

JOSEF CAPEK

PUBLICISTIKA 2
VÝTVARNÉ ESEJE A KRITIKY 1905–1920

TRIÁDA

**S P I S Y
J O S E F A
Č A P K A**

JOSEF ČAPEK / PUBLICISTIKA 2

JOSEF CAPEK

P U B L I C I S T I K A 2

VÝTVARNÉ ESEJE

A KRITIKY

1905-1920

TRIÁDA

USPOŘÁDALY MARIANA DUFKOVÁ A PAVLA PEČINKOVÁ

Kniha vychází s laskavým přispěním
Ministerstva kultury ČR,
hlavního města Prahy
a Nadace Jana Klimenta



© Josef Čapek – dědicové, 2012
Editorial note © Pavla Pečinková, 2012
Translation (Moderne Architektur) © Jiří Stromšík, 2012
ISBN 978-80-7474-064-0
ISBN (PDF) 978-80-7474-348-1
ISBN (ePub) 978-80-7474-349-8
ISBN (mobi) 978-80-7474-350-4

1905

Výstava Václava Radimského

PRAHA, ELIŠČINA TŘÍDA 6, OD 3. DO 31. PROSINCE

Praha je ve znamení výstav, Radimský má nejlepší. Sál je vlastně ošklivý a nepříjemný a hodil by se pro obchod rybami než výstavu.

Četl jsem kdesi, že Radimského obrazy jsou chladně, bez citu malované. Tomu odporuji. Většinou mají jeho obrazy neobyčejně přesvědčivou sílu. Umělec nejraději má jaro, březnové dny, kdy fialové větve sají do sebe ty sílící a obrozující paprsky sluneční. Radimský podává víc, než jak by jako malíř musel. Slunce a lásku k přírodě u něho najdete, představte si v srdci svém jaro, a touha a smutek vás pojme do svého náručí před jeho obrazy. Budme naivnější, a pochopíme lépe krásno.

Jeden z úkolů impresionismu je malovat vzduch a slunce. Slunce činí vzduch viditelným, paprsky ho tvoří hedvábný a třepetavý, tvořící a živící. Radimský ho adoruje, a květy, šero, oblaka i vodu a všechno to, co máme milovat. Athéna Chalinitis všude, i v nás!

Moravský kraj, 19. 12. 1905

Vánoční umělecký trh

Nejmladším a všem, kdož umí štětec třímat v ruce, dána příležitost k vystavení. Společnost je velice pestrá. Je tam Ullmann, Langer, Panuška, vedle nich pí Jelínková, p. Minařík nebo Bárta a Špála, mladý a nezkušený.

Jsou tam mnohé pěkné práce od mladých a velice levné od hotových umělců, ale ty se asi neprodají, kupuje se velmi málo, a to jen slabé věci nebo takové, které cenou svou balíček viržin o málo převyšují.

Moravský kraj, 19. 12. 1905

Výstava dámského umění

Jury byla dosti shovívavá. Vystavují naše dobré, známé malířky, pak Kalvodovy žákyně a žáčky Uměleckoprům. školy. Ostatním dámám by trochu méně horování (Schwärmerei) neškodilo.

Krajina převládá. Pěkné věci mají dámy: Zd. Braunerová, A. Cerhová, H. Emingerová, A. M. Hausmannová, Z. Liebscherová, Minka Podhajská, Linka Scheithauerová, L. Stará, Z. Starchová, Suchardová-Boudová a Ella Urbanová.

XVII. výstavu Mánesa Den Frie Udstilling navštívilo 1500 osob.

Moravský kraj, 19. 12. 1905

1908

Výstava prací Otakara Štáfla

PRAHA, TOPIČŮV SALON

Tentokráte u p. Topiče debutuje zcela mladý autor, jehož cesty – zdá se – nepovedou na vysoké hory. Staropražské motivy pocukrované sentimentalitami a náladkami, rox-drops bonbonové líbeznosti a krejcarových sugescí, cituplné živnostnictví kursovního dnes stylu staré Prahy, tak milého srdcím diletantek. Lyriky a spinetové larmoyance biedermeier stylu, mdlá kouzla jímavých interiérů s nezbytným sladkobolem cituplných krinolín a šálů, nesvědomitě reminiscence na Švabinského a Kalvodu. Několik olejů vysoko vyšněrovaných a napačokovaných nemenší cituplností, vše obděláno dle slova nebožtíka Molièra: Beru své dobré, kdekoli to najdu.

Snad za deset let bude možno referovati vážně. –

Snaha, 16. 9. 1908

Výstava prací Richarda Laudy

PRAHA, TOPIČŮV SALON. PÉČÍ KOMITÉTU PRO UMĚLECKOU VÝCHOVU

Umění p. Laudovo je krušný a úporný boj o uměleckou individualitu; pro něj pak individualita znamená skoro totéž co českost. Pod kulturním nánosem technikáře snaží se v sobě odkrýti základní vrstvu mateřské hlíny, téže, z níž je uhněten chudý a zasmušilý kraj tábořský, jenž jej zrodil a ježž má rád. Ale šťastná trivialita kořenného prstonárodního popěvku, kterou tak lehce

hude Aleš, u něho prochází celou řadou klíčů a škál; počal Segantinim, k němuž se hlásí sám ve svých pasážích pastvinné poezie (1901), přešel k zá-
dumčivým kouzlům intimismu, kde dočinil se pozoruhodných a hlubokých
melancholií ve smrákavostech svých podvečerních dědin a lad (1905), a na-
koniec dal se zverbovat k pronikavým tónům malířství světla a barev, kde
není dosti ryzí a vytříbený (1907–08). Ale ve všech těchto stanicích, jež jistě
nejdou doposud uzavřeny, zůstal tichý a nahořklý, poněkud skloněný k naiv-
ní melancholii ovčáka a venkovana.

Vprostřed této neustálené tvorby datuje se jeho pedagogické umění,
obrázkové cykly dětských proverbů, milé – přes mnohé nekonciznosti – svou
upřímnou naivitou a sladkým žargonem idylického venkova (vydané Unii ve
knize: Radosti malých), a větší obrazy, určené pro stěny městských škol, jež
mají dítě informovat o venkově, o jeho theokritovské poezii, o jeho rados-
tech a pracích, o drahém dechu hlíny a pole, obrazy spíše půvabné než silné,
jež šťastně sledují jednu z chvályhodných zásad moderní pedagogie: mluvit
k dítěti také někdy jazykem umění. –

Snaha, 24. 10. 1908

Z Paříže

VÝSTAVA VAN DONGENOVA (U BERNHEIMA)

Když byla před rokem v Mánesu instalována výstava Les Indépendants, působil tam van Dongen mezi všemi dojmem nejspontánnějšího malířského temperamentu, nadaného obzvláštní snadností a smyslností. Byly to všeobecně ženy, co Dongen vždy maloval, dámy, komediantky a holky, i nelze se diviti, že sledoval tuto svou vášeň až do Španěl a Alžíru, kterážto cesta vyplnila obsah jeho nynější výstavy u Bernheima.

Zde lze se ptáti, jakož bylo možno už v Praze, co přináší Dongen nového do malířství a jak se vlastně slučuje s nejednotnými a hloubavými snahami francouzské malířské skupiny, která ho s sebou vnesla do Prahy a ku které je vždy počítán (u Kahnweilera, v Indépendants etc.). Především on jest enfant terrible těchto snah a již při Podzimním salonu byly proti němu stížnosti z jeho vlastní skupiny, že upadá do oficielního líbivého malování; také teď ho vidíme, že z přílišné lehkosti maluje často opravdové „kýč“, ale vedle toho, jaký je jeho obsah? Jaká je jeho barevná kompozice?

Opakujeme, že van Dongen maluje především komediantky a holky, smyslné umělé objekty, a že jich nemaluje v poli reality, nýbrž v poli vášně, na purpurových a černých pozadích, jak rostou z imaginární tmy ostrými, dráždivými barvami a jak vyhlížejí z obrazu černýma, většinou smutnýma, stravujícíma očima; tedy je to jakási grimasa, co maluje, téměř karikatura, grimasa žen v komplimentu nebo pohledu, která ho uvádí v nadšení a kterou se snaží vysloviti. Bohužel, jenom grimasa; neboť potom barevný systém, jehož užívá, není vybaven ani z předmětu, ani zdravého obrazu, nýbrž stává

se téměř symbolickým prostředkem označovacím, v jehož ansámblu zelená znamená jedovatost (– je tak možno mluvit v zájmu jasnosti), modrá nebe, červená erotiku atd. A tak by bylo možno označiti oněch pět nebo šest jasných nemíšených barev, jichž užívá Dongen k vybavení ženské arabesky na ploše obrazu a které jsou sestavovány na základě nejjednodušší harmonie nebo protikladu, to jest s nejsnadnější a nejpovrchnější barevnou kompozicí.

Nyní v jeho obrazech ze Španělska a z Orientu se jeho barvy staly slunečnějšími, ale barevný princip se nezměnil a obsah se přiblížil celkem k salonnější a nejpříjemnější kráse. Kdybychom už chtěli zjistiti, jaká je metoda barevné kompozice u Dongena, tedy uvidíme, že jemu se jedná o to, aby prostředkem barevných intenzit a kontrastů vybavil těleso prostorově z pozadí co nejsmyslněji a nejdráždivěji, buď již ostrým vložním barev do sebe, nebo pomalou krystalizací nahého tělesa z barevného pozadí, nebo ještě jednodušeji aplikací široké tmavé kontury nebo veliké světlé nebo tmavé skvrny v pozadí, z jejíhož středu pak figura vystupuje jakožto z fiktivního, nehloubkového prostoru; to jest, tento prostor vzniká tím, že silná barva nebo skvrna má prostorovou expanzi a tak vyvolává efekt prostoru, nic více než efekt. Z toho obyčejně vzniká u Dongena podivné nespojení mezi reální hlavou a barevným pozadím, jelikož hlava je hmotně vypracována z barev, kdežto vše ostatní zůstává jen náznakem a efektem.

Ale přitom ovšem se uplatňuje nejsilněji snaha po vytvoření dráždivém a smyslném, což ponenáhlu proslavuje Dongena jako portrétistu mondén. Jeden z nejmalířstějších temperamentů mezi svými vrstevníky, kolísá Dongen mezi karikaturou a opravdovým malováním. Před karikaturou ho ochraňuje jeho podivuhodná smyslnost a příliš fyzická radost z figur, od vážného malování ho zdržuje snadný a temperamentní sklon ke „kýči“; a tak je Kees van Dongen figura celkem osamocená, naprosto vágně a nesolidně připojená k moderním malířským snahám a vůbec nepřipojená k pokroku, ať již hledáme pravý pokrok v kterékoliv krajnosti dnešních malířských tendencí.

Přehled, 16. 6. 1911

Francouzské dekorativní umění a výstava roku 1915

Podle oficielně přijatého a všeobecně vítaného návrhu má býti v Paříži r. 1915 pořádána veliká výstava francouzského dekorativního umění a uměleckého řemesla. Vedle jiných mínění (i umělců odborníků), usuzujících, že touto příští výstavou bude rozluštěna (tak často zde přetřásaná) otázka sociálního umění, „umělecké krásy přístupné dělníkovi, živnostníkovi a chudším rodinám“, prohlašuje pan Dujardin-Beaumetz, státní podsekretář pro krásná umění a všemohoucí příznivec oficiálního umění, že „touto výstavou bude definitivně ustálen styl XX. století v architektuře, interiéru a v uměleckém průmyslu, že stylový materiál, který je dnes ve Francii rozptýlen, nabude forem rozhodujících pro celé století nejen ve Francii, nýbrž i za hranicemi“.

Toto prohlášení zní přinejmenším velice sebevědomě. Zbývá se jen ptáti, jaký je dnes materiál užitých umění ve Francii a jsou-li pak tyto optimistické naděje, jež se k příští výstavě upínají, dostatečně odůvodněny. Především těžme se, má-li v sobě nynější umělecký průmysl francouzský skutečně nějaké zárodky příštího sociálního umění a jednotného stylu novodobé invence. Časté reprodukce v uměleckých časopisech francouzských, známých též dobře u nás (*Art et Décoration*), pravidelné výstavy v *Musée des Arts décoratifs*, menší expozice uměleckého průmyslu, připojované k velkým sezonním výstavám, a rovněž také úhrnná praktická činnost Spolku dekorativních umělců nedokazují nic kladného a naprosto nemohou přesvědčiti. Především je to výhradně umění drobného a většího luxu. Také jeho rozsah a obsah, reální a relativní cena a jeho eventuelní životní oprávněnost je bez výjimky diktována luxusní spotřebou. Je to jemná keramika, dokonalá v technických finesách barevných a efektních polev; pak jsou to perleťové a lakové dózy a krabičky, šperky, vazby v kůži, batikové malby a skla, emaily a ruční vyšívané práce. Mnoho zájmu se vyčerpává na tapiserie a gobelíny, dekorativní *panneaux* a frýsky; tedy mnoho zájmu a snahy o zevní dekoraci, o vyzdobení plochy. Tímto vším a toaletními předměty je téměř úplně vyčerpán moderní francouzský umělecký průmysl, který takto úplně postačí, aby naplnil jeden etažírek vznešeného pokoje. Jak je tento interiér vytvořen?

K Podzimnímu salonu 1910 byla připojena výstava interiérů, kde vystavovala spolu zcela průměrná architektura německá, resp. mnichovská. Tato malá výstava, na niž někteří pohlíželi jsme jako na nový vpád Němců do Paříže, silně frapovala svou velikou odlišností od pokrokových pokusů francouzských o nový styl v architektuře. Ihned se ozvaly odsuzující hlasy. Umělečtí a kritičtí duchové Francie necítili se nikterak poraženi, a právem: knihovna P. Troosta, jídelna od Niemeyera, vestibul C. Jägera nebo nakonec mozaiky Diezovy nejsou naprosto ještě žádným vyplněním a realizací moderních snah o styl. Přesto byla zde jistá převaha a naléhavá síla, kterou nebylo možno nevidět, jež se nepříjemně dotýkala kritických a odborných duchů francouzských; povrchní argumentika a snadnost, s jakou s lehkým mávnutím ruky se zde přenesli přes zjevnou převahu německého průměru nad roztomilostmi francouzské bibelotické kultury, je velice zajímavá a výmluvná.

Tak na příklad namítá umělecký kritik pan Vauxcelles, že v těchto hrubých a těžkopádných německých salonech nelze mít francouzský společenský esprit, jenž potřebuje lahody a půvabu prostředí. To je velice nedobrý nápad, který usvědčuje p. Vauxcella, že to nemyslí s uměním tak dobře, jak se domnívá. I když zde naprosto respektujeme mínění příslušníka jiné rasy s plně vyvinutou společenskou a salonní kulturou, přece nemůžeme přiznati, že by důvody tohoto druhu byly dosti vážné a směřodonné, aby mohly býti direktivou pro vytvoření moderního interiéru ve Francii nebo tím spíše v Německu.

Ještě názornější a zajímavější jsou vývody uměleckého kritika a romanopisce Jos. Péladana v *Revue hebdomadaire*. Vybízí přirovnati Čtyři evangelisty Dürerovy k některému z apoštolů Fra Bartolomea nebo Křesťanskou lásku Cranachovu k stejnému námětu Andrey del Sarto, abychom viděli, jak mnoho schopnosti dosud chybí germánskému duchu k vytvoření dekorativního umění; shledáme prý naprostou nemohoucnost naléztí onu lineární arabesku, která je základem dekoru. Jak může tato rasa, která nevidí a nezná ženské formy, vytvořit dekor? Tyto mnichovské interiéry ohlupují špatným seskupením barev, zarmucují a utlačují svým pochmurným smutkem, jsou hrubé, těžkopádné atd.

Ačkoliv není nutno polemizovati s úvahami p. Péladanovými, přece je dlužno podotknouti, že jsou především založeny na nesprávných předpokladech. Tedy nejprve není to v první řadě lineární arabeska, jež by měla býti základem a východiskem dekorativního umění; nemusí býti nutným a jediným principem ani u takového stylizujícího umění, jež dekoruje s čistě plošnou tendencí výhradně jen plochu. Za druhé může i taková rasa, která nikdy ženskou formu nezobrazovala, vytvořiti nejen vnější lineární dekor a lineární arabesku, ale i celou svou samobytnou a dobře do důsledků vyvinutou architekturu, jak je zřejmo třeba na umění islámském.

Vidíme tedy, že nejsou to stereometrická, plastická tělesa nábytků, podmíněná prostorem, ze kterých chce Francouz nechati vzniknouti své nové bytové umění, nýbrž arabeska, čára, potom barevná harmonie, lahodné ladění tónů a linií; tím je vyložena tendence tohoto umění nové doby. Slabosti této nové tendence jsou stejně evidentní také i v architektuře městských domů; všeobecně jsou činžáky, stavěné dle tradičních běžných formulí, nepoměrně dokonalejší než reformní pokusy pokrokových architektů. Jak se projevuje úsilí o nový styl u těchto pokrokových? Především není to nový styl a nové vytváření pod tlakem jednotící výtvarné ideje, neboť veškeré jejich snažení nepokročilo dále než jen k vkusové kombinaci bývalých uměleckých forem a přechodních módních kapricí. Nejčastěji vedle věčného Louis XV. a XVI. je to secese, l'art nouveau, požívatelnější a ještě více změkčená, složená z tekoucích nepevných linií, často bizarní a neodůvodněná, bezobsažná, nekonstruktivní, v nábytku často nepohodlná a směšná a draze řezaná; ale pod tou potutelnou moderní maskou snadno objevíme opět některého z Ludvíků, věčnou pohádku o francouzské kráse. Složen z tradice a módy, vyniká jakýs takýs šarm interiéru, sladce doplňovaný nějakou tapisérií od Ory-Robin, jejíž mrtvou rozkošnost známe z Prahy, nějakými lahodnými Galléovými sklenicemi a třeba vzácným a líbezným emailem od Armanda Pointa, což jsou vrcholy.

K vybudování nového stylu, nebo prozatím aspoň jeho schopných počátků, je zapotřebí více spontánní tvořivé síly, více regulované a upřímné v jejich subjektivních a objektivních kořenech a v celém jejím citovém a rozumovém

rozsahu. Veškerá taková vkusová činnost, jež je v podstatě ponejvíce jen aranžérská, vycházející pouze z více či méně kultivovaného vkusového výběru, není dobře schopna dojít k cenným výsledkům; stálé vyhýbání a utíkání se do formových zásobáren minulých uměleckých stylů usvědčuje ji nejvíce z jejích slabostí. Neznamená to jasné a úrodné pochopení a uvědomění dnešního světového stavu a jeho potřeb, když se bývalé formy narážejí na nové podmínky, které takto marně čekají na své umělecké splnění a vyjádření. Z takovéto činnosti v jádře jen upravovací vzejdou ovšem jisté umělecké výsledky, jež přibližně vyhovují nějakým estetickým měřítkům; zůstanou ale jen planými a hluchými výtvary, ježto nemohou nic vysloviti, bez obsahu a bez užitku pro očekávaný styl. Je to přirozené, neboť takové umění, jež hledá svou formovou inspiraci a svou látku mimo dnešek, mimo podmínky současnosti, nemůže potom ve svých výtvorech vysloviti nový užitečný obsah a nemůže vydati ze sebe vlastní živé poznatky, ze kterých by bylo možno vyvoditi upotřebitelné důsledky pro uzákonění nového obecného stylu. Tuto slabost a neplodnost nelze omluviti ani nyní tak aktuální snahou o zachování tradice; že by se i při naprosto novém tvoření z nových podmínek a předpokladů vědomí národní příslušnosti se všemi svými individuálními znaky v umění opravdu vážném a dobrém nemohlo ztratiti, je nepochybné.

U francouzského dekorativního umění nelze však ani dobře mluvit jen o utíkání k domácím tradičním výtvarným formám; stejně se pošilhává a hledá se použitelný hotový materiál i v umění cizích uměleckých epoch a národů. Tak vedle tradice Ludvíků se uplatňuje hlavně v dobrém umění (na sklech, lacích, perleti atd.) velice čistě vliv žaponerií, s výborně odkoukanými a dovedně kombinovanými technickými finesami; v knižních vazbách převládají ornamenty orientální, v krajkách (vedle anglických růžiček) a v emaillech je to tradice Itálie, gotiky a resp. Persie, a konečně počínaje od dekorativních drobností proniká uměleckoprůmyslový vliv mnichovský. Drobné individuality uplatňují se pikantními nápady a svéhavými zvláštnostkami, každá po svém, bez jednotící myšlenky a intence. Tedy tato pestrá směsice mód a tradice, kultury a eklekticismu, tmelená dohromady jen lahodným a úměrným tvořícím duchem francouzským, je dnes materiálem, ze kterého do roku 1915 má konečně vzniknouti nový stoletý a sociální styl.

Je více než pravděpodobno, že nevznikne. Vše to, co se zde dnes chce a dělá, je jen nové tvoření starého aristokratismu a estetismu; celé toto rozkošné kulturní umění postrádá nového obsahu, hloubky a invence, a jeho ideová bezradnost, jeho výjimečné, osamocené a nesouvislé krásy nemohou být povýšeny a legitimovány na styl XX. století.

Přehled, 14. a 21. 7. 1911

Joža Uprka

V těchto dnech slaví moravský malíř Joža Uprka své padesáté narozeniny. Není pochybnosti, že mu přísluší zcela význačné místo mezi jeho současníky a v celém českém malířství novější éry. Jeho dílo leží dnes před námi již uzrálé a definitivní; vidíme, že toto zpočátku velice neoficiální a neoblíbené umění nezůstalo bez vlivu na jeho některé současníky, kteří od něho přejali mnoho hotového, co rozvedli dále po svém. Jeho působnost sahá však také značně na Moravu, kde přesto, že nepůsobil jako oficiální učitel, nalezl mnoho žáků a napodobitelů, takže lze mluvit o jakési uprkovské škole. Moravská škola, příliš eklektická a závislá na Mistrovi, zajde zároveň s ním; jeho vliv v Čechách byl podstatnější, ačkoliv na první pohled by se zdálo, že zde bylo méně odvislosti než u oněch drobných moravských talentů, trochu uměle a překotně vyvolaných na boží světlo. V Čechách je to větší míra samostatnosti a jiné formy lidového života, třeba Domažlic proti Slovači aj., pro které se zapomíná na to vše, co Uprka u svých současníků vyvolal. Charakteristikou celého tohoto jakoby národního směru je značná barevnost, z větší části již také valně připoutaná k motivu, tj. k národopisným krojovým odlišnostem a svéráznosti lidového života. Zvědavá, příliš snadno a nedůvodně usuzující cizina má pro toto umění mnoho zájmu a domnívá se zde vidět nejčistší a nejryzejší malířské projevy našeho národního českého umění. A tak, částečně přispěním mnohých domácích hlasů a z velké části pak přispěním ciziny, kterou tak snadno zavádí zevní zajímavost folkloru, stalo se pro nás toto umění a pak i Uprkova životní práce sama tak význačným

a směřodatným zjevem, že je dnes správně uvážiti a přehlédnouti ji a opravit mnohé omyly, které k ní během času byly připoutány.

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

Omylem je domnívati se, že tyto obrazy nesou všechny znaky malířského vyjadřování v barvě, a to způsobem mistrným, jak se o nich tvrdívá. Barevný dojem je tu pouze výsledkem předmětného nazírání umělce, který poslušně zaznamenává barevné skvrny jednotlivých objektů, sukní, stuh, vyšívání, veškeré pestré zvláštnosti kroje, popisuje šmahem každý tón tohoto barevného orchestru, aniž by nadřazoval nebo podřazoval, pojil a skládal, takže obdržíme jen součet jednotlivých tónů, nikoliv však hudební dílo. Tak barva není dramatickým činitelem v obraze a není jí udělena žádná výrazová funkce; zůstává syrová, připoutaná k látce, červená nebo zelená k hedvábné stuze, růžová k sukni atd. Jejím úkolem je pouze charakterizovati lokální barvy předmětů a z tohoto zajetí se nikdy nevysvobodí k vyššímu dění. Toto základní nepochopení tvárných schopností barvy je ještě zřejmější a základnější u těch, kdož nekriticky v obou zemích koruny svatováclavské od Uprky přejímali, nechápajíce dosti jasně ani jeho vlastní barevné nazírání.

Uprka žije mezi svým lidem jako dělník země, sedlák a rovný mezi rovnými, aby snad se mu lépe přiblížil. Jako by se uchýlil stranou od shonu všeho současného vývoje, aby se cele věnoval službě své země, národně dosud tak čisté. Bylo nutno podříditi malířské dílo tomuto jakoby vlasteneckému úkolu? Jeho umění, jež prvotně frapovalo, jež v mnohých výstavách naráželo

na odpor a ve kterém bylo mnoho schopného života, jaksi zkuslo a vyústilo do malířského pohodlí pouze technické zručnosti a opakování; při pouhém barevném konstatování lidových faktů a ničem více než povrchním popise přihlížejícím pouze jen k barevné pokožce věcí a jejich pestrosti ve světě zůstává toto umění téměř problematickým.

Umělecký měsíčník, listopad 1911

Miloš Jiránek

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

Umělecký měsíčník, listopad 1911

V boji o umění

PROTEST NĚMECKÝCH UMĚLCŮ A ODPOVĚĎ NA PROTEST NĚMECKÝCH UMĚLCŮ

V březnu tohoto roku vržen byl do německé veřejnosti Protest německých umělců (v nakladatelství Eugen Diederichs, Jena) hlavním přičiněním malíře ze skupiny Worpswedských Carla Vinnena, který tento protest vyvolal, organizoval a opatřil obsáhlým úvodem. Bezprostřední příčinou Vinnenova protestu bylo zakoupení jednoho obrazu van Goghova (Makové pole) za cenu 30 000 M pro galerii města Brém, ale kniha samotná chce být obžalobou dnešních posledních uměleckých poměrů v Německu, které mají být neblahým důsledkem vzrůstající záliby a přílišné úcty mnohých umělců a uměleckých interesentů pro moderní francouzské umění a jeho výstřelky.

Tato obžaloba, převážně bezpodstatná a celkem stylizovaná nešikovně, nejasně a vyhýbavě, dá se přibližně zahrnouti ve tři základní paragrafy: 1. Že mocný trust pařížských (Bernheim, Druet, Kahnweiler, Vollard, Durand-Ruel, Sagot, Blot) a berlínských (Cassirer) obchodníků s obrazy vnucuje za pomoci uměleckých kritiků a spisovatelů (Meier-Graefe), kteří jsou s nimi spojeni, německému národu obrazy francouzských mistrů 19. stol. za ohromné ceny, o něž je takto domácí německé umění ochuzováno. 2. Že tento škodlivý sklon a pohyb k francouzskému umění je nešťastným způsobem podporován řiditeli německých galerií, kteří stejně přeceňují moderní francouzské umění, a že umělečtí kritikové a spisovatelé rovněž příliš nadceňují poslední francouzské umělce a mladé malíře v Německu, kteří se k nim směrově přimknuli. 3. Že však tito mladí němečtí umělci jsou jen pouhými napodobiteli Francouzů, vysmívají se vši tradici, jsou degenerovaní, neschopní a nechťejí se ničemu naučit, takže lze vysloviti vážné obavy o budoucí německé domácí, či lépe národní umění.

K protestu tomu připojila celá řada umělců a odborných spisovatelů uměleckých svůj souhlas a vlastní mínění. Vinnenovo svolání, nadepsané Quousque tandem, vzrostlo na obsáhlou brožuru, kde se sešla široká společnost konzervativních živlů a zkostnatělých žurnalistických referentů, podporovaná ve svých nárcích přisvědčujícími hlasy oficiálních umělců (hlavně

mnichovských) a projevy nespokojenosti od podprůměrných malířů, kteří použili této příležitosti k tomu, aby vytáhli do boje proti všemu novému, co ohrožuje jejich pohodlí a hmotné zájmy.

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

Protest podepsali odbor. uměl. spisovatelé: F. Servaes, Fritz von Ostini, F. Stahl, Karl Freih. v. Perfall, Hans Rosenhagen, R. Graul, F. Hellweg, Wolfg. v. Oettingen, F. Langheinrich, K. Schäfer, A. Dresdner, A. Goetze, Th. Schreiber, G. Biermann, k nimž připojilo 117 umělců svůj souhlas. Ze známějších u nás jmen jsou to: G. Bechler, B. Becker, Julius Diez, Otto H. Engel, R. Engels, R. M. Eichler, Fritz Erler, Erich Erler-Samaden, Max Feldbauer, J. Flossmann, Freih. v. Habermann, E. Hegenbarth, Th. Th. Heine, A. Hengeler, L. Herterich, Ang. Jank, Arth. Kampf, Fritz Aug. v. Kaulbach, Alb. v. Keller, Ad. Münzer, Adelb. Niemeyer, R. Riemerschmid, L. Samberger, R. Schramm-Zittau, P. Schultze-Naumburg, Franz v. Stuck, Ig. Taschner, W. Trübner, H. v. Volkmann, J. Wackerle, A. Weisgerber, G. Wrba, L. v. Zumbusch, O. Zwintscher a j., méně známí.

Proti Protestu německých umělců postavil se nejprve ředitel brémské galerie Pauli, potom mnozí z uměleckých spisovatelů a malířů v různých německých žurnálech a revuích, až posléze vydána byla *Odpověď na Protest německých umělců*, která zahrnuje zmíněné předběžné články zahajující boj proti Vinnenově protestu, obranné stati ředitelů galerií, obsáhlé články uměleckých odborných spisovatelů, majitelů privátních galerií a obchodníků

obrazy a posléze opět více či méně obsírné projevy těch německých výtvarných umělců, kteří zaujali záporné stanovisko vůči Protestu německých umělců.

Na Odpovědi na Protest německých umělců zúčastnilo se 9 řiditelů galerií, mezi nimi Alfred Lichtwark, řiditel hamburské galerie, prof. dr. L. Kaemmerer, řiditel Muzea císaře Bedřicha v Poznani, K. E. Osthaus z Folkwang – muzea v Hagenu a m. j. 15 odborných spisovatelů, mezi nimi: docent W. Worringer, W. Niemeyer, R. Reiche, Harry hrabě Kessler, Henry van de Velde, Otto Grautoff, G. Biermann (!), K. Gebhardt, Moeller van den Bruck a m. j., obchodník obrazy Paul Cassirer, majitel privátní galerie A. Flechtheim v Düsseldorfu a A. W. Heymel, posléze 48 výtvarných umělců, z nichž známí u nás: Max Liebermann, Max Slevogt, Lovis Corinth, M. Beckmann, A. Gaul, U. Hübner, E. R. Weiss, O. Hettner, Theo von Brockhusen, Gustav Klimt, K. Moll, W. Püttner, O. Modersohn (Worpswede), Wilh. Trübner (!), E. Feiks, W. Kandinsky, F. Marc, E. Spiro, J. Pascin, W. Uhde, C. Amiet, Emil Orlik a m. j.

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

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

DR. WILHELM WORRINGER, PRIVÁTNÍ DOCENT V BERNU:
VÝVOJOVĚ HISTORICKÉ POZNÁMKY K NEJMODERNĚJŠÍMU UMĚNÍ

Worringer obrací se nejprve proti nesvědomitě podezřívavé stylizaci Vinne-
novy brožury a uvádí, že se do každého vývojového hnutí vplíží několik pla-
ných trabantů, nemohoucích, senzacechtivých umělců a kritiků, kteří bez
vlastního přesvědčení a úsudku podléhají módní sugesci a pracují do rukou
prohnaným obchodníkům s obrazy, kteří potom takto nejlépe profitují z celé
komedie. Vedle takových příživníků stojí ale vážní, hledající umělci a vedle
těchto zase obchodníci s obrazy, kteří i při všech ohledech k obchodnímu
prospěchu podporují s vnitřním přesvědčením a pochopením nové hnutí
v umění, u kterého riziko výdělku jistě je nepoměrně větší než u neproble-
matického „zboží pro publikum“. U Vinnena nejsou to snad velcí klasikové
impresionismu, jako je Manet, Monet a Renoir atd., před kterými by chtěl
ochrániti německé umění; dle něho leží nebezpečí v tzv. mladých pařížských,
kteří vycházejí z Cézanna, van Gogha a Matisse, aby našli novou formu umě-
leckého vytváření. Pak pokračuje:

„Předhazuje se nám, že těmto snahám, jež se vyznačují prozatím ještě
experimentálním charakterem, přinášíme vstříc jistou vůli k pochopení,
které nás neodstrašuje ani před tím, co se zde jeví býti absurdním a extrém-
ním. Tuto vůli k pochopení můžeme zodpověděti, neboť jsme si vědomi,
že je to neomylný vývojově historický pud, jenž nás tu vede. Kde nepřipra-
vené a vývojově líné publikum vidí jen výplody subjektivní schválnosti
a blbě senzační machy, tam pocítujeme právě to vývojově nutné, tam vidí-
me především jednotnost hnutí, jež má cosi elementárního a před kterou
mizí vše, co se zdá býti jen subjektivním. Domnívám se dokonce, že ne-
chybují, když vidím nejhlubší kořen tohoto uměleckého chtění právě
v překonání všeho subjektivně schválného a pouze individuálně podmíne-
ného. S tímto zjevným puzením k objektivnosti, k podmaňujícímu zjed-
nodušení formy a k elementární nepředpojatosti uměleckého podání sou-
visí onen základní charakter nového umění, o kterém se myslí, že může být

zesměšněn před dospělou Evropou jakožto nesmyslná komedie primitivnosti a dětinství.

Tohoto účinku dosáhne se jen u těch, kdož se dosud nenaučili rozuměti primitivnímu umění, pokládajíce je za umění nevyvinuté a nedokonalé, kterému je možno usmívati se s převahou dospělého. Ale tato pýcha dospělosti evropského člověka počíná býti dnes vratkou, aby ustoupila rostoucímu vědomí, jež nahlíží základní elementární velkolepost primitivního životního a uměleckého vyjádření. Z téže nutnosti, se kterou přinášíme mladým pařížským syntetikům a expresionistům vstříc ochotné pochopení, probudil se v nás nový smysl pro primitivní umění. Zdá se nám dnes samozřejmým, že stylový charakter tohoto primitivního tvoření není podmíněn nevyvinutým a nedokonalým uměním, nýbrž chtěním, jež je řízeno jiným směrem a jež spočívá na velkých základních předpokladech. Cítíme jen nejasně, že tato groteskní nepřirozenost a podmaňující nutková jednoduchost tohoto primitivního umění (podmaňující ovšem jen pro ty, kdož nezaměňují tlak k formaci s nátlakem iluzivní působnosti) pocházejí ze silnějšího obsahu napětí vůle k uměleckému výrazu, a doznáváme, že to není graduální, ale generální rozdíl, který leží mezi naším a primitivním uměleckým tvořením. Generální rozdíl, pozůstávající v tom, že tenkrát nespočíval souhrn účinu ve vyvolání smyslných nebo duševních luxusních pocitů, tak jako dnes, nýbrž ve vyvolání elementárních pocitů nutnosti, jejichž přirozeným živlem byla syntéza, o kterou dnes opětně znovu zápasíme.

Nemůžeme se dnes ovšem našroubovati zpět na úroveň primitivního člověka, ale co se u nás nyní podzemně hýbe, není konečně jen reakcí na impresionismus, nýbrž na celý předchozí vývoj, v němž stojíme již od evropské renesance a jehož východisko a směr jsou obsažně označeny Burckhardtovým lapidárním slovem o objevu individua. Velké vnější bohatství poznatků zašlé epochy zůstavilo nás chudými a my, vycházejíce z tohoto pocitu chudoby, klademe dnes vědomě na umění požadavky kryjící se skoro s těmi, jaké kladl na umění člověk primitivní. Abychom toho docílili, snažíme se emancipovati od onoho racionalismu vidění, který zdá se býti vzdělané Evropě pravým přirozeným viděním, na němž nesmí se prohřešiti nikdo, kdo nechce platiti za naprostého blázna. Abychom toho mohli docílit, přinucu-

jeme se k onomu primitivnímu, žádnými vědomostmi a žádnou zkušeností nelomenému způsobu nazírání, jenž je prostným tajemstvím mystické působnosti primitivního umění. Krátce, primitivní způsob vidění, ku kterému se přinucujeme, je jen prostředkem, jak přiblížit se nejvíce posledním elementárním možnostem v účinu. Tak jako Faust k Matkám, tak i my odvažujeme se sestoupiti do říše Formace ještě neartikulované, abychom se objevili zase na povrchu s novou, základními působivými silami nasycenou formou. To je tedy smysl tohoto ‚schválního snobského archaismu‘ a ‚pachtění po primitivnosti a originalitě‘.

Tomu, kdo myslí historicky vývojově, není takový návrat k dřívějším základním vývojovým stupňům, takovéto čerpání síly ze zhuštěných nádrží sil minulosti ničím novým. Je mu to jen opakováním skoro zákonitého vývojového jevu. Mění se pouze rozpětí kyvadlových rozkyvů. Je to jen nejlepší známkou síly a touhy naší doby, že rozkyv je tak značný a že jde až k tomu nejzazšímu a elementárnímu, od čeho nás doposud dělila pýcha naší evropskoklasické zaujatosti a krátkozrakost našeho evropského stanoviska dospělých. Jde se zpět k základním vývojovým stupňům, v naději, že se tím opětně přiblížíme přírodě. Nuže, tato nepřirozenost nových výtvorů, tak podrobená úsměškům a výsměchu, není konečně ničím jiným než výsledkem takového návratu k přírodě, ovšem k přírodě, jež ještě nebyla profiltrována racionalistickou optikou evropského vzdělání a o jejíž cudné nedotknutosti a symbolické síle účinu nemůže průměrný Evropan míti ponětí.

Z těchto úvah vyrůstá nám vědomí vývojově historické nutnosti nového hnutí, které nás tak pudí, abychom se k němu odhodlaně a zásadně stranicky přimkli. Veliký smysl tohoto hnutí nemůže ale tak býti zdiskreditován malými a zavádějícími iritujícími průvodními zjevy. A vždyť konečně je to ono budoucí, pro něž nyní pěstujeme přítomné. Tato moderní primitivnost nebude přece konečným stadiem. Rozkyv nezůstane státi na nejkrajnějším bodě. Tato primitivnost má býti spíše pouze jen přechodem, větším a dlouhým nabráním dechu, než bude nové a rozhodující slovo budoucnosti vysloveno. Co je prozatím ještě experimenty, neartikulovanými zvuky, z toho se vybaví potom jasné slovo a toto budoucí umění může býti silné, když se po zpracování nejzákladnější a nejmocnější formové řeči opětně se

dovede navrátit k užší tradici a tím také k sobě samotnému. A pro tuto naději na budoucí necháme se rádi považovati za zbloudilé teoretiky neschopné úsudku a za podvedené podvodníky.“

Vzhledem k národnostní stránce otázky (jež není bez zájmu i pro naše domácí poměry) Worringer pokračuje: „Kdo opravdu své německví zná, kdo především zná vývojové osudy německého umění, ten ví, že nám, s naší vrozenou problematickostí a s naší vrozenou nejistotou smyslných instinktů, není dáno naléztí přímou cestu k nějaké vlastní formě, a ten ví, že jsme obdrželi heslo vždy zvenci, a ví, že se musíme vždy nejprve poddat a ztratit, abychom našli naše vlastní já. Je to tragika velikosti německého umění od Dürera až po Maréese a znamenalo by zapíratí naší vlastní národní tradici, kdo by chtěl naše umění odříznouti od vyrovnávání se s jinými uměleckými světy. Ovšem, jenom pro dětinské a psychologicky nezralé stanovisko znamená toto konstatování naší nesamostatnosti nějakou potupu našeho umění. Toto vyrovnávání se a toužebné rozšiřování vlastní úzkosti je divadlem nejvíce povznášejícím v německém uměleckém vývoji a tato tragika a problematickostí dala německému umění jeho pravou dynamiku.“

Ohledně stanoviska ředitelů obrazáren vzhledem k novému směru: „Problém je, krátce řečeno, ten: mají kupovati obrazy dobré, tj. dobré ve smyslu převládajícího průměrného vkusu, nebo mají tu i tam obětovati relativní dobrotu pro dobro vývojově historického, důležitého umění, jež není ještě sankcionováno vkusem většiny? Otázka je pro naše muzea naléhavou právě nyní, neboť i ona dospěla nyní k vývojové krizi a musí se rozhodnouti o cestě, po které se budou dále ubírat. Muzea vznikla jakožto luxusní ústavy panovnických dvorů: odvaha a propaganda byly jim daleky. Mají podržeti zralý, kulturou nasycený a dozadu obrácený luxusní charakter, nebo chtějí se vyrovnati s rytmem času a státi se z mrtvého vývojového herbaria živoucím vývojovým nástrojem? Mají dějiny registrovati, nebo mají je sama dělati?

Myslím, že příští generace nebudou chtít od našich muzeí jen vědět, jaká byla průměrná fyziognomie naší doby; budou mnohem spíše chtít poznati vývojové výjevy, které se odehrávaly stranou od této průměrné fyziognomie a které právě snad byly nejjemnější a nejrozhodnější. A ty poznají jen

tenkrát, když jim tyto experimenty k získání nové tvárné řeči zůstanou zachovány. Nechť tyto pokusy vedou k pozitivnímu cíli, či ukážou-li se jako neužitečné mrhání výtvarné síly: v nich žil cenný kus našeho vlastního vnitřního života, a proto jim přísluší místo v našich muzeích; snad ne před, jistě ale vedle zralých neproblematických uměleckých výrobků. Také pochybené experimenty mají svou životní cenu a vývojově historický význam.“

Umělecký měsíčník, říjen 1911 a leden 1912

Nové umění

I.

Nejsou nijak vzácné případy, že publikum bývá občas nejvýš nespokojeno se soudobým uměním. Počínaje druhou pol. XIX. stol. bývaly některé výstavy velice zhusta jevištěm velikých bouří nevole a posměchu a umění, jež se tu publiku nelíbilo, bývalo pak ještě dlouho předmětem smíchu a vtipů a doporučování do blázinců. Snad i u nás je známo, jak byla větší část publika, umělců a žurnalistiky popuzena a vydrážděna k prudkým projevům nelibosti nad Manetovou Snídaní v trávě a jak ještě dlouho potom byly obrazy impresionistů ve výstavách Neodvislých neslýchaným kuriozem, kam se chodilo publikum rozčilovat a vtipkaři bavit. Několik desítek let nato se konečně obecnost úplně smířila s uměním dříve tak nenáviděným, naučilo se na ně dívat, impresionisté stali se oficiálními a nyní to bylo zase umění nové, již ne impresionistické, umění Gauguinovo, van Goghovo a posléze Cézannovo, jež se ocitlo v kolizi se zvyklostmi obecnosti a jež bylo přehlíženo, zlehčováno a posuzováno s největší prudkostí a odporem. Takových příkladů, jež se všechny konečně ani neodehrály na pařížské půdě, je velice mnoho a bylo by možno uvést obdobné případy i z doby starší, kdy umění nebylo ve znamení tak prudkého a vášnivého vývojového pohybu, jako bylo na sklonku XIX. stol. a v nynější době.

Každé nové umění je pro publikum jistým nepohodlím, zůstává pro ně dlouho něčím nepřístupným, neboť vymyká se jeho zvyklosti a klade na jeho vždy poněkud opožděné stanovisko větší požadavky co do chápání a estetick-

kého ocenění než umění jednou již uznané a hovící určitým zálibám laického diváka. Tyto určité záliby diváka za často uměnímilovného jsou obyčejně vychovány zbožím nižšího žánru, jehož hodnoty leží třeba již vůbec mimo oblast opravdového umění, ale jsou průměrnému nebo zkaženému citění nejsnáze přístupny. Vše, co je těmto určitým sklonnostem příliš daleké, vše, co nehoví určitým podmínkám, které takový divák na umění klade, zdá se mu být něčím skoro svatokrádežným a provokuje ho do nejprudší opozice. Proto bývá nyní na výstavách většina publika pohoršena a popuzena a různé zevní etikety, kterými bývá nové umění označováno od žurnalistiky, jež vždy spíše je mluvčím publika než mluvčím umění, stávají se v jeho ústech nadávkou a zaklínadlem, umělci pak jsou označováni za blázný nebo za nemohoucí a nemotorné nedouky.

V poslední době naráží nové francouzské umění na velice silný odpor u širších vrstev a dosud je málo těch, kdož uznávají obrazy Picassovy, Derainovy, Matissovy aj. za umění, jež má právo k životu. V nejlepším případě bývá takový nový směr registrován jako nová teoretická skupina a najde se pro ni název, kterým se pak zcela nekriticky a nedůvodně hází s úmyslem vyřaditi takový směr z oblasti umělecké vůle do oblasti bláznivé senzacectivé vynalézavosti, takže zmatek v hlavách širšího publika již stávající jen vzrůstá; tak povstalo dnes např. strašidlo kubismu, cylindrismu atd., obchází v člancích výstavních referentů a straší čtenáře novin a revuů. Avšak zařazením posledních snah a tak zvaných „výstřelků“ v novém evropském umění pod teoretické etikety je učiněno velice málo: zapomíná se na to, že za nimi je celé vývojové proudění směřující k jistému cíli, že všechno toto tak silné a nelibě překvapující úsilí za novou formou výtvarných obsahů je oprávněné, neboť je zaručeno veškerým vážným uměním minulého století. Umění, jež nyní následuje po impresionismu, není jen reakcí na něho, neboť si z něho přineslo některé předpoklady nových obsahů, a rovněž tak impresionismus nebyl vydupán ze země osobitou svévolí několika jednotlivců. Vůbec žádný vážný směr v umění, který kdy dovedl plně vysloviti názor a obsah své doby, nebyl vynálezem jediného teoretika nebo několika individualit; každé úsilí po úhrnném stylu, po správné a duševnímu názoru doby odpovídající výtvarné formě je činností kolektivní. Proto tyto nej-

novější snahy v malířství a sochařství nejsou zjevem uprostřed ostatní kultury izolovaným: stejná snaha po jednotící úhrnné formě projevuje se v architektuře, v básnictví a v jiných oborech umění a konečně i života. Po analytické metodě realismu a impresionismu, jež dospěla nakonec k pouhému konstatování náhodných přírodních faktů a hledala za subjektivními popisy pravdivost a zaměňovala při svém čistě subjektivním nazírání přírodní formu s formou uměleckou, přichází nové umění, které nechce svoje obsahy vyslovit popisem nebo analýzou řeči, ale formou, to jest jedinou řečí, jaká mu přísluší. Je samozřejmé, že k čistě umělecké formě, jakou nacházíme jen v rámci určitého a skutečného stylu, je zapotřebí složitější a žhavější činnosti než k milujícímu konstatování přírodního útvaru nebo úkazu. Formový projev musí býti vyňat ze všeho náhodného, musí být osvobozen od předmětu a musí být logickým a čistým vyslovením obsahu, aby bylo docíleno pravdivosti. Umělecké dílo musí se stát něčím samobytným a nesmí pak být porovnáváno s přírodním faktem, chceme-li již zjistiti jeho pravdivost. Tato leží v samotném organismu uměleckého díla a je výsledkem vztahů a souladu různých zákonů, jež jsou u něho přirozeně jiné než u věcí ve fyzickém světě. Snaha po objektivní pravdivosti, kterou přináší nové hnutí do umění, je vůbec jedním z jeho nejpozitivnějších článků; není tedy anarchií, jak se mnozí domnívají, ale sekulárním příznakem snahy po řádu a vnitřní pravdivosti, postulát, který byl úplně cizí období realismu a impresionismu.

Slyšeli jsme již často více protichůdných názorů pronesených nad uměním XIX. století; některým je naprostým úpadkem a vyžitím starého dobrého umění, po kterém už nic nemůže následovati; dle jiných je realismus, impresionismus, případně romantika a druhotná umělecká vyznání z ní odvozená vlastním *stylem* minul. století a vůbec nové doby. Prostý laik, jehož potřeba po umění je jen příležitostná a nedovede se povznést nad žádost po imitované nebo okrášlené skutečnosti, je v tomto svém zájmu naprosto uspokojen dokonalostí, jaké dosáhlo běžné umění usilující o zvýšenou iluzivnost a sugesci účinu v podání buď předmětu samého, nebo sdruženého s nějakým sentimentem, který k němu připíná zcela subjektivní cestou. (K tomu napomáhá si iluzivní umění příkladně tím, že k běž-

ným a konvenčním obsahům přidává třeba atmosférické a náládové vymoženosti impresionismu. Impresionismus jakožto čistý a zásadní útvar je mu však něčím cizím, příliš přehnaným, zrovna tak jako jeho poslušnému divákovi.) Konečně je tu jeden názor z novějších, dle kterého umění XIX. století není úpadkem a nenapravitelným vyhynutím dobrých zásad starších uměleckých období, nýbrž neregulovaným a bezmocným snažením, uměním bludů a omylů a tak zvaných nemocí doby, a že je nutno utéci nejkratší cestou k zdravým zdrojům umění starého. Nebezpečím tohoto názoru je jednak formalismus kulturního eklektismu, jednak nesprávná diagnostika, jež by snadno mohla zaměnit účinky s příčinami a označiti některé z pozitivních a plodných stránek XIX. století za nemoce a choroby, u kterých se máme co nejvíce vystříhati nákazy.

Naskytá se tedy otázka, jestli vůbec a jak dalece je nové umění dědicem minulého století. XIX. století především *vlastního stylu nemá*, ačkoliv již obsahuje jeho náznaky. Umělci, kterým nejvíce se podařilo vysloviti dobové obsahy, vyslovili pouze *dobové stavy a pocity*; nemohli vysloviti více, protože doba neměla jednotícího a úhrnného názoru, který je vždy základním předpokladem stylu. Tato doba, jež stála o něco dříve ještě než od Francouzské revoluce ve znamení individua osvobozeného, nemohla právě proto nalézt jednotu světového názoru; individuum vracelo se k sobě (romantismus), uzavíralo se v sobě a nyní počalo silně pociťovati rozpor mezi sebou a ostatním světem. Tento odklon a bolest z něho vznikající vyslovil umělecky snad nejlépe Baudelaire; pak nastala doba druhotných stavů a příznaků a skutečných chorob: dekadence, diabolismus, radost ze zla, výlučnost, umění pro umění, mysticism atd. Jiným způsobem dobových projevů byla předčasná snaha jednotiti pod názorem vědeckým: na umění působil příkladně Darwin nebo sociální teorie. Realismus hledal pravdu a jistotu v metodě přísně popisné a umění se pak zdánlivě obohatilo o psychologii, která se pak stala výhradně prostředkem i účelem. Posléze v impresionismu byl umělecký projev pouze výsledkem subjektivního dojmu, který se stal určujícím a směrodatným činitelem. Jedním z jeho výsledků je roztěkanost, tak význačná i pro literaturu a architekturu, jež rovněž nezůstaly tímto silným hnutím nedotčeny. Vedle toho rozmohlo se v umění mnoho osobitých manýr a drobných originalit;

vidíme vůbec, že je to období subjektivní zvůle, jež byla prvním následkem všeobecného pocitu bezzákonnosti a nedostatku součinné výtvarné kázně; proto se výtvarná potence vybíjí vždy spíše v individuálním.

Jestliže nás tato doba ochudila o pozitivní výsledky vědomé vůle k ukázněné úhrnné formě, přece svou silnou snahou vysloviti dobový stav a vysloviti touhy a bolesti, jež se v hlubinách tohoto století ozývaly, silně rozšířila nové obsahy všeho umění. Proto bude vždy nová touha po formě rovnocenné formové dokonalosti období umění starších bráti se neodvolatelně nejprve přes tyto poznatky umění století XIX. k stylům starším, jež však zůstanou jen ideálním vzorem a příkladem: umění nové však bude jiné toutéž distancí, jaká dělí od sebe jednotlivá stylová období minulých epoch. Pro tuto distanci je nám každý vážný umělecký projev minulého století bližší a můžeme se s nimi v mnohém ztotožniti; tedy např. i přes to, že nyní již je úplně překonán optický názor neoimpresionismu, zůstane nám některá z krajin třeba Crossových obsahově a částečně i názorově jistě bližší než krajiny třeba Salvatora Rosy nebo i Hobbemovy a poetický způsob vyslovení bolesti nebo určitých pocitů u Baudelaira dojímavější a srozumitelnější než nějaká lyrická renesanční stance. Staré styly jsou pro nás vzory, jež nemají býti kopírovány a opakovány, jsou nám formovým podobenstvím a příkladem, nikoliv ale hudební partiturou nebo knihou střihů. Umělecká forma je právě věčná tím, že se věčně obnovuje a že je vždy možno, aby se jí vyslovil životní názor lidstva i sám člověk se svým hlubokým nitrem.

* * *

II.

Jestliže je dostatečně prokázána vývojová oprávněnost nového uměleckého hnutí a jestliže je ve své podstatě skutečně neseno ve snaze za kázní, vnitřní pravdivostí a všemi vážnými příkazy, jež je možno vyvodit z umění starých, naskytá se ještě otázka, proč tedy není veřejností lépe a snadněji chápáno a ceněno a proč se mu právě předhazuje anarchie, schválnost a nepravdivost.

První příčina odporu širšího publika k tomuto umění leží v odlišnosti stanovisek a názorů. Širší vkus dlouho se bránil vymoženostem realismu a impresionismu, jež přece vyšly ze silné snahy po zvýšené přírodní napodobivosti; tenkrát měly tyto pokusy přichuť čehosi surového a byly dlouho přijímány s nedůvěrou.

Dnes stojí publikum oběma nohama na stanovisku iluzivního umění a po přestálých nárazech realismu a impresionismu klade na výtvarné projevy požadavky co nejsilnějšího přírodního napodobení a imitující zručnosti; říká se, že dnes, kdy znovu se rodí láska k přírodě a kdy se probouzí smysl pro krásy světa, je nové umění urputným znásilňováním tohoto provozu krásna.

Uvedl jsem již, že forma přírodní a forma výtvarná nejsou jedno a totéž a že se nemohou kryti. Tvárné prostředky, jako je v malířství linie, barva a světlo, slouží především umělecké formě a výrazu; tak příkladně tam, kde čistě tvárná funkce linie v ploše se násilní z úmyslu napodobiti co nejhmotněji formu přírodního předmětu, přestává být čistým tvárným prostředkem a přestává být linií. Při takových napodobivých úmyslech podléhají i všechny ostatní tvárné prostředky destrukci a vypuzují se tak z oblasti umění. Zde leží spíše technická příčina odlišnosti a nestejnosti umělecké formy s přírodním objektem; proto nikdy nemůže nejpřesnější voskový preparát chorobné ledviny nebo barevná fotografie býti uměleckou formou. Vedle toho je tu ale ještě důvod ideový, totiž ten, že optický názor a ideový názor nejsou nikdy totožné. Proto nenajdeme v uměních ovládaných silným názorem světovým nebo náboženskou ideou (třeba Egypt a gotika) přesně napodobených přírodních objektů: zpodobovaný předmět přeměňuje se pod tlakem této ideje a vzdaluje se tak od přírodní náhodnosti a podmíněnosti, aby se stal cele uměleckou formou a výrazem. Určitý a samobytný světový názor je prvním předpokladem stylu a jsou to vždy stylové znaky uměleckého projevu, jež odlišují tento výsledek duševní lidské činnosti od přírodních faktů, jejichž existence je v imitujícím umění pouze jen nazírána a konstatována.

Řekl jsem již, že nové hnutí je úsilovnou snahou po úhrnném stylu, který by odpovídal duševnímu stavu a názoru doby. Duševní názor doby není ale tak přesně známou a vymezenou veličinou, jež by se mohla státí hotovým a předem daným předpokladem při uměleckém vytváření. Samot-

ným procesem vytváření dochází se k formovým hodnotám a poznatkům a je to zrovna často metoda uskutečňování této snahy po formě, která by nejlépe odpovídala našemu názoru, jež se publiku zdá být něčím nepřijatelným, vzdáleným přírody a hlavně něčím drsným, co odpuzuje. Dostavuje se úděs nad úkazy kubismu, cylindrismu atd., u kterých nejprve bije do očí nápadná „přehnaná“ geometričnost forem, jež stojí v tak silném rozporu s obvyklým širším nazíráním na přírodu.

Ze stanoviska stylového úsilí jsou ale všechny tyto geometrické násilnosti a natočené a borcené plochy nebo tvary úplně oprávněné, neboť jsou jen důsledkem a přímou cestou silné stylové vůle, která se tak projevuje silnou a bezohlednou energií. Rozhlédneme-li se po starém umění, můžeme se přesvědčiti, že všude podléhala kupř. lidská postava značným formovým násilnostem; nejzřejmější je to třeba na umění románském nebo v gotice, kde setkáváme se s figurami přehnaně dlouhými, vypnutými a zase zhroutenými, jež jsou dokonalou formou i přesto, že tato forma je v nejsilnějším rozporu s reální optickou zkušeností. Námitka, že snad umění gotické nebo románské je uměním nevyspělým a nedokonalým, že tenkrát umělci ještě nedovedli správně zpodobiti lidskou figuru, je velice laická; staletí, jež dělí od sebe v umění období starší a novější, nepřinesla žádného pokroku. Existuje jen vývoj a pohyb a obměny: gotika opravdu není dětským uměním, po kterém se vyvinula pozdější umělecká období k větší dokonalosti, neboť její vyspělá vědomá uzákoněnost a její formové znalosti nebyly žádným stylem předstíženy. Primitivnost není nedostatkem vědomé výtvarné kázně, nýbrž je výsledkem formové ekonomie a vyplněním základních předpokladů. Primitivnost, jež se často neprávem předhazuje novému umění, nechce být chtěnou originalností nebo frivolní senzací. Formová ekonomie, nebo chce-li se to již tak nazvat, formová chudoba nebo jednoduchost, je zcela vážným a základním příkazem nového umění, jež chce býti nejprve uměním, a nikoliv podivnou magií potřeštěných mozků. Je příkazem rozumovým a citovým, a byla to v XIX. stol. právě spíše potřeštěnost nebo nedostatek jasné rozvahy, jež se projevovala v dílech formově velice bohatých a složitých a kde základní nedostatky a chyby byly maskovány podivnou plností a přepychem nejruznějších forem.

Nové hnutí za vlastní čistou výtvarnou formou není lokalizováno pouze na Francii. Je evropské, a bylo už řečeno, že projevuje se v nápadné shodě ve všech oborech umělecké činnosti. Stíhá-li se nové umění třeba v Čechách, kde vystupuje poprvé soustředěně na výstavě v Obecním pražském domě a kdy se nové snahy soustředily kolem vlastního časopisu, tak častou výtkou, že je bezduchým opakováním francouzských vzorů, je nespravedlivá a nedostí odůvodněná. Paříž je pro dnešního umělce tím, čím býval pro umělce Řím, to jest školou: tenkrát nikoho nenapadlo volati do zbraně proti importování z Říma. Tato výtká zůstává skutečně jen zase výtkou, argumentem a jakýmsi klackem, kterým se u nás buší do nového hnutí, ačkoliv by se při více dobré vůli snadno daly zjistiti mnohé znaky samostatné práce a jiných obsahů, spadajících na vrub jiného národního charakteru, než je francouzský.

Lidové noviny, 22. 2. a 6. 3. 1912

Postavení futuristů v dnešním umění

S novými pojmy a názvy, jež k nám občas docházejí jako bludné ohlasy z nového umění cizího, známého u nás z větší části jen z pověstí a z postupných nesoustavných zpráv, zachází se s obzvláštní neodůvodněností; příčinou této nekritičnosti je jednak nedostatečná informovanost a nepochopení nových stránek, úkazů a konečně i tzv. výstřelků vyrůstajících ve vývoji moderního umění, jednak skutečný nedostatek dobré vůle: je tu začasto úmysl poukazováním na cizí výstřednosti zesměšnění domnělé výstřednosti umění domácího. Přitom ovšem není ani toto cizí, ani domácí umění dostatečně chápáno po všech jeho význačných stránkách a v celé jeho podstatě, takže námitky, jež jsou nad ním pronášeny, postrádají všech známek objektivního uvědomělého soudu, jsou buď nedočkavé, nebo schválně krátkozraké a přispívají jen k zvýšení všeobecného zmatku, který tímto způsobem bývá jakoby soustavně

vyvoláván a podněcován mezi veřejností a umělci. Proto je nutno všímati si i takových průvodných úkazů, jež se vyskytují souřadně vedle hlavního proudu uměleckého vývoje, a přiřaditi je k ostatním poznatkům již více méně běžným, tím, že se snažíme stanovit k nim svůj poměr, byť někdy třeba i negativní, který se takto, jestliže vznikl jasnou a správnou poznávací cestou, stává kladným poznatkem, jenž není bez živého významu hlavně pro umělce výkonného. Je-li takový umělecký nebo případně neumělecký zjev včas registrován a pokud možno přesně zjištěn co do své povahy, nemůže se již potom snadno státi zmateným a stále zaměňovaným pojmem ve výtvarnické i kritické terminologii a v dalším usuzování i srovnávání, a zabrání se tím nejlépe nevhodnému a škodlivému diletantismu nezodpovědných úsudků pronášených z povšechné nevědomosti a neznalosti. Posledním příkladem je právě umění futuristů, známé u nás pouze z posměšných poznámek aplikovaných se zcela obyčejnou a běžnou tendencí na nové umění domácí.

Italští futuristé (Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini) vystoupili na veřejnost nejprve r. 1910 ohnivým manifestem v Turíně a posledně výstavou v galerii Bernheimově v Paříži v lednu tohoto roku. Příznačná pro ně je národní stránka jejich povahy, veliké sebevědomí a vyzývavá emfáze vlastní Italům, zjevná nejvíce ve zmíněném manifestu, v přednášce malíře Boccioniho z roku 1911 v Římě i z projevů básníka Marinettiho, který se ještě s jinými přidružil k těmto snahám. Podkladem tvorby futuristů není teorie, nýbrž zcela význačný a do jistých důsledků rozvinutý názor. Vycházejí od předpokladu všesvětového dynamismu, který má být v umění podán jakožto dynamický vjem a pocit, a styl, který má z tohoto názoru vzniknouti, bude stylem pohybu, uměním naprosto novým, o naprosto nových námětech; jejich obrazy, jež vyjadřují pocity absolutně moderní, jsou výsledkem pojetí etických, estetických, politických a sociálních přítomností a budoucností. Také věda brzo osvobodí umění od akademické tradice a umění vstoupí přímo do života, aby konečně bylo zadostučiněno intelektuálním potřebám dnešku, jež námi zmítají. Pojmy harmonie a dobrého vkusu jsou tyranii.

Tímto základním předpokladem obecného dynamismu, který má být odpovídající formou vyjádřen také v obraze, rozcházejí se futuristé podstatně od mladých pařížských umělců, s kterými se ostatně v některých bodech sty-

kají. Tento odklon výslovně akcentují tím, že na rozdíl od nového francouzského tradicionalismu přinášejí požadavek co největší modernosti a neodvislosti od všeho umění starého; pařížští malují nehybné, statické stavy přírody, což je vede ke kultu minulosti a k následování Poussina, Ingesa, Corota aj. a posléze k maskovanému akademismu; tam, kde zůstávají nejvíce neosobními a kde pro ně námět obrazu nic neznamená, pro futuristy malba a pocit jsou dvě nerozlučitelná slova a obraz je ovládán příkazy vyššími z individuální intuice.

Názoru futuristů na klasický tradicionalismus je dlužno přiznati plnou pravdivost, neboť skutečně vůle dáti obrazu solidní konstrukci nemusí ještě přímo vésti k tradicionalismu.

Jak se může projevovati v mechanismu obrazu tato snaha po vyjádření dynamických dojmů a pocitů? Především je nutno hledati to, co vzájemně se váže a snoubí mezi konkrétní vnější scénou a mezi abstraktním vnitřním dojmem. Pohyb jakožto pojem definuje se po jeho dvou stránkách obvykle asi takto: pohyb abstraktní časový (v čase) jakožto rychlost ubíhání představ, pohyb abstraktní prostorový jakožto dislokace prostorových tvarů. (Pohyb prostorový však není jen dislokací prostorových tvarů nebo postupným připojováním se nějakého tělesa k různým bodům předpokládaného nehybného prostoru. Tím bychom si nijak nevysvětlili, co je to pohyb v uměleckém díle, napříkladně v architektuře. Trendelenburg: Pohyb vytváří formu věcí.) Po těchto dvou stránkách nacházíme v obrazech futuristů (v těch, kde je jich názor dostatečně jasně uplatněn, aby ho bylo možno zjistiti) nejprve požadavek současnosti neboli simultánnosti duševních stavů v uměleckém díle; dále má být obraz dle nich syntézou všeho, nač se pamatujeme a co je vidět, má obsáhnouti i to, co existuje mimo tělesné rozsahy prostorových objektů, co je napravo i nalevo i za námi, a nikoliv jen malý čtyřúhelník života uměle sevřený jakoby do divadelního dekoru. Má to býti tedy souhrn, nebo určité, zákony výrazu řízené a podmíněné řazení duševních zážitků, představ, pocitů a aktů myslí a vůle vztahujících se k určitému námětu. Zde by se mohlo říci, že takový obraz nemůže nikdy být dostatečně kompozičně vyřešen v uzavřené jednotě, že znamená naprostou kompoziční destrukci, jež nemá mezí a ukončení. Je tu však do jisté míry obdobný případ umění Picassova,

jehož prostorový názor, spočívající ovšem na jiných předpokladech, rovněž vůbec nepřipouští běžnou obrazovou kompozici, a který by, kdyby spočíval jen na teorii a jejích čistých důsledcích s vyloučením všech složek malířského obsahu, také nedovolil ukončení a uzavření zpodobených objektů do daného čtyřúhelníku, jehož všechny čtyři rohy mají být naprosto vyplněny. Zde není ovšem možno mluvit širě o Picassovi, ke kterému se vrátíme při jiné příležitosti, ale může zde být prozatím řečeno aspoň to, že prostorové nazírání Picassovo i umění futuristů i přesto, že mají málo společného, mohou se dokumentovat obrazy plně uzavřenými a vyjádřenými obsahovými jednotami. Tím, že dané představy nacházejí se v *zorném poli vědomí*, je syžet, nechť již je prostorově rozvíjen a znovubudován jako u Picassa, nebo roztržtén a rozmetán do prostorových a psychických složek, vždy nutně omezen a ukončen.

Vyjadřování představ nacházejících se v zorném poli vědomí nemusí nutně vésti k obvyklé empirické perspektivě, tak zvané centrální; tak shledáváme u Picassa (naproti Derainovi, Frieszovi aj.), že zorný bod divákův či jeho oko není jako dosud předpokládáno *před obrazem* v jednom nebo někdy nejvýše v několika bodech, nýbrž přímo *vnitř obrazu*. (Vztažná perspektiva z jednoho předmětu v obraze ke druhému.) U Picassa je tento předpoklad nutným důsledkem nového prostorového nazírání, u futuristů je to zájem malířův o to, aby divák byl silněji účasten na psychickém obsahu a dění zobrazeného námětu, tak, aby měl podíl na akci v obraze, „aby byl také jaksi nucen bojovat se zobrazenými osobami“. Zde je zřejmo, že tyto snahy Picassovy o abstraktní iluzi prostoru v obraze nesledují stejně účele jako u futuristů.

Nyní tu jsou ještě další důsledky pohybového názoru futuristů. Chtějí vyjádřit dynamický vjem, zvláštní rytmus vlastní každému objektu, vliv, jaký vykonává jeden předmět na druhý nikoliv jen reflexemi světelnými (jako v impresionismu), nýbrž protiklady linií, jejich vzájemným soutěžením a změteným prokládáním ploch čili plánů v obraze dle zákonů vzrušení, jimiž je obraz ovládán. *Pohyb a světlo ničí materielnost těles*. (Zde je nutno poznamenati, že skutečně světlo již někdy v impresionismu a pak v neoimpresionismu stávalo se abstrahujícím činitelem a principem souvisejícím

s jistou *dispozicí* k změně prostorového nazírání, jež v tomto období trvala a posledně byla zase znovu do určitých důsledků uvedena u Picassa; tento názor, k jehož rozvedení a prokázání nezbývá zde dosti místa, bylo by nutno opřítí revizí a jaksi novým pojetím prostorového nazírání impresionismu a neoimpressionismu; dalo by se zjistiti v obrazech počínaje i Monetovými Stohy až pak i přes Signaca, hlavně Crosse a pak vůbec dále. U futuristů světlo deformuje, protíná a přesekává objekty, jež jsou tak převáděny do určitých prostorových plánů.) Empirický prostor s jeho empirickými vzdálenostmi neexistuje, rovněž tak neexistuje neprůhlednost těles, jak si dokazují i ze spiritismu, mediumismu, X-paprsky a některými psychologickými fakty. „Fyzický transcendentalism“ malíře Boccioniho je vyjadřován tzv. *liniemi – silami*, jež jsou počátky a pokračováním rytmů věcí, jež takto směřují k nekonečnému. Současnost *prostorových a psychických* pocitů v obraze projevuje se u nich prostorově a časově jakožto rozčlenění a dislokace předmětů, roztržštění, víření a rozptýlení detailů osvobozených od běžné logiky, směs, chaos a nárazy rytmů třeba naprosto protikladných.

Všechny tyto odpoutané a změtené faktory měly by ovšem v konstrukci obrazu býti uvedeny odpovídající formou v současnou jednotu a v chápateľný výraz. Futuristé si skutečně také kladou a stanoví jisté své požadavky nové harmonie, vnitřní logiky a výtvarné metody. Tak mají např. u nich skvrny, barevná pásma a linie, jež nijak neodpovídají realitě, ale jež jsou podřízeny zákonům vnitřní matematiky, hudebně připravovati a stupňovati divákovu dojem. Linie mají svůj symbolický smysl; vedle funkce přepisovati v obraze pojmy konkrétní mají také úlohu symbolicky vyjadřovati duchové a psychické pojmové abstrakce, jako smutku, radosti, bolesti, napětí atd., což je ostatně velice správným a nejširše přijatelným předpokladem, který vychází z nové umělecké nutnosti.

Možnost silnějšího pohybu v obraze je dána také jistou ekonomikou ve způsobu prostorového vyjadřování (jež je ostatně význačným společným znakem nového malířství vůbec); přehlíží se symetrie, např. podají-li na obraze třeba pravé rameno člověka, nepokládají za nutno podati také rameno levé. Neexistují u nich tedy v obraze předměty úplně rozvinuté dle své stále rovnováhy (jako u Deraina a tak zvaných kubistů), nýbrž začasto je jeden motiv

náhle přetížen druhým, zase ne úplně rozvinutým. Jsou dány jenom nejhlavnější značky motivu, buď počáteční, střední, nebo konečné. (Toto připomíná nejprve přibližně asi tzv. impresionistickou hudbu Debussyho; je to však též jistým moderním psychologickým vztahem a širší vlastností a dispozicí, trvající i v mnohých jiných projevech moderního uměleckého chtění.)

Ve skutečnosti nemají obrazy futuristů jednotné formy. Snad proto, že toto umění vzniklo v mladé Itálii, kde moderní umění XIX. století jako by dlouho nenalézalo životních podmínek a dispozicí, máme nad nimi dojem zmatené nevykvašenosti. Je tu možno zjistiti něco z metody neoimpresionismu s některými jeho důsledky (vědomý požadavek divizionismu, požadavek vrozeného komplementarismu aj.), jinde zase jsou to ještě vlivy již přelého secesního období, pak zase běžné špatné malování realistně-poimpresionistické a konečně také někde více i méně uplatněné poznatky z Picassovy metody rozkládání a znovubudování prostoru. U obrazů, kde je názor futuristů nejvysloveněji vyjádřen, můžeme shledati význačné formové odlišnosti od ostatního současného nového umění, ale právě tam také se nejlépe k němu přiřazují důslednosti, s jakou po svém způsobu vyjadřují mnohé úkazy z toho, co by se mohlo nazvatí tradicí umění XIX. století. Vždyť skutečně ani umění Picassovo není reakcí na impresionismus, z něhož si přináší některé zcela podstatné složky své povahy.

Uvádím pro jasnější představu ještě některá ze jmen jejich obrazů: Drkotání drožky, Pohyb měsíčního světla, Vzpomínky jedné noci, Vlak v rychlosti, Elektrické světlo, Vzpomínky z cesty, Hlasy mé světnice, Stavby duše, Ti, kdož odcházejí a Ti, kdož zůstávají, Město stoupá, Ulice vniká do domu, Současná vidění, Síly ulice atd.

Umělecký měsíčník, březen 1912

Výstava spolku Deutsch-böhmischer Künstlerbund,

POŘÁDANÁ KRASOUMNOU JEDNOTOU PRO ČECHY V PRAZE. (RUDOLFINUM)

Tato výstava se v podstatě valně neliší od výstavy Verein deutscher Künstler in Böhmen, nedávno v Rudolfinu pořádané; není mezi nimi žádného značného názorového nebo ideového rozdílu a jsou to nejvýše kvalitativní stupně u jednotlivých umělců zastoupených buď na jedné, nebo na druhé straně, jež mohou buditi dojem nějakých rozdílů; vpravdě však tu nějaké zásadní rozdíly neexistují. Ve spolku Deutsch-böhmischer Künstlerbund je ovšem možno naléztí více oficielních jmen, více umělců, jejichž modernost, dnes již dokázaně bezvýznamná, je na širších stranách nyní teprve zase uznávána.

Celá výstava nepřináší nic, co by ji něčím významnějším povzneslo nad úroveň ostatních běžných prací. Z nejmladších je tu Willi Nowak, k němuž bylo dříve připínáno tolik nadějí, a stojí tu ještě hotovější a zavřenější do vymožeností vyvozených ze starých mistrů, dnes ještě více stranou od organického vývoje než tehdy, kdy mu to již počalo býti vytýkáno. Jeho dnešní, jinak technicky velice dobře malované obrazy vycházejí cele z Fragonarda, Bouchera, Poussina a Corota v myšlence, v námětech, pojetí i ve všech výrazových prostředcích. Nowakovo zaujetí jde až tak daleko, že technicky napodobí barvou i patinu starých obrazů. Je to jakási sentimentální hra, jež leží velice stranou od všech vnitřních nutností moderního umění; takové překládání cizích nebo minulých věcí do němčiny nacházíme u Němců dosti často, třeba v jejich ještě trvajících lásce pro biedermeierovské vzkrísené umění a ve hře s uměním, která z toho vznikla. Zde jsou rezultáty jen o něco lepší, ale metoda je stejná. K Nowakovi se přidružuje Alfred Justitz, k jehož vzrušeným scénám stály modelem obrazy Daumierovy a Géricaultovy.

Z prací Emila Orlika je dlužno uvést jednu krajinu, jež může býti dobrým příkladem, jak je možno pod nepovolánými rukama uvést nejlepší umění k nejmělkčímu malování. Nejprve máme tu velice nápadný povrchní dojem Cézanna; v konstrukci je však tento obraz zcela bezkosterný, jenom vnějšně dekorativně omaskovaný čímsi z barevného povrchu Cézannových krajin. Je to táž zdobivá metoda, jaké Orlik užíval u svých dekorativních obrazů, a sladká povrchní mazlivost unylého malířského vtípu. Obrazy

F. Thieleho působí význačným dojmem syrovosti, protože je v nich nedůsledně používáno impresionistického rozkládání světla a barvy. Výsledek je barevný, ale barevnost je pouze přilepena na objekty, jako by často existovala impresionisticky rozložená nebo stupňovaná již přímo na předmětech samotných a jako by teprve potom byla popisně malířem přenesena na plátno; nejvíce je připoutána třeba u portrétů k drobným předmětům barevných nebo zlatých sošek, mušlí apod. Soubor prací Bedřicha Gärtnera je velikou směsí často zcela nesourodých věcí a prostředků. Jeho dílo chce být jakousi epickou hymnou venkova, působí však v plastikách pouze čistě realisticky, v obrazech jako velké strakaté ilustrace. Obrazy vyznačují se tvrdou německou popisnou kresbou, lokální barvy každého jednotlivého objektu jsou jen vyzdvíženy a přehnány a světla je použito jako malebné akcesorie nejpochybnější jakosti; všech těchto obrazových faktorů je vzhledem ke Gärtnerovu hmotnému nazírání na vnější svět užito zase úplně hmotně; proto se snaha po epičnosti, nemohouc se vysvobodit z čistě popisného, projevuje tvrdostí a křičící strakatostí přehnané reality.

F. Metzner vystavuje sochy, z nichž některé jsou určeny pro válečný pomník národů v Lipsku. Dojem monumentálnosti, nebo lépe řečeno jakési velikosti vyplývá zde pouze z rozměrnosti zpracovaných mas; tělesné formy jsou přehnány do plastičnosti hmotnou plastickou stylizací, která se úzkostlivě přidržuje povrchu lidského těla a která popisně vyráží ven nebo prohlubuje jeho anatomickou strukturu. Postoje figur jsou převedeny na strohou a obyčejně bizarní symetričnost, ve stylizovanost pohybu, jež může nanejvýše jen vzbuditi dojem podivnosti, ale nikdy monumentality. Vnitřní konstrukce těchto soch vychází hlavně jen ze znalosti školské anatomie, jinak jsou tyto postavy konstruovány jen z vnějšku na vnějšek; nic nevyrůstá z vnitřního pohybu. Nedůležitým odborným poznatkem o materiálu, tvrdém kameni, jenž si diktuje jednoduché hladké formy, údy postav složené k tělu, nesložitost pohybu atd., určena je ona tupá symetričnost, pravidelnost a naprostá statičnost Metznerových soch, jež ale vpravdě nemá co dělat s rovnováhou.

Umělecký měsíčník, březen 1912