

některé „přechodné“ postavy moderního umění, odpovídá svým členěním textu na tuto otázku jednoznačně. K zakladatelům moderního malířství přiřazuje mimo P. Cézanna, V. van Gogha a P. Gauguina také H. Rousseaua, O. Redona, Seurata, Signaca, Bonnard, Vuillarda, Ensora, Hodlera a Muncha. Prodloužení expresivní tradice sleduje v kapitole o fauvistech a německých expresionistech. Samostatnou kapitolu věnoval kubismu a bezpředmětnému malířství, v němž vidí pokračování cesty nastoupené P. Cézannem.

Druhým pólem k proudu bezpředmětného malířství se stává, zejména po I. světové válce, „malířství podvědomí, dada a surrealismus“, jež vznikly mimo jiné také z reakce na abstraktní umění. I zde nachází Jaffé četné styčné body např. s dílem O. Redona. „Vnitřní model“ je v tomto malířství samozřejmě stejně důležitý jako v expresionismu. Je snad jenom třeba dodat, že v surrealismu, a konečně již v dadaismu, pracují umělci s principem šoku. Sok a automatismus tvorby jsou zde hlavními nositeli výrazu. Autor ovšem nemohl při nepatrném rozsahu textu zkoumat všechny problémy této složité otázky. K proudu expresionismus-surrealismus přiřazuje také tzv. „sváteční malíře a umělce z Neue Sachlichkeit“, jímž do protikladu staví Bauhaus s úsilím o architektonickou zákonitost a přísnou disciplínu.

V kapitole pojednávající o malířství posledních desetiletí nachází autor vlivy surrealismu jak u Picassa, tak i v uměleckých projevech z tzv. „druhého rozkvětu expresionismu“ mezi oběma válkami, což vidí zejména v obrazech Maxe Beckmanna, ale také v ponurém díle Chaima Soutina, Fritse van den Berghese nebo Matkovského.

Jaffé hledá v období mezi dvěma světovými válkami také příbuznosti mezi uměním této doby a dílem Cézannovým, Picassovým atd. Zjišťuje zde shody typické pro směr nastoupený Cézannem a naznačuje takto dvojpólovost ve vývoji moderního umění i v letech před II. světovou válkou.

Ve válečném období rozvoj výtvarného umění poněkud utichá a probouzí se opět teprve po osvobození. Směr udávají především malíři Kandinský a Mondrian, ale také P. Klee. „Převládající obrazový řeč je abstraktní malířství... Obraz není již noticí ke kontemplativnímu zážitku duchovního názoru, nýbrž se podobá rukou zaznamenanému tanci, stopě aktivovaných sil života, které rozum již nekontroluje.“ Umění je zároveň dán také internacionální charakter, v čemž autor vidí zároveň i prostředek k možnosti dosažení jakéhosi „nadnárodního“ dorozumění.

H. L. C. Jaffé zaznamenává vývoj malířství v posledních desetiletích jen informativně s vědomím, že nelze pro nedostatečný historický odstup zařadit směry, jako třeba „tašismus“, „monochromní malířství“, „serilní malbu“ nebo tzv. „informelle Kunst“ do větších souvislostí.

Přehlednou publikaci doplňuje biografie významnějších moderních malířů, jakož i pečlivě uspořádaný obrazový doprovod, v němž je možno najít vesměs méně známé reprodukce. Knižka o malířství 20. století doplňuje takto v mnoha směrech početnou literaturu pojednávající o umění našeho věku.

Jaroslav Sedlář

JAN PREISLER, 1872—1918. Národní galerie v Praze. Jízdárna Pražského hradu (Katalog výstavy). Praha 1964. 94 stran textu, 375 reprodukcí, 9 barevných příloh.

Dílu Jana Preislera věnovaly naše dějiny umění a kritika pozornost již od jeho nástupu na přelomu století. V doslovy ke své monografii o Preislerovi (Praha, Melantrich 1950) upozornil Ant. Matějček na četné potíže především technického rázu, na něž narážel při práci na knize v posledních letech druhé světové války, a naznačil, že jí proto není možno považovat za definitivní zpracování Preislerova díla. Na dovršení Matějčkova úsilí bylo možno

pomýšlet až po letech, když byly překonány další překážky, tentokrát spíše ideologického rázu, jak je přinesla nepřítel tzv. období dogmatismu vůči naší moderní výtvarné tradici. Velká Preislerova výstava, připravovaná Národní galerií od počátku šedesátých let, měla být prvou soubornou přehledkou jeho tvorby a impulsem k jejímu definitivnějšímu zhodnocení. Měla navázat na expozici díla další velké postavy české moderní malby, Ant. Slavíčka, v mnohém ohledu Preislerova protichůdce, jehož souborná výstava, uspořádaná rovněž Národní galerií, proběhla za nešední účasti naší veřejnosti v roce 1961 a 1962 (srov. recenzi v 5. čísle uměnovědné řady SPFFBU 1961).

Stejně jako u výstavy Ant. Slavíčka i zde si zaslouhuje mimořádné pozornosti obšírný a vkusně vybavený výstavní katalog. Obráží se v něm dlouhodobá heuristická práce při vyhledávání a shromažďování exponátů a jejich kritickém třídění a popisu. Pracovníkům odboru moderního umění Národní galerie (M. Hovorková, L. Karlíková, J. Setlík, J. Zemina) se podařilo soustředit až na nepatrné výjimky veškerý dostupný materiál, objevit celou řadu neznámých prací (zejména kreseb) a vystavit neméně než 200 děl veřejnosti dosud neznámých. Katalog výstavy je po katalogu výstavy Ant. Slavíčka dalším vědeckým katalogem vydaným moderním odborem NG a spolu se Slavíčkovým katalogem tvoří dosud citelně postrádaný základ pro další bádání o významném období našeho malířství. Obsahuje chronologický seznam 375 olejů, pastelů, kreseb a plakátů s údaji o technice a materiálu, rozměrech, signaturách, uložení, dosavadním vystavení a literatuře. Připojena jsou také životopisná data a úplný soupis odborné literatury a výstav. Všechny exponáty (až na část kreseb) jsou dokumentovány reprodukcemi, mezi nimiž je 9 barevných. Není jistě vina autorů výstavy, že kvalita jistě části reprodukcí je méně uspokojivá.

Napsání úvodního textu katalogu bylo svěřeno Jiřímu Kotalíkovi, který byl autorem úvodu již v katalogu Slavíčkovy výstavy. V porovnání s dosavadními interprety Preislerova díla (patřili k nim jednak malíři, umělcovi přátelé a žáci Zd. Kratochvíl, Vinc. Beneš, Ot. Nejedlý, M. Salcman, Vl. Rada a O. Živec, jednak kritici a umělečtí historici K. B. Mádl, Fr. Zákavec, V. V. Stech, Ant. Matějček, Jar. Pečírka, V. Volavka a L. Hlaváček) měl Kotalík v době příprav velké souborné výstavy jedinečnou šanci zjednat si jasno o díle jedné z největších osobností naší novodobé výtvarné kultury, překonat starší syntetické studie o Preislerovi od Fr. Závacke (1921), Jar. Pečírky (1940) a především vyrovnat se s poslední syntézou Ant. Matějčka (1950). Matějčkův obsáhlý a závažný návrh interpretace Preislerova díla sice obstál před Kotalíkovou kritikou, avšak jen v hrubých rysech. Svědčí o tom mj. Kotalíkova periodizace, tedy hledisko zásadní důležitosti, vyplývající z celkového pochopení smyslu malířova díla. Kotalík sice přijímá Matějčkovo členění Preislerovy tvorby ve tři období, vytýčuje je však jinak, když např. začátek druhého období (období zralosti) klade již do r. 1901 a ukazuje přesvědčivě, že r. 1903, v němž A. Matějček spatřuje počátek druhého období, není rokem náhlého zvratu, nýbrž pokračováním v cestě k zdůraznění autonomních hodnot malby, kterou Preisler nastoupil již „Obrazem z většího cyklu“. Třetí (závěrečné) období, končící umělcovou předčasnou smrtí, vymezuje Kotalík lety 1908–1918, tedy opět jinak než Matějček, který posunul počátek závěru malířovy dráhy až do r. 1910, kdy Preisler začal pracovat na obrazech pro salón Fr. Palackého v pražském Obecním domě. Tyto velké dekorativní malby považuje Matějček za jeden z vrcholů „Preislerova vývoje a jeho tvůrčí síly“, zatímco Kotalík v nich spatřuje spíše ztrátu kontaktu s „aktuálními podněty vývojového směřování“ a ukazuje přesvědčivě — a v mnoha ohledech objektivně — vynikající úroveň a vývojovou závažnost současné Preislerovy intimní tvorby. Kotalíkovy rozborů těchto pozdních prací patří k nejlepším jeho badatelským výkonům vůbec.

Nejsou to však jen závěrečné kapitoly úvodu, při nichž si uvědomujeme vysokou úroveň úvodního textu. Platí to o celé úvodní studii. V hutné vývojové zkratce se autorovi podařilo přesvědčivě vymezit Preislerovo klíčové postavení v generaci českých malířů devadesátých

let a osvětlit jeho vývoj od „novoromantické orientace přes včasné pochopení a dotvoření české verze symbolismu až k povědomí výbojů expresionismu a fauvismu a k úsilí o skladebný řád“. Teprve Kotalíkova interpretace dává jasnější představu o Preislerově významném místě v souvislostech evropského malířství a o jeho zásluhách při likvidaci vývojového opožďení naší výtvarné kultury.

Přednosti Kotalíkovy stati jsou nepochybně především výsledkem autorova badatelského rozhledu a citlivosti k artefaktům. Mnoho tu však znamenala jistě také skutečnost, že Kotalík viděl své téma z většího historického odstupu. Příslušník pozdější generace, generace surrealismu a abstrakce, pro niž je „umění kolem 1900“ znovu velmi přitažlivé, měl možnost všestranněji pochopit dílo jednoho ze zakladatelů naší moderny než přímí účastníci jejího zrodu. Z většího časového odstupu se také jevíly zřetelněji vazby Preislerova umění s dobou kulturní atmosférou, s poezií (A. Sova, Ot. Theer, K. Hlaváček, K. Toman aj.) a hudbou (O. Ostrčil, J. Suk, J. B. Foerster, V. Novák). Zde Kotalík navázal na mnohé, co bylo již naznačeno jeho předchůdci Fr. Zákavcem, J. Pešírkou a Vl. Radou, velmi podstatně však obohatil a upřesnil jejich přínos, opíraje se o rozsáhlé znalosti kultury z přelomu století, které získal při svém studiu dalších významných osobností, zejména Ant. Slavíčka a M. Jiránka. Nebyly by však osvětleny ještě jiné rysy Preislerovy fyziognomie, kdyby se Kotalík rozhodl přestoupit oblast umění, na niž se (zřejmě záměrně) omezil, a hledat souvislosti také s dobovou filosofií, především s filosofií hodnot a s filosofií života (Dilthey)?

Ivo Krsek

Oto Bihalji Merin, NAIVNÉ UMENIE V JUHOSLÁVIÍ. Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, Bratislava, spoločne s nakladateľstvom Jugoslavijska, Beograd, vytištěno v Záhrebu, 1964, přeložil Ivan Minárik. 200 stran, 170 reprodukcí, z toho 32 barevných.

Když před několika lety uspořádalo ministerstvo školství a kultury ve spolupráci se Svazem československých výtvarných umělců výstavu děl lidových primitivů Jugoslávie, byl to pro naši veřejnost nemalý objev, který už předtím učinili návštěvníci II. bienále v Sao Paulu, Expo v Bruselu, výstav v Paříži, v Knocke aj. Kromě toho byla pro nás výstava pobídkou k tomu, abychom se rozhlédli kolem sebe, zda mezi námi nejsou také dosud neznámí „básníci naivní imaginace“. Jugoslávská expozice přinesla pečlivě uvážený výběr pětasedmdesáti prací od šesti předních naivních umělců (E. Buktenica, E. Feješ, I. Generalić, M. Skurjeni, P. Smajc a M. Vijić). Avšak teprve kniha O. Bihalji Merina představuje toto osobité odvětví umění v plné šíři a přihlíží i k existenci naivního malířství v jiných evropských zemích a v zámoří.

Rozsah i vybavení knihy vzbuzují na první pohled respekt. Při bližším seznámení s textem této reprezentativní publikace vyvstane však řada vážných a oprávněných pochyb o její úrovni. Autor se snaží přiblížit čtenáři poměrně složitou problematiku esejistickým stylem, upouští od vědeckého názvosloví i od poznámkového aparátu. Z toho ovšem plynou některé závažné nedostatky, například nepřesnost a neúplnost většiny charakteristik a naprostá neprůkaznost mnohých, hlavně přejatých tvrzení.

Největším úskalím, jež se autorovi postavilo do cesty, je vymezení sféry naivního umění. Pokouší se o ně s malým úspěchem v kapitole Naivnost a malebnost, v níž ne zcela právem klade naivní umění vedle umění dětí a choromyslných lidí, jež prý rovněž stojí mimo tendence vývoje. Příklon k archaickému a primitivnímu umění považuje za projev protestu proti všemohoucnosti techniky v epoše kosmických letů a kybernetiky, proti bezduché