

JOSEF
ČAPEK

P U B L I C I S T I K A 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
ČAPEK

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

VÝTVARNÉ ESEJE

A KRITIKY

1905-1920

TRÍADA

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 sílí 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

Tentokrát 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 jí-mavých 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 jež má rád. Ale šťastná trivialita kořenného prostonárodního 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 dočínal se pozoruhodných a hlubokých
melancholií ve smrákavostech svých podvečerních dědin a lad (1905), a na-
koniec dal se zverbovati k pronikavým tónům malířství světla a barev, kde
není dosti ryzí a vytríbený (1907–08). Ale ve všech těchto stanicích, jež jistě
nejsou 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 proberb, 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 informovati 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 „kýčce“, 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 nejpřijatelnější 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 vložením 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, nehlobukového 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 oficiálně 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 eventuální 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 neviděti, 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 míti francouzský společenský esprit, jenž potřebuje lahody a půvabu prostředí. To je velice nedobrá 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 nemožnost naléztí onu lineární arabesku, která je základem dekoru. Jak může tato rasa, která nevidí a nezná ženské formy, vytvořiti 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, požitavější 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 dojíti k cenným výsledkům; stálé vyhýbání a utíkání se do formových zásobáren minulých uměleckých stylů usvědčuje ji nejvíce z jejich 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 emailech je to tradice Itálie, gotiky a resp. Persie, a konečně počínaje od dekorativních drobnůstek proniká uměleckoprůmyslový vliv mnichovský. Drobné individuality uplatňují se pikantními nápady a svéhlavými 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 býti 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 účinnosti 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, sukni, stuh, vyšívání, veškeré pestré zvláštnosti kroje, popisuje šmahem každý tón tohoto barevného orchestru, aniž by nadřazoval nebo podřazoval, pojil a skládal, takže obdržíme jen součet jednotlivých tónů, nikoliv však hudební dílo. Tak barva není dramatickým činitelem v obraze a není jí udělena žádná výrazová funkce; zůstává syrová, připoutaná k látce, červená nebo zelená k hedvábné stuze, růžová k sukni atd. Jejím úkolem je pouze 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, jaksí zksylo a vyústilo do malířského pohodlí pouze technické zručnosti a opakování; při pouhém barevném konstatování lidových faktů a ničem více než povrchovému popise přihlížejícím pouze jen k barevné pokožce věcí a jejich pestrosti ve světě zůstává toto umění téměř problematickým.

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 systematicklost, 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, plně 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 rozšířiti 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 příčiněním 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 provolání, nadepsané Quousque tandem, vzrostlo na obsáhlou brožuru, kde se sešla široká společnost konzervativních živelů 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 zistné 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 řiditelů galerií, obsáhlé články uměleckých odborných spisovatelů, majitelů privátních galerií a obchodníků