklad) 377  
pliseň 378  
plocha v prostoru 233, 238—9  
plocha drsná a hladká 57, 240—1  
plošné rozdělení 358—359  
podklad 66, 125, 126, 127, 128—31, 148,  
150, 189, 190, 369  
p. poškozený 368—9, 375—7  
p. pro pastel 191  
p. pro temperu na zdi 150  
podvojně (potrojně) barvy 54, 60  
pohlcování světla viz absorpce  
pointilismus 64  
pojidla 45, 48, 49, 63, 105—117, 134, 150,  
151—3, 188, 369

pokost viz firnis  
poloha předmětu 25, 233 -- 4  
polostín 53, 174  
pomocné linie 238—239  
pomůcky 137—143  
    p. k přípravě a leptání kamene 420  
    p. perspektivní 233  
    p. technické a mechanické 385—90  
popředí 16, 175, 181, 229  
portret (-ista) 10, 20, 160, 439  
posa 39, 40, 42, 43, 247  
povrch těla 245—247, 251—253  
povrchové světlo 57, 63, 181  
pozadí 358  
prach 134, 370  
průměrné barvy 54, 59  
proces tvoření 363  
profil 39, 224—5  
projekční plocha 38, 217, 230—232  
proporce lidského těla 38, 40, 42, 43,  
    249, 257—60  
    p. dětské 42  
prostorový názor 223, 267  
průmět 217, 230  
pryskyřice 108, 109, 110, 115—17  
předloha 4, 10, 27, 171  
přetisk 412, 430  
přetisková barva 424, 426  
přímka v prostoru 233—238  
přirozená barviva 69  
puty 43  
*racionelní malování* 7, 49, 133  
rám 371  
reflex viz odraz, zrcadlení  
regenerování 371, 378, 380—381  
rekvizity 10, 137—143  
renaissance 9, 134, 211, 265, 273—274,  
    294—307, 344, 349  
restaurování obrazů 365—384  
reliš 176  
robbie viz della Robbia (rejstřík jmen)  
rokoko 185—186, 211, 274, 316—327  
románský sloh 225, 265, 272, 284 7

romantismus 322  
rozklad světla 53—4, 56, 65  
rozptýlené, difúzní světlo 57, 58  
rozvrh 39, 41  
rtuť 70, 72—3  
Rubešův salon (1913) 339  
Rudolfinum, Dům umělců (1876—1882),  
    161, 187, 334, 335, 344  
    nyn. Parlament. V sev. části stálá obraz  
Ruch, galerie (1886—1889), 17, 186, 335  
    první pokus stálé výstavy pro Prahu.  
rydlo 401  
rýsovací náčíní 221—2, 239  
rytina 419, 421  
*Řecko* 195—196, 211, 265, 269—270,  
    278—81, 343—346  
ředidla 107—117, 150  
řezba do linolea 407  
Ríšské museum (Rijks Museum, Amste-  
    terdam) 47—8  
    uměl. sbírky chová od r. 1886.  
*sádrové modely* 6  
salony uměl. 17  
sandarak 116, 150  
sanytr 422  
saze 423, 424  
sbíhání persp. 234—5  
sepie 101  
seznamy barev 79, 103, 166—7, 188—9  
sgraffito 49  
Schack-galerie (Mnichov) 160  
    *Adolf Fr. Schack* (1815—1894), básník  
    a historik něm. Galerie obsahuje díla  
    hlavně malířů s ním soudobých.  
schnutí 109—110, 126, 127, 136—7, 154,  
    174, 182  
signování graf. listů 404  
Silpi Sastri (Sanskrt) 258, 259  
silueta 31  
sikkativy 109—110, 125, 126  
skioptikon 390  
skizza 3, 4, 6, 11, 27, 31, 159, 188, 349—50,  
    387, 431

skizzák 37, 38, 387  
skoblení 426, 427, 428, 438  
skříňka malířská 141—2, 169  
skupiny umělců 14—15  
slohy uměl. 261—339  
slunečník 140, 169  
směs barev 59, 60, 62—64, 66, 70 a j.  
smysl pro barvu II  
Society of British artists in watercolours 160  
souměrnost 40  
soumrak 58, 64  
soutěž umělecká 15, 19  
Společnost vlasteneckých přátel umění (1796), 320, 321  
stanzy ve Vatikáně 9  
stavba těla 245, 257  
stín vržený 53, 225, 227, 240  
stín a světlo viz světlo a stín  
stínování 6, 38, 173, 240  
stojan 37—8, 139, 140, 148  
stolička polní 140, 169  
studené tóny 64, 172, 357, 379  
studie II, 39, 42, 140, a j.  
studijní (skizzovní) barvy viz barvy stud.  
studium 4, 5, 10, 14, 15, 27, 33, 39—41, 43, 53, 140 a j.  
stupnice barev 64  
stylisování 5  
subjektivnost vidění 59  
subtrakce 59, 61, 62, 63  
suchá jehla 435  
sůl štavelová 419, 421  
svalstvo 245, 253—55  
světlo a barva 53  
světlo a stín 6, 26, 53, 58, 64, 65, 66, 133, 170, 240, 357  
s. difusní viz difusní s.  
s. povrchové viz povrchové s.  
šelač 116, 424  
škrob 424  
štetce 132, 135, 138—9, 167—9  
štoček 395, 396, 398, 401, 403—6

techniky malířské 49, 53, 63, 119—214  
341—350  
tělesa v prostoru 239  
tempera 107, 108, 126, 130, 133, 145—155, 343—7  
t. vodová 149—50  
t. vaječná (olejová) 124, 152—5  
t. vosková 345—6  
teplé tóny 64, 172, 357, 379  
termín výstav 20  
terpentýn 111—13, 153, 424 a j.  
Thorvaldsenovo museum (1846) 318  
Čtyři jeho křídla obsahují všechna díla umělce v orig. neb v odličkách a uzavírají volný prostor s hrobkou Th-vou.  
tinktura duběnková 421  
tisk 65, 393, 394, 415, 429  
t. slepý 396  
t. z kovových desk 431  
t. z dřevěných štoček 395, 401—2, 403—6  
t. z kamene 429  
t. trojbarevný 61, 65  
tiskací barva 396, 403  
„tituli“ 198  
tmavění obrazů 65, viz též fírnis a restaurování obrazů  
Topičův salon (1895) 337  
továrny na barviva a mal. materiál 47—9, 108—9, 127, 136—7, 147, 148, 151, 153, 162—5, 167, 181, 188, 190, 133—4  
traktament krajinářský, malířský 32, 134  
trhliny maleb 47, 108, 109, 369  
Troja 265, 267—8  
trvanlivost barviv a maleb 47, 49, 64, 108, 109, 124, 127, 133—134, 165—166, 188, 190, 198, 212  
tuš, podtušování 61, 159—60, 173, 424—6  
úběžník 232—237, 240  
úhel Camperův 248—249  
„ maxilární 248  
„ obličejový, lící 248—9  
uhlokresby 37, 418

- úhlopříčna viz diagonála  
 úhly (persp.) 221, 231, 232, 233, 235, 241  
 ultrafialové paprsky 54  
 ultramarinová nemoc 96, 369  
 umělá barvíva 69, 76  
 Umělecká beseda (1863) 333, 335  
   prvý český spolek uměl. Odr. 1870 prav.  
   roční premie, od 1872 slosování uměl.  
   děl, od 1871 prvá výtv. česká kolekt. vý-  
   stava, od 1888 prav. výstavy vánoční.  
 umělecká výchova 1—21, 28, 59, 130, 135  
   — 136, 138, 359  
 umístění obrazů 16, 17, 161, 218, 230  
 undulační teorie 54  
 vernis mou 437  
 vidění 219, 228, 230, 388  
 vidmo viz duha  
 visování 24. 26—7, 39—40, 42, 231—2,  
   239, 240  
 vlohy 11—12  
 vycpaniny 6  
 vykrývání leptané desky 437  
 vyprchávání barev 48  
 výstavy a výstavní místnosti 16—21, 47,  
   64—5, 161, 240  
 výzbroj malířská 137—143, 169  
 vyzina 149—150, 189  
 vzdělání všeobecné 13  
*Wiesnerova* galerie „Ruch“ viz Ruch  
 Worpswede 15, 33, viz též Worpswedti  
   (Rejstřík jmen)
- xylografie* viz dřevoryt  
*zabezpečení povrchu* 370  
 začaté obrazy 132  
 začátečnickovy chyby viz chyby z.  
 základní barvy 60, 61, 64  
   „  rovina 229, 232, 235  
 zátisí 26, 30, 160, 171  
   z. historické 10  
 zemité barvy 48—69, 70, 71  
 zhoustnutí kamenokresby 432  
 zinek 73—4  
 zjednodušování 29, 30, 39, 245  
 zkáza obrazů 47—9, 69, 70, 130 a j.  
 zkracování perspektivní 222, 236, 237  
 zkratky 10, 39, 42, 218, 225, 232  
 zlatá pozadí 185, 200, 201, 203, 207,  
   378  
 zkreslení persp. 238, 387—390  
 zorný paprsek 217—220, 232  
   z. plocha 227, 232  
   z. úhel 38, 227—8, 232  
 z paměti kreslení viz kreslení z paměti  
 zrakový klam 218—219  
 zrcadlení 55, 57, 66, 240—1  
 zrnění litograf. kamene 418—419  
 zvětšovací přístroj 390  
 zvířata (anat, kresl.) 247—8, 250—252,  
   256  
*želatina* 149, 424, 429  
 železo 71  
 židé 265, 268, 278

## OPRAVY.

- Str. 8. ř. 4. zd. čti *v* arithmetice m. k arithmetice, 3. ř. zd. čti *ķ* plnému m. v plnému.
- „ 15. „ 13. sh. „ *Bonington* m. Bouwington.
- „ 25. „ 12. „ dopln̄ *persp.* tab. XX.
- „ 26. „ 7. „ „ „ „ XIX., ř. 17. sh. čti *vypadá jako* m. jako vypadá  
a v ř. 12—15 zd. posuň na konci znaménka o ř. níže.
- „ 31. „ 10. „ čti *Chittussi* m. Chitussi.
- „ 61. „ 2. „ „ *immaginárním* m. maginárním.
- „ 70. „ 15. „ škrtni cyan, ř. 17.—16. zd. čti *uhličitan olovnatý* m. olovnatý uhli-  
čitan, ř. 3.—4. zd. čti *druhý jest zásaditý, červeň chromová* m. druhá  
jest červeň chromová.
- „ 71. „ 6. „ čti *olovnatých* m. olovitých, ř. 9. sh. doplň: kysličník *olovnato-olovičitý*  
(m. k. olovičitý) a vzniká *zahříváním křejtu*.
- „ 72. „ 7. zd. čti *arsenitan* (pod. též *str.* 98. ř. 11. sh.) a *octan olovnatý* m. arseňan  
a octan měďnatý.
- „ 73. „ 11. sh. doplň *kysličníku* kobaltu, ř. 14. sh. čti *sloučenina* m. směšenina.
- „ 75. „ 5. „ čti *Gmelin* m. Gmeliri, ř. 6. sh. čti obsahuje *síru*. m. obsahuje slouče-  
ninu hl. sířič.
- „ 81. „ 6. „ (levý sloupec) škrtni modrý.
- „ 85. „ 1. zd. čti  $Pb_2O_4$  m.  $PbCO_4$ .
- „ 86. „ 8. sh. „  $Pb_2OCl_2$  m.  $PbCl_2$ .
- „ 87. „ 11. „ „ *hliníkových* m. hliníkových, ř. 11 zd. *sírné* sloučeniny m. sirnaté  
sloučeniny.
- „ 86. „ 2. zd. škrtni běloby zinkové, ř. 1. zd. čti dvojchromanu *draselného a stranu*  
*zinečnatého* m. dvojchromanu draselnatého a kyseliny sírové.
- „ 89. „ 17. „ čti *kysličníkú antimonu* m. antimonového kysličníku a ř. 17—16. zd.  
čti s *kysličníky olova a vismutu* m. olovnatého a antimon. kysl. vismu-  
tového; v posl. odstavci (Indická žlutá) uzavři závorku až za větou  
„ . . . jako barvy užívati).
- „ 90. „ 3. sh. čti zásaditý síran *rtuťnatý* m. zás. síran kysličníku rtuťnatého.
- „ 92. „ 1. zd. „ kysličník *olovnato-olovičitý* m. kysličník tetrový.
- „ 93. „ 8. sh. „ *arseničnan* a f. k. m. arsenově kyselý f. k.; ř. 15. zd. čti chroman  
*stříbrný* m. stříbrnatý a ř. 16. zd. (pod. též *str.* 94. ř. 1. sh.) čti *dra-  
selného* m. draselnatého.
- „ 94. „ 13. zd. čti  $2CuCO_3-CuOH_2$  m.  $ZCuCO_3-CuO_2H_2$ ; ř. 3. zd. čti *arseničé*  
m. arsenové, ř. 2. zd. škrtni s uhličitanem nebo a doplň s fosforeč-  
ňanem *kobaltnatým*.



- Str. 95. ř. 2-3. sh. čti z kysličniku *kobaltnatého* (pod. též ř. 12. sh.) m. kobalového a *ciničitého* m. cínového a ř. 1. zd. čti *křemičitého kysličníku* m. křem. země.
- „ 97. „ 9. „ čti *hořečnatého* m. horčíkového, *sodného* (stejně str. 96. ř. 1. sh.) m. sodnatého, *železnatým* (stejně ř. 10. sh.) m. železitým.
- „ 99. „ 9. „ čti kysličníkem *chromitým* (stej. ř. 11., 12. sh. a 6. zd.) m. chromovým (resp. m. chromatým).
- „ 100. „ 13. „ čti *mangančitého* m. manganového, ř. 18. sh. čti *hydroxyd železitý přechází v kysličník* m. hydrooxydy přech. v kysličníky, ř. 4. zd. čti *Van Dyckova* m. Van Dykova.
- „ 101. „ 9. „ škrtni „jest sazovitého původu a“, ř. 10. zd. čti *odpařeného* m. napařeného a l. ř. zd. čti *uhlovodíky* a . . . m. uhlovodíkové až . . .
- „ 121. „ 1. zd. *XIV.* m. *XVI.*
- „ 123. „ 8. „ *Breslau* (t. j. *Vratislav*) m. *Bieclava*.
- „ 132. „ 1. „ *Correggio* m. *Coreggio*.
- „ 141. „ 14. „ patří před ř. 13. sh.
- „ 169. pod. obr. v textu doplň č. 29.
- „ 185. ř. 10. sh. čti *Masson* m. *Mason*.
- „ 196. „ 14. „ „ bitva s *Dariem* m. s *Doriem*.
- „ 200. „ 1. „ „ *Byzanc* m. *Byzanz* a j. (týž článek) *byzantský* m. byzantinský neb m. byzantský.
- „ 205. „ 4. „ „ *Russuti* m. *Rossuti*.
- „ 226. „ 11. zd. „ *Pannini* m. *Pamini*.
- „ 249. „ 13. sh. „ 1829 m. 1827.
- „ 263. „ 8. „ „ *staletí* m. *staleté*.
- „ 267. „ 15. zd. „ (v l. 1870 - 73 po řadě . . . m. (v l. 1870—73) po řadě . . .
- „ 281. pr. sloupec ř. 5. zd. doplň *vznikajících* staveb.
- „ 286. pr. sloupec ř. 11. sh. čti v *Salernu* m. v *Salermu*.
- „ 293. l. „ „ 2. zd. „ 1474—1526 m. 1414—1526.
- „ 295. „ „ „ 4. „ „ *Pollajuolo* m. *Pallajuolo* a stej. na str. 297. pr. sloupec ř. 4. sh.
- „ 297. „ „ „ 5. sh. „ *Bernardo a Ant. Rossellino* m. *Bernardo, Ant. Rosselino*.
- „ 298. pr. „ „ 2. „ „ *Peruzzi* m. *Peruggi*, l. sloupec 2. ř. sh. škrtni 1513—.
- „ 300. l. „ „ 2. zd. „ *Habsburkové do . . . m. Habsb. volbou dědici . . .*
- „ 301. pr. „ „ 3-4. sh. čti *Parma: Correggio* m. *Parmia*, *Correggio*,
- „ „ „ 13. sh. čti *Memling \* 1430* m. 1467, ř. 16. zd. *Bosch † 1516* m. 1564 a 5. zd. doplň *Hans Sebald zv. Beham*.

- Str. 302. pr. sloupec ř. 6. sh. čti 1510—1578 m. 1478.  
 „ 305. „ „ „ 10. „ „ z *Vrchovišt* m. z *Vršovišt* a doplň *pořídil*.  
 „ 309. „ „ „ 11. zd. „ *Snyders* † 1657 m. 1679 a ř. 2. zd. čti *Helst* m. *Helft*.  
 „ 311. l. „ „ 2. „ „ *Puget* † 1694 m. 1644, ř. 7. zd. *Cano* † 1667 m. 1687.  
 pr. „ „ 11. „ „ *Velasquez* m. *Valasquez*, 17. sh. *Bakhuizen* m. *Bakhuizen*.  
 „ 316. l. „ „ 4. „ „ *Winckelmann* m. *Wickelmann*.  
 „ 317. „ „ „ 7. „ „ *Zarzillo* † 1781 m. 1748, pr. sloupec 9 ř. sh. *J. Bapt. Greuze* m. *Creuze*.  
 „ 320. pr. „ „ 16. „ „ 1792—1847 m. 1702—1847.  
 „ 321. „ „ „ 6. „ „ *Waldherr* m. *Valdherr*.  
 „ 322. „ „ „ 2. „ „ *Wyatt* (1820 . . . m. *Wyatts* ( 1850 . . .  
 „ 323. l. „ „ 2. „ „ *Thornycroft* m. *Thornycrost*.  
 „ 325. „ „ „ 1. sh. „ 1865 m. 1805; pr. sloupec ř. 2. sh. *Rottmann* m. *Roltmann*, ř. 13. sh. *Schrödter* m. *Schrödtte*, ř. 11. zd. *Scheivel* m. *Scheivel*, ř. 5. zd. 1820 m. 1821.  
 „ 327. „ „ „ 1. „ „ *Maindron* m. *Maidron* a pr. sloupec 8 ř. zd. *Jan Matejko* † 1893 m. 1882.  
 „ 329. „ „ „ 6. „ „ *Roty* m. *Roly*, pr. sloupec 1 ř. sh. *Narc.* m. *Marc.*, 7. ř. zd. *Wauters* m. *Wanters*.  
 „ 331. pr. „ „ 14. zd. „ *Steinhausen* m. *Steinhausen*.  
 „ 332. „ „ „ 6. sh. „ *Schmidt* m. *Smidt*.  
 „ 333. „ „ „ 12. zd. „ *Bedřich Havránek* † 1899 m. 1866.  
 „ 344. ř. 8. zd. čti *Flinders Petrie* m. *Flinders, Petrie*.  
 „ 414. „ 12. „ „ *Monnier* m. *Mounier*, ř. 11. zd. *Toulouse-Lautrec* m. *Toulouse-Latrec*.  
 „ 416. „ 2. „ „ *ručním* m. *zručným*.  
 „ 417. „ 15. „ „ *uhličitanu vápenatého* m. *vápenného uhličitanu*.  
 Anat. tab. č. XXVIII. ř. 2. a 3. zd. čti *chocholík* m. *chocholek*.

II. VYDÁNÍ

DOTIŠTĚNO ROKU 1923

V TISKÁRNĚ D<sup>RA</sup> EDUARDA GRÉGRA A SYNA

V PRAZE.

CLICHE OBRÁZKŮ

Z GRAFICKÉHO ÚSTAVU V. NEUBERT A SYNOVÉ

PRAHA-SMÍCHOV.

PAPÍR

DODALI HOLAN A STREIBL

V PRAZE

\*

*Od téhož autora vyšlo:*

NÁLADY A POHÁDKY.

Obrazy s doprovodem básní Jar. Vrchlického a Sv. Čecha — *Rozebráno.*

ŽIVOT A SEN PŘÍRODY.

Cyklus 12 uhlokreseb a 4barevných obrazů. — *Rozebráno.*

HÁLEK, VEČERNÍ PÍSNĚ. *Illustrace.*

Z DOMOVA A CIZINY. *Sborník 75 obrazů. — Rozebráno.*

LEPTY I. MOTIVY ČESKÉ.

LEPTY II. MOTIVY Z CEST.

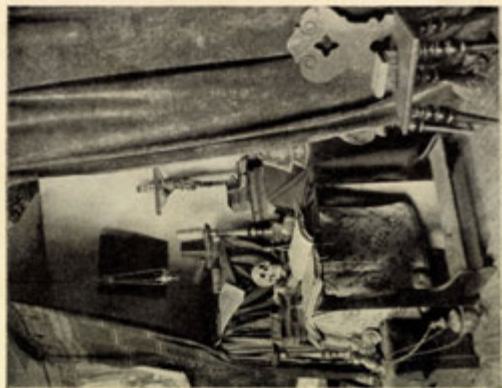
KAMENOKRESBY I. PROSTÉ MOTIVY.

KAMENOKRESBY II. PRAŽSKÉ MOTIVY.

ZE STARÝCH PARKŮ. — *V tiskū.*

## DÁLE JSME VYDALI:

- E. EDGAR: *Kolumbaria a popelnicové háje*. Nová kniha estéta Edgara má za úkol upravit otázku hřbitovní kultury a uvést ji v soulad s účelem piety. Kniha má význam i hmotný, neboť jistě ušetří každému na zbytečných vydáních, kterých by litoval třeba již pozdě. Opatřena 70 vyobrazeními. Cena Kč 20'—.
- PROF. K. WELLNER: *Cesta k modernímu ornamentu*. Jediné dílo o nových snahách na poli ornamentálních. 32 různobarevných tabulí, provedených na silném kartoně. Formát fol. Kč 60'—.
- Z temna poroby — k slunci svobody*. Všenárodní dílo, vydané redakcí Prof. Prokopa Vavřínka, redaktora Národní Politiky. Do díla přispělo 135 vynikajících pracovníků národních. Kniha veliké kulturní ceny. Cena Kč 60'—, váz. Kč 90'—, v polokůži váz. Kč 120'—.
- S. U. TONGI: (Dr. F. X. Harlas) *Pod palmami*. Cena Kč 28'—. *Pod buky*. Cena Kč 17'—. Obě knihy byly oceněny ve veřejné soutěži o ceny na nejlepší posudky, samými čtenáři a vyšly ze soutěže bez výjimky s nevšedním významem.
- I. KUCHAR: *Pohádka dávno uprchlého jara*. Básně. Cena Kč 10'—. Staříček básník zapěl při příležitosti svého dovršení 75 let a uložil své práce v tuto knihu, opatřiv ji svým podpisem. Vydán jen omezený počet výtisků.
- V. V. TOMEK: *Kráska z ostrovní říše*. Román dvou mladých srdcí, překypující zároveň úchvatným líčením krás přírody. Cena Kč 17'—.
- H. R. HAGGARD: *Allanova žena*. Autorisovaný překlad z angličtiny pořídil K. Tuček. V tisku.
- Triumf techniky*. Vynikající všeobecné technické dílo, do kterého přispěli nejlepší techničtí pracovníci svými pracemi, aby informovali o nejnovejších vynálezech a pokrocích na poli technickém nejen odborníky, ale i laiky. Redakcí díla řídí Ing. Vladimír Teyssler, správce laboratoře vysoké školy technické. V tisku.
- A. V. ŠMILOVSKÝ: Souborné spisy. Sv. I.: *Martin Oliva*. Román. *Krotor Rozumec*. Román. Cena Kč 12'—. Sv. II.: *Starý varhaník*. Obraz ze života. *Starý Měchura*. Obraz umělec života. Kč 12'—. Sv. III.: *Setník Dřevnický*. Obraz ze života. *Za ranních červánků*. Román. Kč 12'—.
- Souborné spisy A. V. Šmilovského vydáváme za redakce Prof. Jana Voborníka a můžeme je jen vřele doporučit do všech knihoven, kde ještě nejsou. Dokonalý druh a vrstevník Jana Nerudy, V. Beneše-Třebízského a j. si toho plným právem zaslouhuje. Další svazky vycházejí.

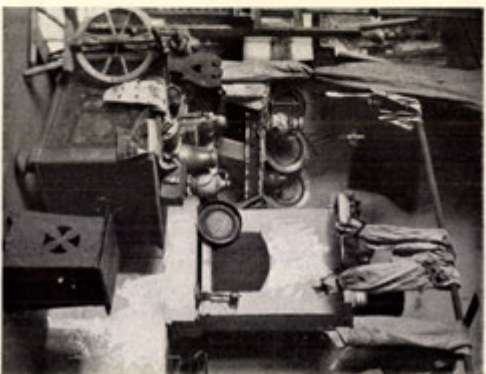


Atelierová zátisť.

II.



III.



Atelleroov aattisi.

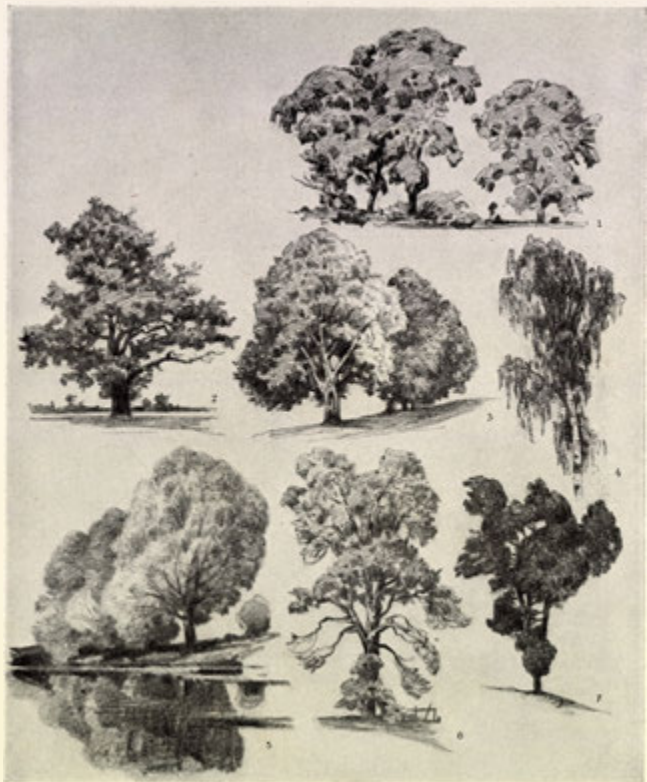


Atelierové zátíšf.





Postup kresby streamu. (Nahole: Z. blizka. Dole: Teniz stream na vetri vzdalenessi.)



Karakteristické tvary stromů.

1. Stříbrný topol. 2. Dub. 3. Lípa. 4. Bříza. 5. Vrba. 6. Jilm. 7. Jeřáb



Kostřiny stromů.

1. Stříbrný topol. 2. Černý (silniční) topol. 3. Vrba. 4. Dub. 5. Bříza.



Borovice. (Studie. Kresba tužkou.)

Z dálky. — Z větší blízkosti. — Z největší blízkosti.



Modřín. (Studie. Kresba tužkou.)

Z nejbližší blízkosti. — Ze vzdálenosti. — Jak tyto stromy rostou.



Studie smrku. (Kresba tužkou.)

X.



Stedje Perem.



Studie lesni (přem).





Studie lesní (perem).



Buk. (Studie tužkou.)

XIV.



Studie větévky břízové.

XVa.



XVb.



Kostry stromů: Břízy, doubek.

XVI.



*Kostřy strómů: Duby, Věževoř borovic.*

XVII.



XVII.



Všeobecná příbuznost tvaru, útvaru větví neb jednotlivých detailů  
k celkovému tvaru stromu.

Č. 1. Dub. - Č. 2. Lípá. - Č. 3. Jasan. - Č. 4. Bříza. - Č. 5. Smrček.



Č. 1. Borovice. - Č. 2. Modřín. - Č. 3. Smrček.

XIX.

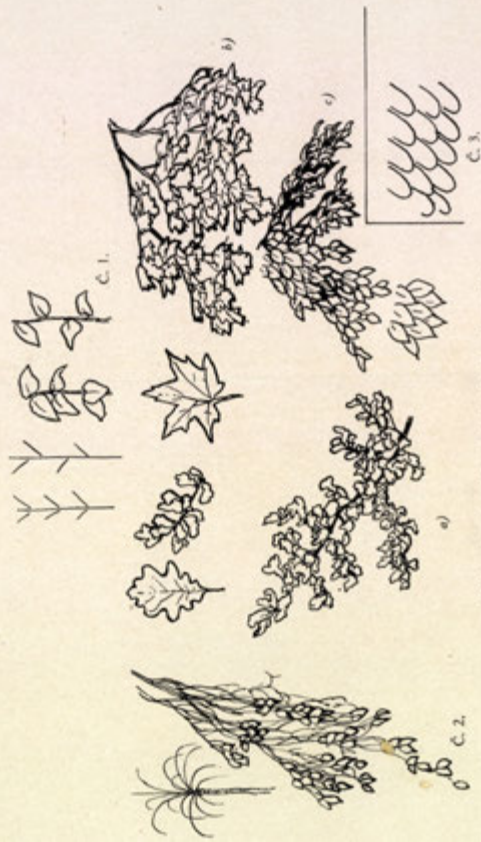


Princip vybudování mas stromových a jejich přibuznost s mraky.



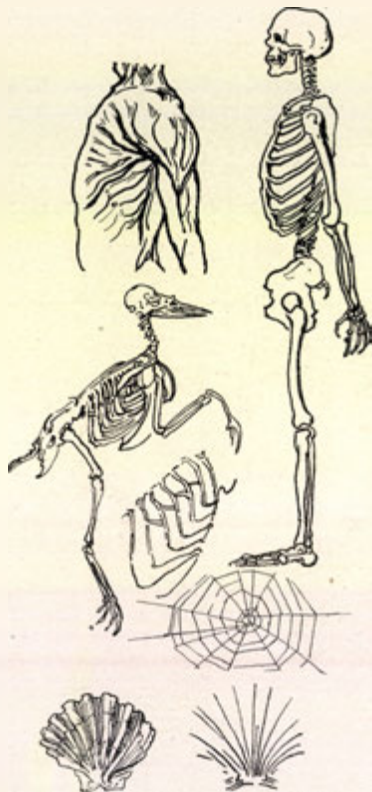


Princip vzrůstu a rozvětvení stromů.



Princip vybudování listnatých partií.

C. 1. Listy sudopětelné a třířadové. C. 2. Různý princip vrůstání mas listnatých, a) v chomáčích, b) vrůstání kloboučité, c) lupinaté. C. 3. Kvetí střešky — příklad užití tohoto druhu vrůstání.



Paprskovitě, opakující se linie a formy kostry a svalů u všech obratlovců a analogické případy jinde v přírodě.

XXIII.



Dub.

XXIV.



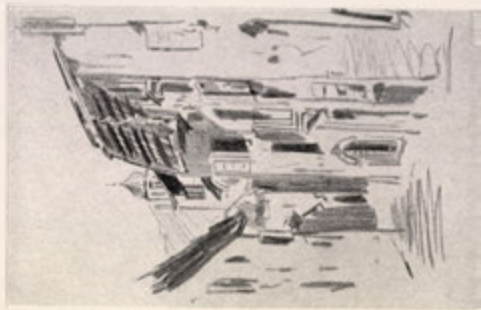
Smrkový les vyrácený. Motiv z Rudohoří. (Kresba Jutkou.)



Chaloupka v lese. Motiv z Podkarpatské Rusi. (Kresba tužkou.)



Krkonošské boudy. (Krecha tučkou.)



Z Naga, Skirzy Iutkou.





Vrby na podzim. (Pastel.)



Večer. (Pastel.)



Topolys. (Pastel.)



Borovice. (Skizza tužkou.)



Rašící dub. (Kresba tužkou.)



Vrba. (Kresba tužkou.)



Rašic lpa. (Kresba tužkou.)

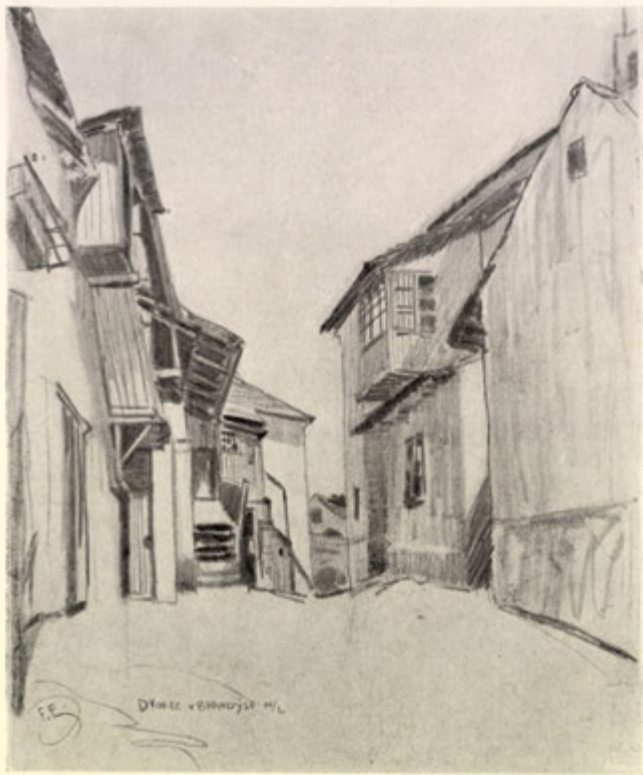


Skála. Motiv z jižních Tyrol. (Ze skizzáku.)





Statek v jižních Tyrolích. (Ze skizzáku.)



Venkovský dvorek. (Kresba tužkou)



Zákoutí z rybářské vsi Torbole na Gardském jezeře. (Tuška)



Ořech. (Studie tužkou.)



Ořech. (Studie tužkou.)



Javor. (Studie tatkou.)



Dvorek Iyrolskeho statku. (Tuzka)



Mlýn v jižních Tyrolích. (Ze skizyáku. Tužka.)



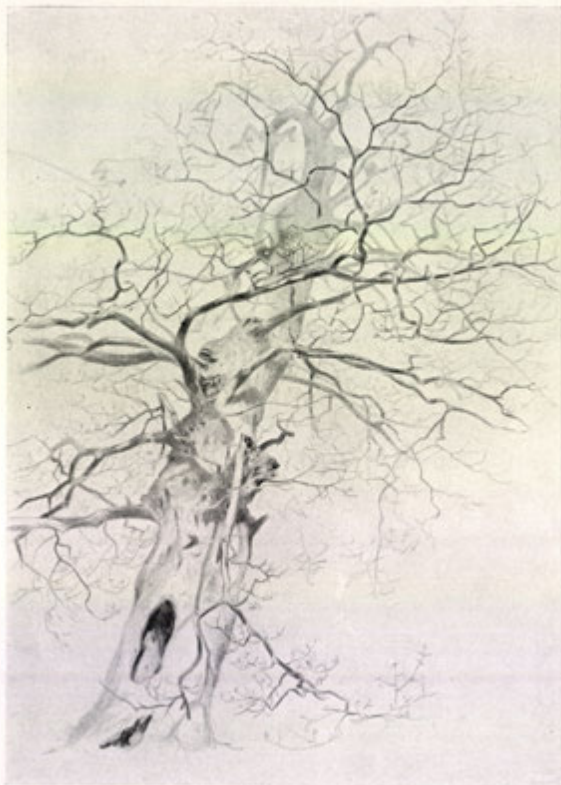


St. Peterský hřbitov v Selnohradě. (Ze skizy K. Torka)

XLV.



Olse. (Studie izkou.)

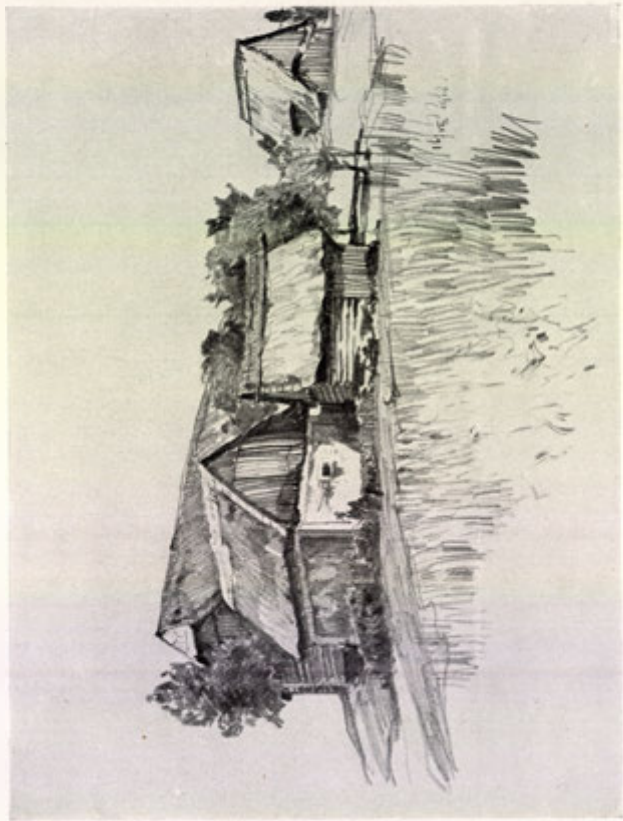


Dub. (Studie tužkou.)

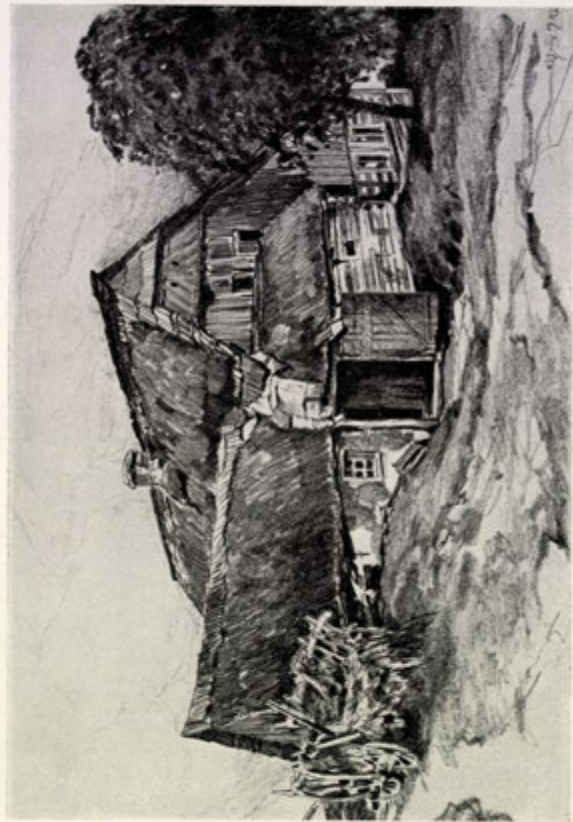


Dub. (Studie tužkou.)

XLVIII.



Kikonoské chaty. (Turka.)



Krkonošská chata. (Tuška.)



Meditace Billa Hora. (Olej, 1917)



a) Skizza uhlem k obrazu čís. XXX.



b) Skizza uhlem k obrazu čís. L.



LII.



Duby. (Olej.)



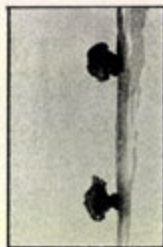
Skizra uhlém k obrazu č. LIII.



z. 1.



z. 2.



z. 3.



z. 4.



z. 5.



z. 6.



z. 7.



z. 8.



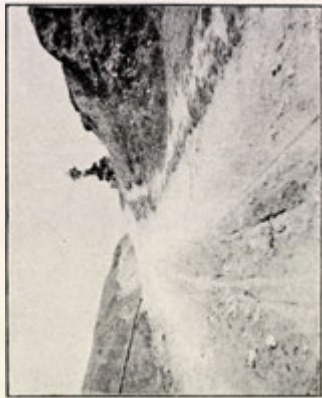
z. 9.

Kompositie

LV.



z. 2.



z. 1.



z. 4.



z. 3.





Mlýn na Nežárce. (Olej.)



Z Peláň. Ranné zmracování téžej motivu. Podzim. (Lenta)

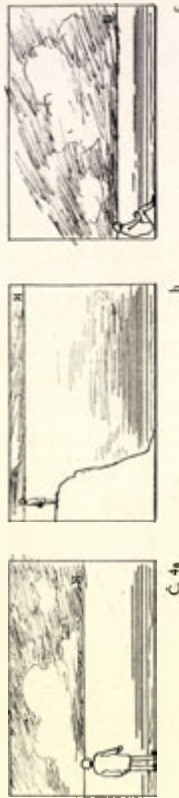
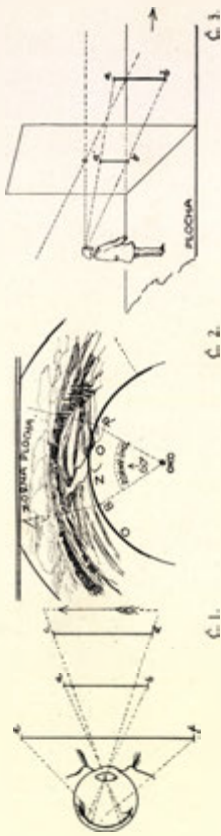


Z Polabá. Tyň mořiv zimě. (Lept.)





Jaro. (Pastel)



Č. 1. Jak vidíme;  $a-b$ ,  $e-d$ ,  $e-f$  = předměty pozorované. Přímký vřetkovane = zorné paprsky.

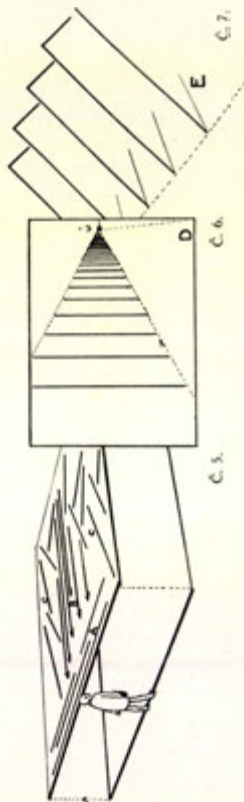
Č. 2. Zorný ťhel — zorna plocha.

Č. 3. Obraz předmětu na ploše projekční;  $a-b$  = předmět,  $a'-b'$  = jeho obraz na ploše projekční.

Č. 4a, b, c. Vyšše horizontu při různé výšce oka;  $H$  = horizont.

Perspektiva.

III—IV.



Č. 5.

Č. 6.

Č. 7.



Č. 8a.

b.

III. Přímky v prostoru.

Č. 5. Přímky vodorovné  $A$  = vodorovné průběžné.

$B$  = vodorovné kolmé k  $z$  osě.

$C$  = vodorovné šikmé k  $z$  osě.

Č. 6. Přímky v prostoru kolmé.

Č. 7. Přímky v prostoru šikmé.

IV. Body v prostoru.

Č. 8a, b. Body na rovině zhlédnutí.

a) Čím je bod vzdálenější, tím jeví se nám vyšším.

b) Neprůhlednější a tudíž nejvyšší bod plochy zhlédnutí jeví se výši oka.

Perspektíva.

V.



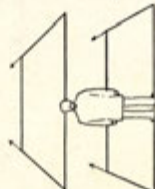
Č. 9.



Č. 10.



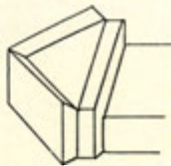
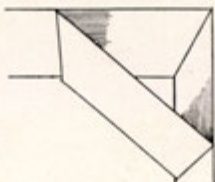
Č. 11.



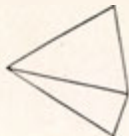
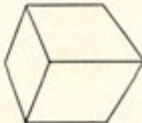
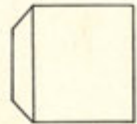
Č. 12.



Č. 13a, b.

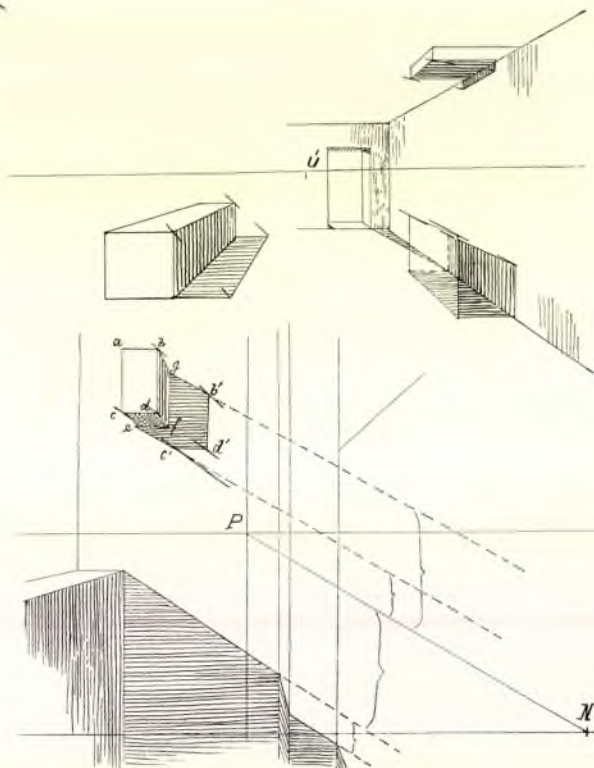


Č. 14



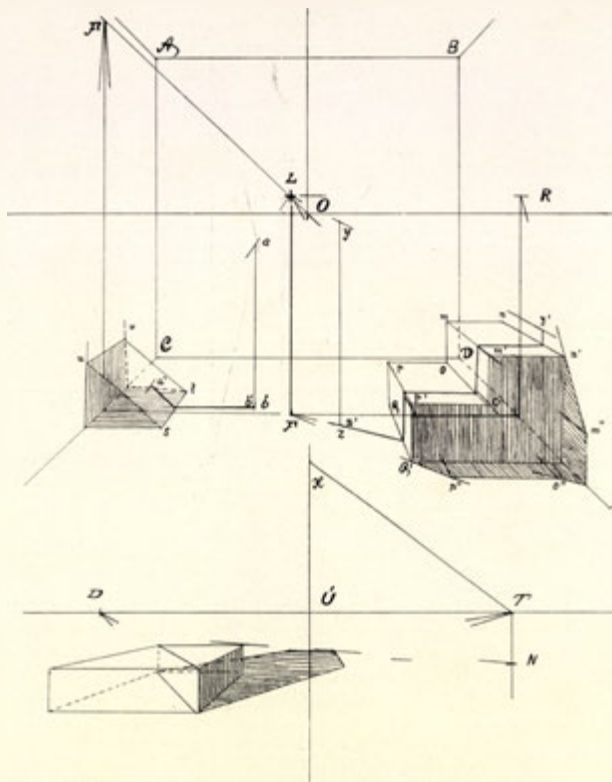
Perspektívne pojmy: prímk, uhel, rovina.

- Č. 9. Prímky (romobéžky) ve třech polohách.
- Č. 10. Právy úhel,  $R = 90^\circ$ .
- Č. 11. Plocha (rovina) průčelná.
- Č. 12. Plocha vodorovná.
- Č. 13ab. Plocha kolmá, vodorovná a šikmá v prostoru.
- Č. 14. Plochy (roviny) na předmětech.



Nauka o slínu.

$S$  = svetlo,  $Ú$  = úběžník,  $a-b-c-d-e-f-g$  = hrany předmětu,  $b'-d'-c'$  = vržený slín.



Perspektíva.

X.



Č. 1.



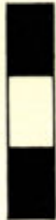
Č. 2.



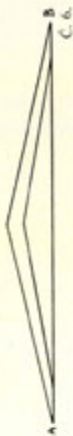
Č. 3.



Č. 4.



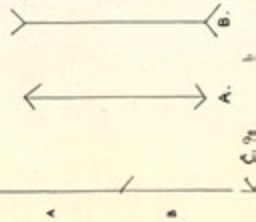
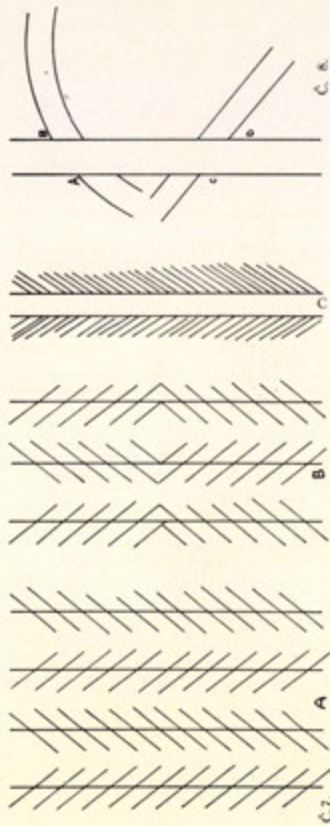
Č. 5.



Č. 6.

Některé klamy optické, jež spatjujeme při kreslení v přírodě.

- Č. 1. Délka polovina přímky zdá se déle.
- Č. 2. Plocha rozdělená kolmicemi zdá se širší, než tato plocha rozdělená vodorovně.
- Č. 3. Tyž úkaz na obrazech z přírody.
- Č. 4. *B* zdá se větší než *A*.
- Č. 5. Bílá plocha zdá se větší než černá.
- Č. 6. Odliší úhel zřídka oba koncové body vodorovné linie *A—B*.



Klamy optické.

Č. 7 ABC. Ostře ubíjí čísi rovnoběžné linie odlišné uhlovými, příp. zlomovými.

Č. 8. Pokračování linií A-B, C-D vzdá se lými v souvislosti.

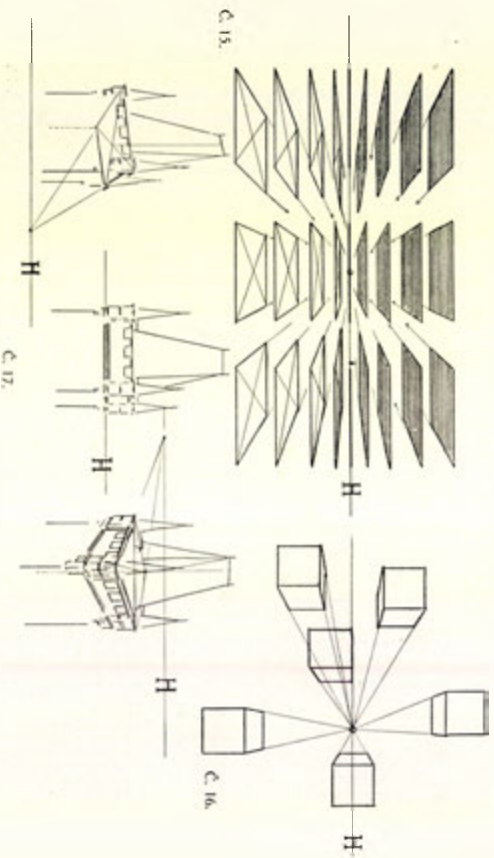
Č. 9a. Polovina A zdá se dělit set B.

Č. 9b. A zdá se kratší set B.

Č. 10. Obryšle futuristické zjevy na moři. Břehy pobřeží zdají se vytlačiti set hladina vodní.

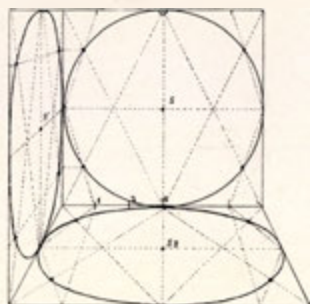
Č. 10.



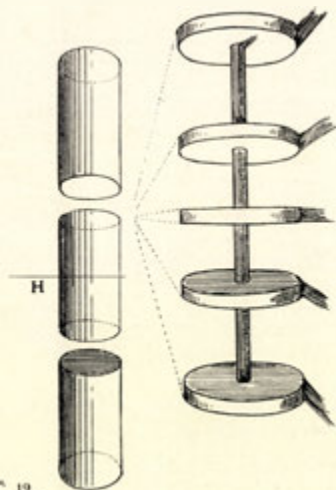


Stavování horizontu.

- Č. 15. Plochy vodorovné v různé výši k linii horizontu. *H* = horizont.  
 Č. 16. Krychle (plochy vodorovné a kolmé) v různé výši k linii horizontu. *H* = horizont.  
 Č. 17. Plochy na předměstech (věži) při různé výši horizontu. *H* = horizont.



Č. 18.



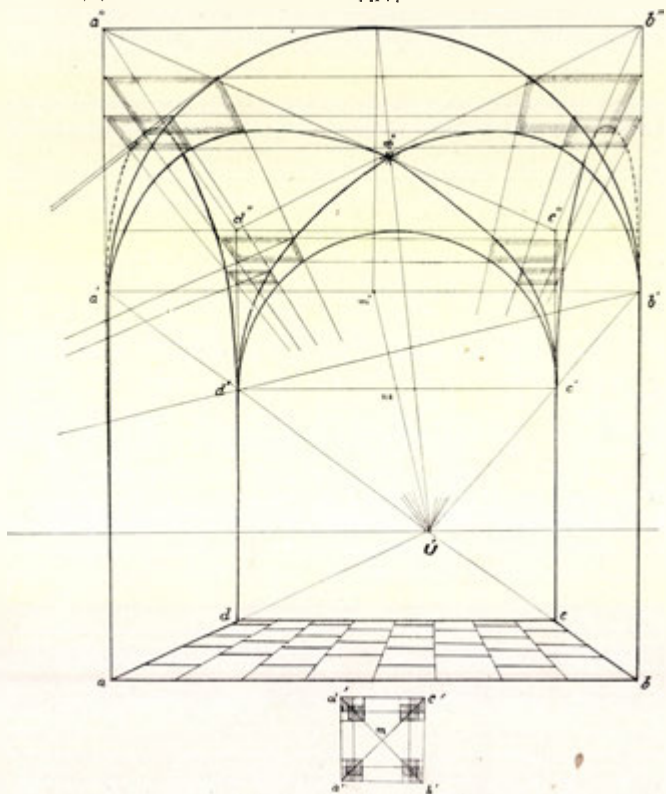
Č. 19.

Č. 18. Zkracování kružnice.

Č. 19. Zkracování kružnice na předmětech.  $H$  = horizont.

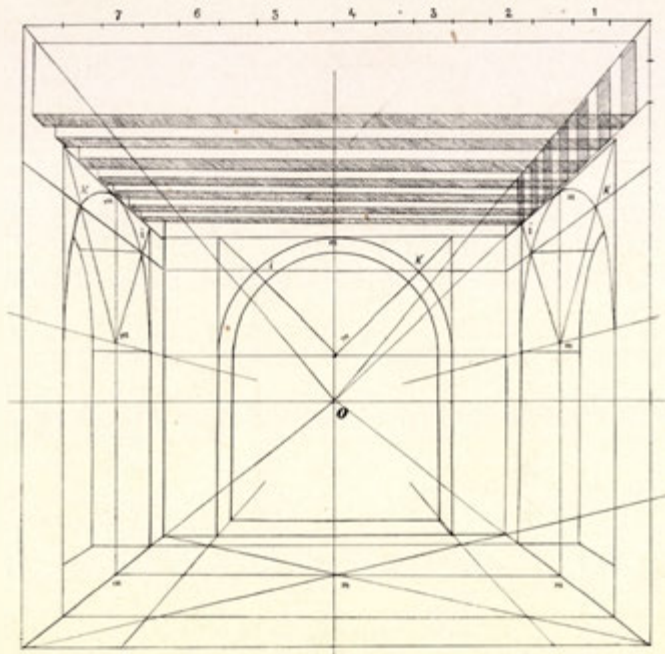
Perspektiva.

XIV.



Konstrukce klenutého stropu.

$Ú$  = úběžník.

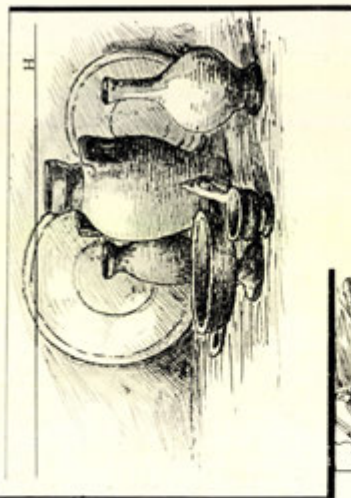
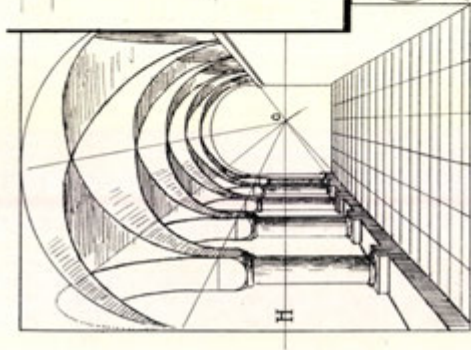


Pohled průčelný do síně.

O = oko.

Prospektiva.

XVI.



Č. 21a.



Č. 20.

Č. 21b.

Č. 20, Pohľad do kružného schodiska. O = os, H = horizont.  
Č. 21a, Zariadenie z obvyklých predmetov, H = horizont.



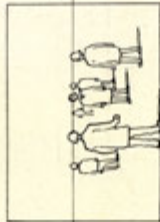
Č. 22.



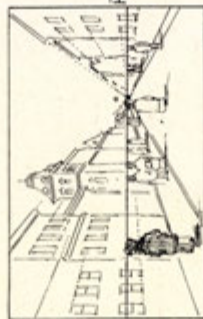
Č. 23.



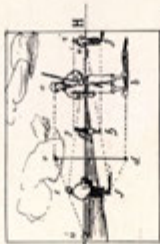
Č. 24.



Č. 25.



Č. 26.



Č. 27.



Č. 28.

XVII.

XVIII.

Č. 22, 23, 24. Perspektívne sblhání. Č. 25, 26, 27, 28. Perspektívne zkracování.  
H = horizont, a = úběžník, o = oko.



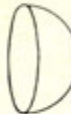
Č. 29.



Č. 30.



Č. 31.



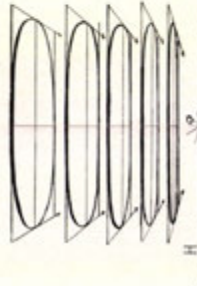
Č. 32.



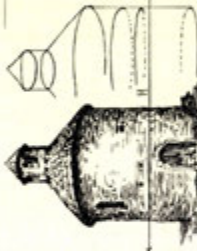
Č. 33.



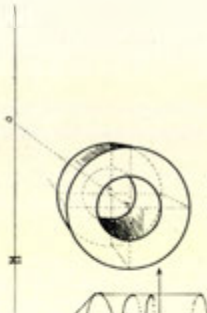
Č. 34.



Č. 36.



Č. 37.

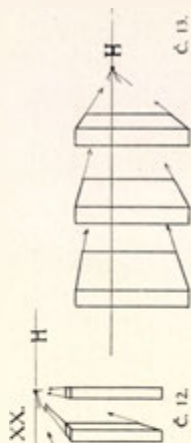


Č. 35.

Typická tělesa — základem předmětu.

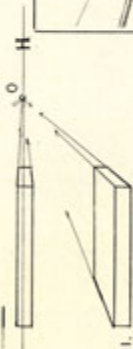
- Č. 29. Kyzle.
- Č. 30. Rovnoúhelník.
- Č. 31. Koule (kruh).
- Č. 32. Polokoule (elipsa).
- Č. 33. Válec.

- Č. 34. Kútel.
  - Č. 35. Válec dutý.
  - Č. 36. Kruh ve vodorovných rovinách.
  - Č. 37. Typická tělesa (válec, kútel) základem předmětu.
- H = horizont

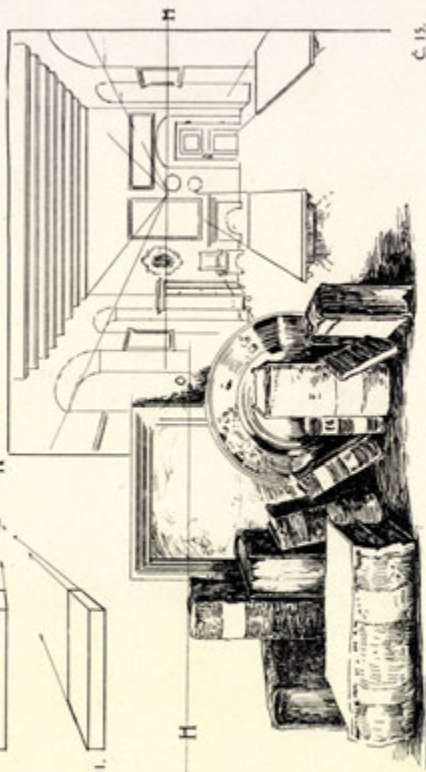


Č. 12.

Č. 13.



Č. 11.



Č. 15.

Č. 14.

Č. 11. Polohy vodorovné nad a pod horizontem.

Č. 12. Polohy kolmé k čáře pod horizontem.

Č. 13. Polohy kolmé k čáře v horizontu.

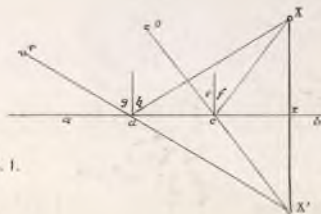
Č. 14. Zřítí předmětů z rovných ploch.

Č. 15. Průřezný pohled do ulice.





Příklady geometrických těles na skutečných předmětech  
a jich konstrukce.



Č. 1.



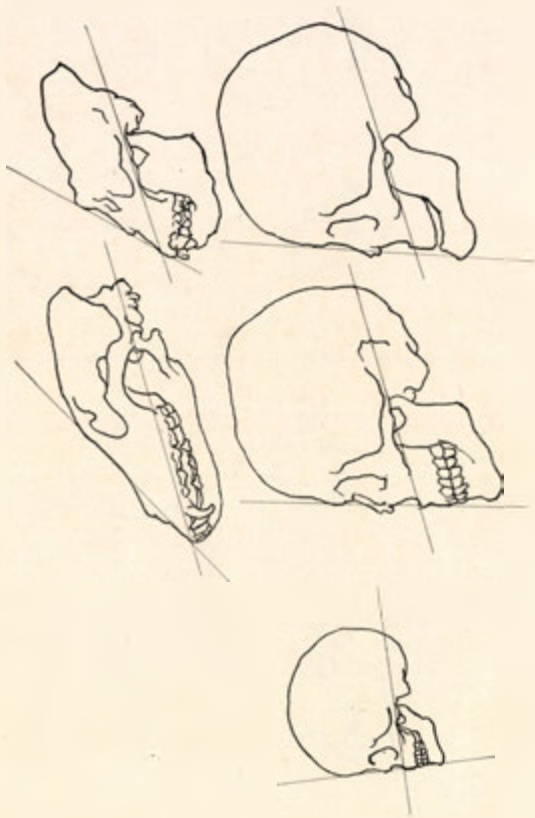
Č. 2.



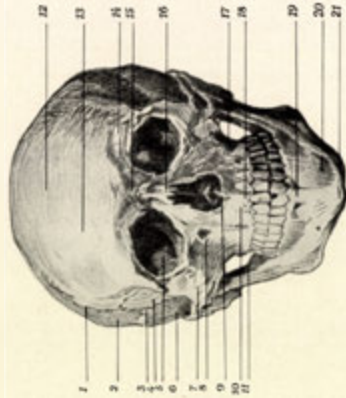
Nauha n odrazu a zrcadlení.



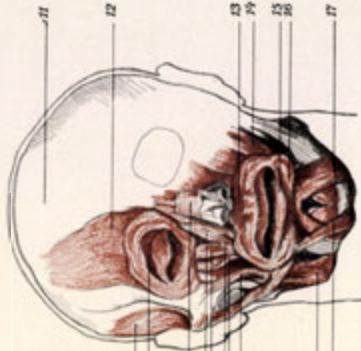
Nauka o odrazu a zrcadlení.



Různé tvary lebek.

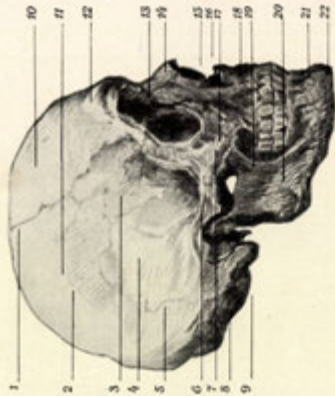


- Kostra hlavy zředu.**
- Šev věšecový.
  - Kost temenní.
  - Šev lapňový.
  - Kost kulková.
  - Ošnice.
  - Kost spánková (skřiváková).
  - Kost jahnová.
  - Otěr podčelový.
  - Trn nosní.
  - Vývěstí lůtkový horní čelusti.
  - Křídlo dolní čelusti.
  - Kost čelustí.
  - Hřebec čelustí.
  - Oblouk nadošnicový.
  - Plátka (kost nosní).
  - Kost nosní.
  - Jama špičková.
  - Vývěstí lůtkový horní čelusti.
  - Vývěstí lůtkový dolní čelusti.
  - Otěr brádný.
  - Vývěstí brádný.



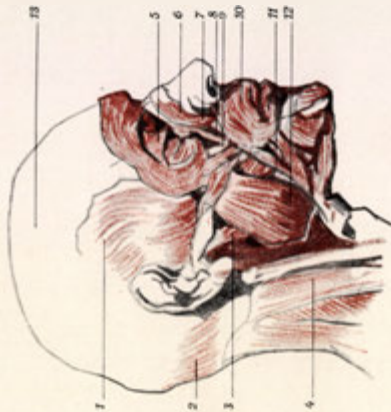
**Svalstvo hlavy zředu.**

- Sval okružní.
- Okružní sval ústní.
- Šedý sval nosní.
- Čtyřstranný sval horního retu.
- Sval jahnový vřítí.
- Stožbový koutku dolního retu.
- Sval trešňový.
- Sval ústní.
- Trástranný sval dolního retu.
- Sval dolního retu.
- Podčelice.
- Zahrňad obostí.
- Okružní sval ústní.
- Sval ústní.
- Okružní sval ústní.
- Sval brádný.



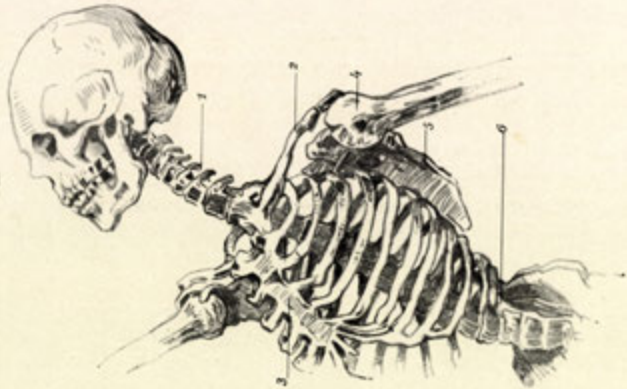
Kostra hlavy se strany.

1. Šev věncový. 2. Čípa skřelová. 3. Kost klíbová (koubová). 4. Kost spánková. 5. Šev lopatkový. 6. Kost jehňová. 7. Kost jehňová. 8. Kost týlní. 9. Hřebec týlní. 10. Kost čelíst. 11. Hřebec tenký. 12. Oblouk nadočelový. 13. Očníce. 14. Kost nosní. 15. Dutina nosní. 16. Trn nosní. 17. Kost jehňová. 18. Hřebec čelíst. 19. Výchýl vzrost del. čelíst. 20. Křížko del. čelíst. 21. Dolní čelíst. 22. Výchýl bradový.



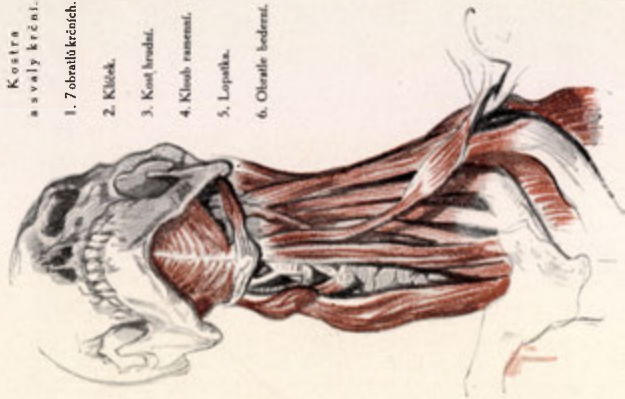
Svalstvo hlavy se strany.

1. Sval akrotový. 2. Sval týlní. 3. Klobohat výšňel del. čelíst. 4. Kysač. 5. Okružní sval oční. 6. Svalcová nosu. 7. Svalcová nosu a přepážky. 8. Dutina nosní. 9. Sval lopatkový. 10. Okružní sval ústní. 11. Sval trubčákový. 12. Žvýkač. 13. Polokřivo.



Kostra  
a svaly krční.

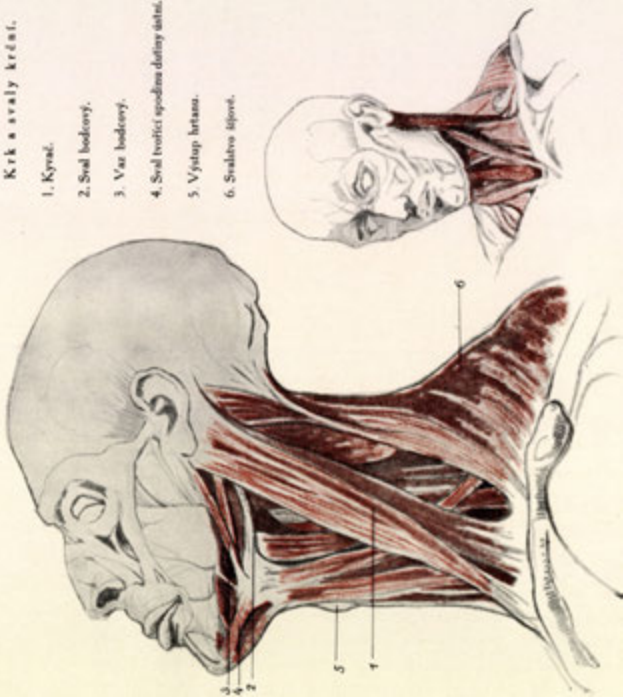
1. 7 obratlů krčních.
2. Klíček.
3. Kost hrudní.
4. Kloub ramenní.
5. Lopatka.
6. Obratle bederní.

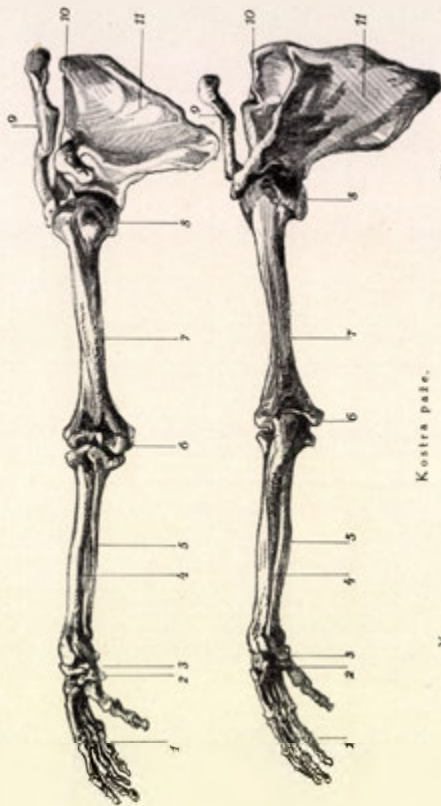




Krk a svaly krční.

1. Kůže.
2. Sval boční.
3. Vaz boční.
4. Sval tvořící spodní dutou část.
5. Výstup hrtanu.
6. Svalstvo šíje.





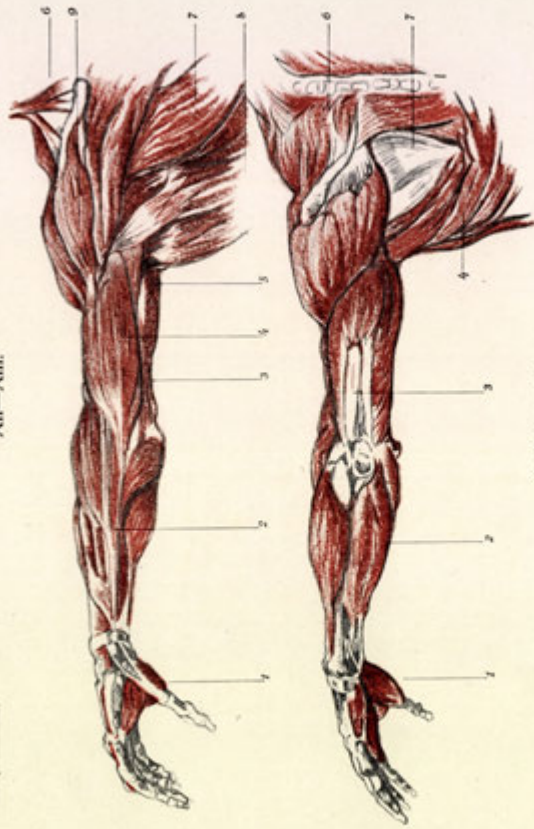
X.

1. Članky prstů u ruky.
2. Kost zápěstí.
3. Kloub zápěstí.
4. Kost vřetenná.
5. Kost loketní.
6. Kloub loketní.
7. Kost ramenní.
8. Kloub ramenní.
9. Klíček.
10. Horní okraj lopatky.
11. Lopatka.

Kostra paže.

XI.

1. Članky prstů u ruky.
2. Kost zápěstí.
3. Kloub zápěstí.
4. Kost vřetenná.
5. Kost loketní.
6. Kloub loketní.
7. Kost ramenní.
8. Kloub ramenní.
9. Klíček.
10. Horní okraj lopatky.
11. Lopatka.



XII. Zpředu.

1. Sval na štítku palcovém.
2. Svalstvo předložetní (obřasčí).
3. Sval trojhlavý.
4. Dvojhlavý sval rannost.
5. Sval trojhlavý krční.
7. Velký sval hrudní.
8. Menší sval hrudní.
9. Sval dělovitý.

Svalstvo páte.

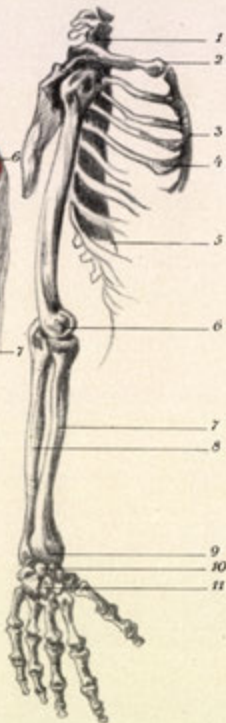
XIII. Zezadu.

1. Sval na štítku palcovém.
2. Svalstvo předložetní (obřasčí).
3. Trojhlavý sval rannost.
4. Svoký sval zadový.
6. Sval kapový.
7. Sval podřibecový.

XIV.



XV.



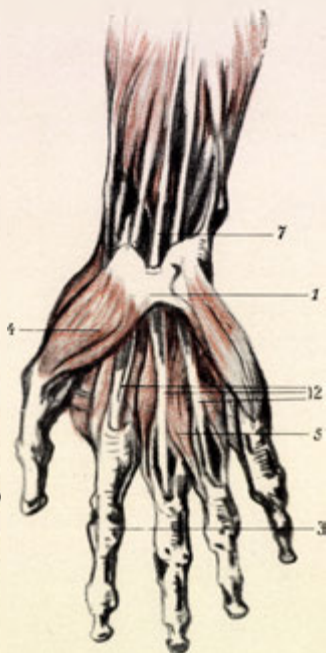
*Plastická anatomie.*

XIV. Svalstvo.

1. Sval deltovitý.
2. Dvojhlavý sval ramenní.
3. Sval trojhlavý.
4. Svalstvo předloketní.
5. Natahovači.
6. Velký sval hrudní.
7. Vnitřní šikmý sval břišní.

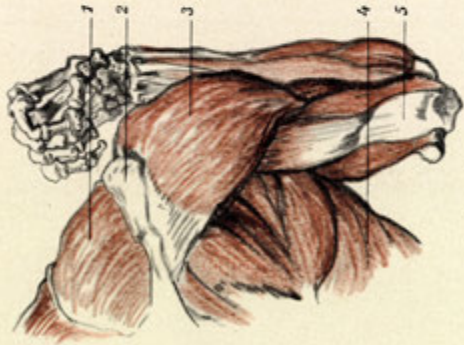
XV. K o s t r a.

1. Obratle krční.
2. Klíček.
3. Kost hrudní.
4. Žebra.
5. Obratle bederní.
6. Kloub loketní.
7. Kost vřetenní.
8. Kost loketní.
9. Kloub zápěstní.
10. Kostí zápěstní.
11. Kostí zápěstní.



Kostra a svalstvo ruky.

1. Příčný vaz. 2. Ohybači prstů. 3. První ohybač. 4. Krátké svaly palce. 5. Krátké dlaněvé svaly. (Druhého až pátého prstu). 7. Šlachy hybači prstních, vstupujících do dlaně pod příčným vazem (1).



Zeradu.

Svalstvo paží.

1. Sval kôpory. 2. Horné okraj lopatky. 3. Sval deltovitý 4. Široký sval zadový. 5. Trojhlavý sval ramenní.

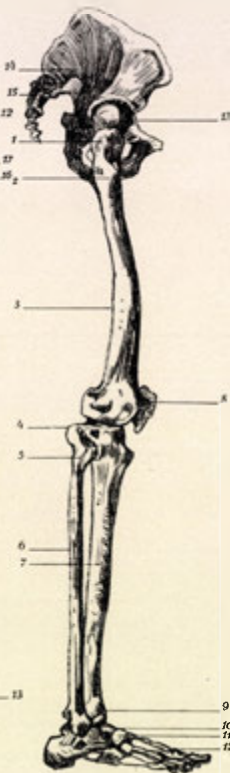


Z pľedu.

XX.

XXI.

Plastická anatomie.



XX.

Kostra nohy z pŕedu.

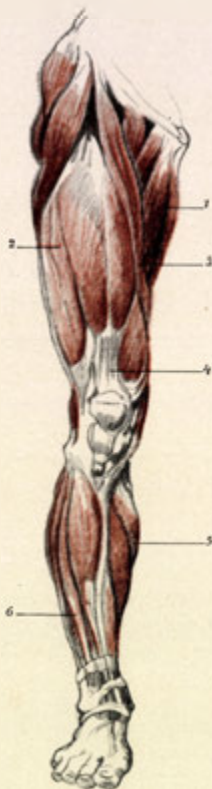
1. Kloub kyčelní.
2. Chocholík velký.
3. Kost stehenní.
4. Chocholík malý.
5. Česka (Patella).
6. Kost holenní.
7. Kloub hleznový.
8. } Zánartí.
9. }
10. } Články prstů u nohy.
11. }
12. Kost křížová.
13. Zevní kotník.
14. Hlavička kosti lýtkové.
15. Kost lýtková.
16. Kost sedací.

XXI.

Kostra nohy se strany  
vnější.

1. Chocholík velký.
2. Chocholík malý.
3. Kost stehenní.
4. Kloub kolenní.
5. Hlavička kosti lýtkové.
6. Kost lýtková.
7. Kost kolenní.
8. Česka.
9. Zevní kotník.
10. Kloub hleznový.
11. Zánartí.
12. Články prstů u nohy.
13. Kloub kyčelní.
14. Kost kyčelní.
15. Kost kostréná.

## XXII.



## XXIII.

*Plastická anatomie.*

## XXII.

Svalstvo nohy  
z předu.

1. Dlouhý přitahovač.
2. Čtyřhlavý sval stehenní.
3. Sval krejčovský.
4. Šlacha svalu čtyřhlav.
5. Dvojčelý sval lýtkový.
6. Přední sval holenní.

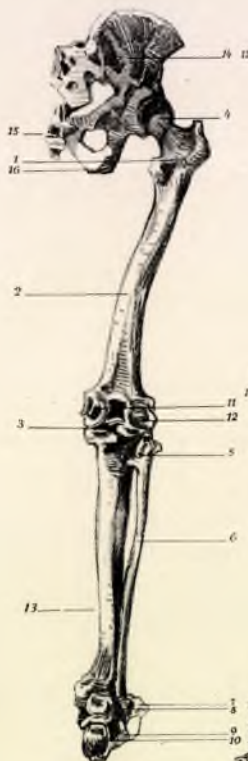
## XXIII.

Svalstvo nohy se  
strany vnější.

1. Hřeben kosti kyčelní.
2. Velký hýždovec.
3. Dlouhý přitahovač.
4. Sval štíhlý.
5. Přední sval kolenní.
6. Dlouhý schylovač prstů.
7. Dlouhý schylovač palcový.
8. Šlacha Achillova.



XXIV.



XXV.

*Plastická anatomie.*

XXIV.

Kostra nohy zezadu.

1. Chocholík velký.
2. Kost stehenní.
3. Kloub holenní.
4. Kloub kyčelní.
5. Kost lýtkové hlavičky.
6. Kost lýtková.
7. Články prstů u nohy.
8. Kost zanártní.
9. Kloub hleznový.
10. Kost patní.
11. Vnitřní hrbol kloubní.
12. Vnější hrbol kloubní.
13. Kost holenní.
14. Kost kyčelní.
15. Kost kostrčná.
16. Kost sedací.

XXV.

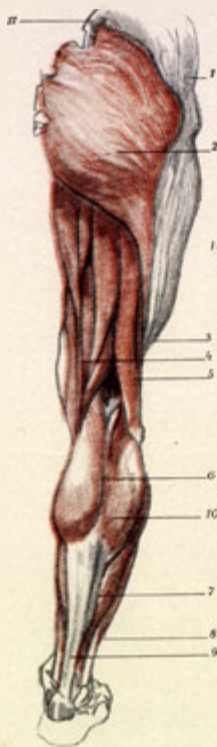
Kostra nohy se strany  
vnitřní.

1. Kost kostrčná.
2. Chocholík malý.
3. Kost stehenní.
4. Kost lýtková.
5. Kloub holenní.
6. Kost lýtková.
7. Kost holenní.
8. Kotník zevní.
9. Kost patní.
10. Kotník vnitřní.
11. Kloub hleznový.
12. Zanártí.
13. Články prstů u nohy.
14. Kost kostrčná.
15. Kost kyčelní.
16. Kost sedací.
17. Kotník.
18. Češka.

XXVI.

XXVII.

Plastická anatomie.



XXVI.

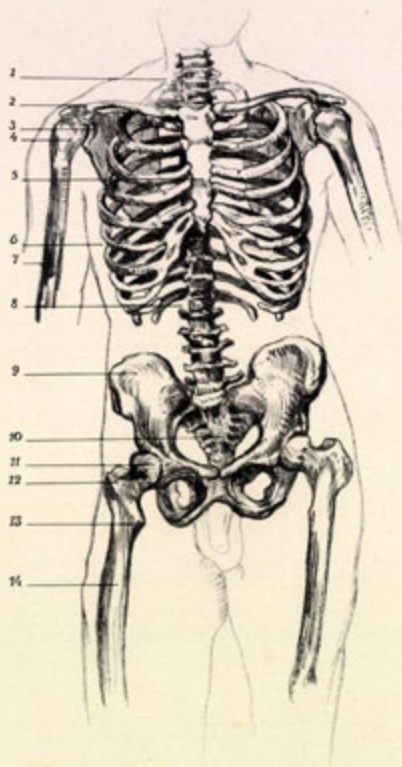
Svalstvo nohy zezadu.

1. Střední hyždovec.
2. Velký hyždovec.
3. Ževní hlava dvojného svalu stehenního.
4. Sval šitíhly.
5. Dvojhlavý sval stehenní.
6. Dvojčelý sval lýtkový.
7. Sval platýžový.
8. Přední sval holenní.
9. Šlacha Achillova.
10. Šlacha svalu čtyřhlavého.
11. Kost kostrčná.

XXVII.

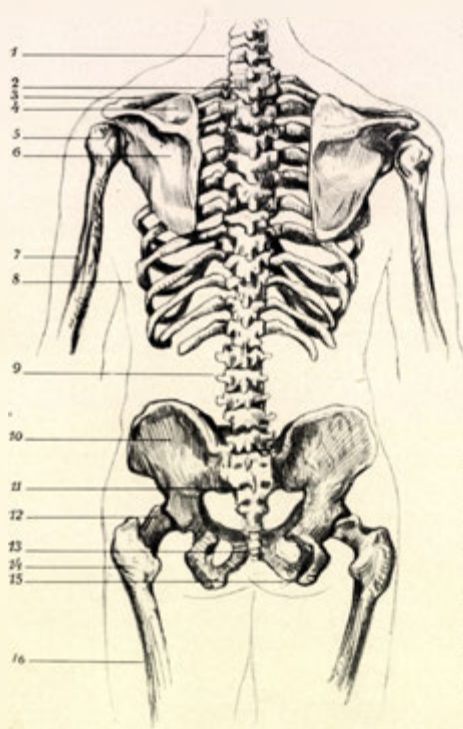
Svalstvo nohy se strany vnitřní.

- 1a. Sval sedací.
- 1b. Dlouhý přitahovač.
2. Čtyřhlavý sval stehenní.
- 3a. Sval krejčovský.
- 3b. Šlacha svalu čtyřhlavého.
4. Dvojčelý sval lýtkový.
5. Šlacha Achillova.
6. Přední sval holenní.
7. Vzpřimovací přední krajiny bércevé.



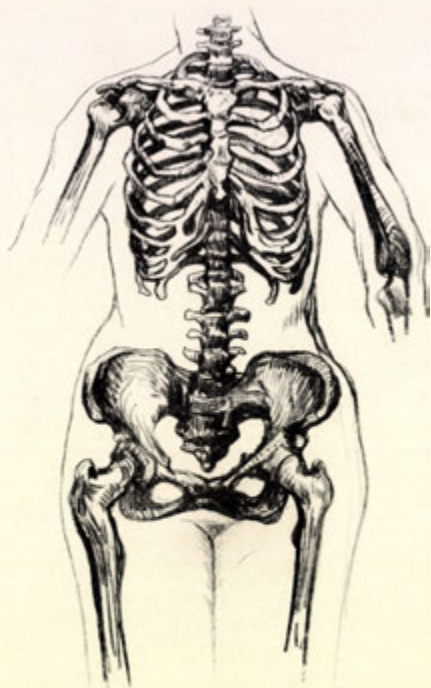
## Kostra muže z předu.

1. Sedm obratlů krčních.
2. Klíček.
3. Lopatka.
4. Kloub ramenní.
5. Kost hrudní.
6. Žebra.
7. Kost ramenní.
8. Obratle žeberní.
9. Kost kyčelní.
10. Kost křížová.
11. Krk kosti stehenní.
12. Velký chocholek.
13. Malý chocholek.
14. Kost stehenní.

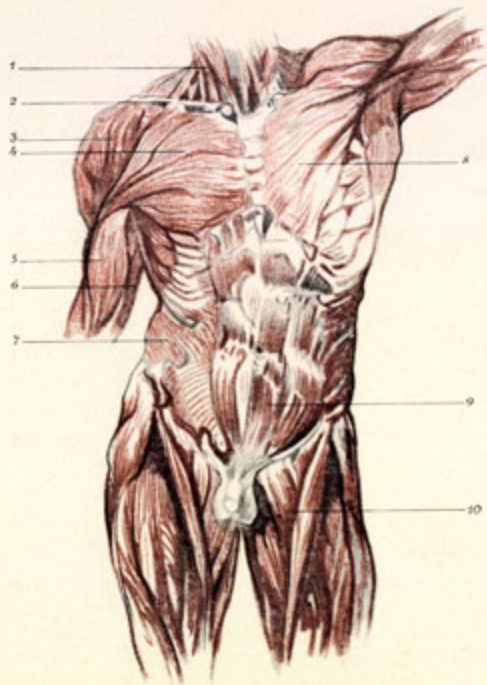


## Kostra muže zezadu.

1. Sedm obratlů krčních.
2. Hrudní obratle.
3. Klíček.
4. Hřeben lopatky.
5. Hlavice kosti ramenní.
6. Lopatka.
7. Kost ramenní.
8. Žebra.
9. Obratle bederní.
10. Kost kyčelní.
11. Kost křížová.
12. Křík kosti stehenní.
13. Kost kostrčaná.
14. Chocholek.
15. Kostí sedací.
16. Kost stehenní.

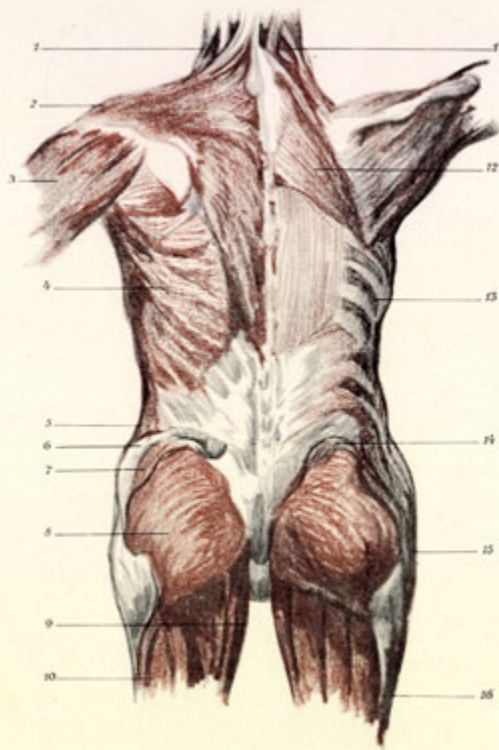


Kostra ženy zpředu.



Svaly trupu  
z p ř e d u .

1. Kývač.
2. Klíček.
3. Sval deltovitý.
4. Velký sval hrudní.
5. Sval ramenní.
6. Sval trojhlavý.
7. Sval šikmý břišní.
8. Velký sval hrudní.
9. Přímé svaly břišní.
10. Dlouhý přitahovač.



Svaly trupu  
ze zadu.

1. Šíjové svaly.
2. Trapezový sval.
3. Deltovitý sval.
4. Široký sval zádový.
5. Šikmý sval břišní.
6. Kost kyčelní.
7. | Velký hýždovec.
8. |
9. Dlouhý přitahovač.
10. Svaly stehenní.
11. Svaly šíjové.
12. Sval lopatkový.
13. Žebra.
14. Kost kyčelní.
15. Velký hýždovec.
16. Svaly stehenní.

XXXIII.



XXXIV.

*Plastická anatomie.*





XXXV.



XXXVI. *Plastická anatomie.*







Č. 1.



Č. 3.



Č. 2.



1. Oke — 2. Svaly očíkové. — 3. Svaly a kostra nosu.



Ružné tvary ucha.

Ucha.



JARD V PÓLABÍ.



Znázornění postupu práce při akvarelování.



Znárodnění postupu práce při akvarelování.

*Akvarel.*

III.



Dub.



Akvarel.

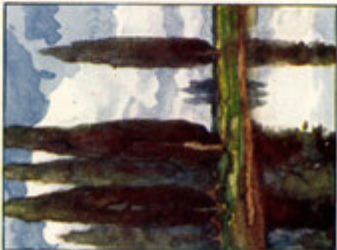
IV.



Slováček.

Kompozice.

V.



Různé upotřebení téhož motivu.

Kompozice.

VI.



Různé upotřebení téhož motivu.

*Kompositie.*

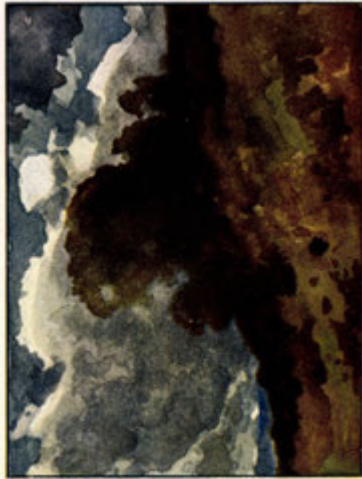
VII.



K. I. d.

*Komposit.*

VIII.



*Za houte.*

*Kompositic.*

IX.



Černé lezevo na Šumavě.

*Komposice.*

X



*Labaká rovina.*

Kompozice.

XI.



a



b

Motivy z polabských luk.

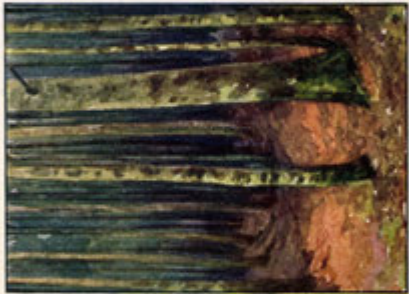


c





a



b



c

Jarní motivy, — Klid v lese. — Léto na Labi.

Komponice.

XIII.



Motiv z Českomoravské vsočiny.

Kompaice.

XIV.



Cesta lukami.

*Kompositce.*

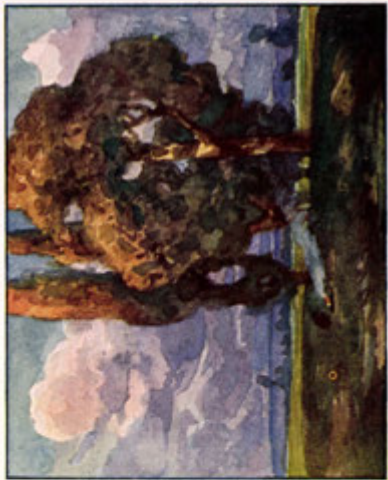
XV.



Bez cile.

Kompozice.

XVI.



Tjž motiv v různém zbarvení.

Kompositce.

XVII.



Údolí Železné Rudy na Šumavě (olej).

17 Černé Lakovaná	18 Zelená Lakovaná	19 Krycí zelená	20 Permannentní zel.	21 Ultramar modř	22 Kobalt modř	23 Colinová modř	24 Modrozelená Oxid	25 Vandyck-Kase!	26 Asfalt	27 Karmin	28 Cinobr	29 Červená kadmiová	30 Mořenový lak	31 Kysličný želez	32 Zemité barvy	33 Neapolská žlut.	34 Chromová žlut.	35 Kadmiová žlut.	36 Kadmiová bílá	37 Kremičká bílá	38 Zinková bílá
																			1	Zinková bílá	
																			2	Kremičká bílá	
																			3	Kadmium 123	
																			4	Chromová žlut.	
																			5	Neapolská žlut.	
																			6	Zemité barvy.	
																			7	Kysličný želez	
																			8	Mořenový lak	
																			9	Červená kadmiová	
																			10	Cinobr	
																			11	Karmin	
																			12	Asfalt.	
																			13	Vandyck-Kase!	
																			14	Modrozelená Oxid	
																			15	Colinová modř.	
																			16	Kobalt modř.	
																			17	Ultramar modř.	
																			18	Permannentní zel.	
																			19	Krycí zelená.	
																			20	Zelená Lakovaná	
21	Černé																				

## POMOCNÁ TABUĽKA K MÍCHÁNÍ BAREV.

BARVY NA BÍLÉM PODKLADE

JSUO STÁLE.

BARVY NA ČERVENÉM PODKLADE

MĚNÍ SE ZA ČAS.

BARVY NA MODRÉM PODKLADE

BLEDNOU NA SLUNEČ. SVĚTL.

SMĚS TAKOVĚ BAREV. SE STALÝMI BARV.

MĚNÍ SE ČASEM PŘI SILN. OSVĚTL.

SVĚTLĚ POLE  ZNAMENÁ ČEM STÁLE BARVY.

ČERNĚ POLE  ZNAMENÁ ŽE POUŠTÁVÁ MÍCHÁNÍM ZKÁZA.