

Historický ústav Filozofické fakulty Jihočeské univerzity
v Českých Budějovicích

**Malíř Friedrich/ Bedřich Feigl
a jeho rodina,**

aneb

Život mezi národy a metropolemi

Diplomová práce

Zuzana Skořepová

Vedoucí práce: doc. Dagmar Blümllová, CSc.

České Budějovice 2010

Prohlašuji, že jsem předloženou diplomovou práci vypracovala samostatně pouze za použití pramenů a literatury, jež jsou uvedeny v příloženém seznamu.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách.

V Českých Budějovicích 27. 4. 2010

Na tomto místě bych ráda vyjádřila poděkování paní docentce Dagmar Blümlové, CSc. za velkou trpělivost při vedení této diplomové práce a za ochotné poskytování cenných rad a připomínek. Díky patří také panu PhDr. Arno Paříkovi z Židovského muzea v Praze, který mi poskytl důležité materiály, bez nichž by tato práce nemohla vzniknout. Děkuji také dalším archivářům a archivářkám, kteří mi ochotně vycházeli vstříc. V neposlední řadě bych chtěla poděkovat své rodině a všem přátelům, kteří mě neustále povzbuzovali a podporovali. Speciální dík patří J. S., L. P. & J. O. a V.G.

Anotace

Malíř Friedrich/ Bedřich Feigl a jeho rodina, aneb Život mezi národy a metropolemi

Předkládaná diplomová práce se zabývá osobností malíře klasické moderny Friedricha/ Bedřicha Feigla a snaží se o poznání prostředí, ve kterém se během dvou životních období pohyboval. Na základě rozboru dochované pramenné základny (korespondence, paměti, dobový tisk, vlastní texty malíře) a za pomoci historickoantropologické optiky je Bedřich Feigl, pražský Němec židovského původu, zasazen do sítě sociálních vztahů, která se utvářela v Praze a Berlíně během první poloviny 20. století. Práce je rozdělena na dvě základní části. První část je věnována pražskému období, kdy Feigl spolu se svými vrstevníky začal budovat vlastní příběh umělce. Druhá část pojednává o Feiglově životě v Berlíně, o jeho možnostech uplatnit se jako částečný cizinec v zahraničí a dotýká se i Feiglůva vnímání vlastní identity.

Annotation

The painter Friedrich/ Bedřich Feigl and his family, or The life between nations and metropolises

The presented diploma thesis is concerned with the personality of Friedrich/ Bedřich Feigl, a painter from the classical modern era, and attempts to understand the milieu in which he lived during the two periods of his life. Based on extant sources (letters, memoirs, press of the period, the painter's own texts) and using historical-antropological optics, Bedřich Feigl, a Prague German of Jewish origin, is placed into a web of social relationships which formed in the first half of the twentieth century. The thesis is divided into two basic parts. The first one focuses on the Prague period, when Feigl, together with his contemporaries, started to build his own artist's story. The second part deals with Feigl's life in Berlin, with the possibilities to succeed as a part-foreigner in a foreign country, and also touches Feigl's perception of his own identity.

OBSAH

ÚVOD	7
I. PRAHA	12
1. BEDŘICH FEIGL A JEHO RODINA	12
2. STUDIUM.....	18
2.1. <i>Staroměstské gymnázium</i>	18
2.2. <i>Akademie výtvarných umění</i>	20
2.3. <i>Kavárny</i>	32
2.3.1. Kavárenská typologie	32
2.3.2. Kavárna Union	36
3. ZAČAROVANÝ KRUH: BUDOVÁNÍ A MYTOLOGIZACE OSOBNÍHO PŘÍBĚHU.....	43
3.1. <i>Vztah mezi umělcem a veřejností aneb prodávat, ale neprodát se</i>	43
3.2. <i>Počátky atraktivního osobního příběhu</i>	47
3.3. <i>Umělecké skupiny</i>	51
3.3.1. Die Brücke	56
3.3.2. Osma	58
II. BERLÍN	70
1. HLEDÁNÍ VLASTNÍ IDENTITY	70
2. TEORETICKÉ DISPUTACE VERSUS OSOBNÍ ŽIVOT	73
2.1. <i>Spory o kubismus</i>	73
2.2. <i>„Pravé umění je vždy syntéza“</i>	75
2.3. <i>„... a jiné takové věci, které budí závist...“</i>	77
3. NAJÍT A ZTRATIT BERLÍN	81
3.1. <i>Berlínská židovská elita</i>	81
3.1.1. Max Liebermann – prezident Berlínské secese i lev salonů.....	82
3.1.1.1. Přijetí moderního umění v Německu	83
3.1.1.2. Berlínské salony.....	85
3.1.2. Kavárenská společnost.....	88
3.1.2.1. Německá cesta ke kávě	88
3.1.2.2. Velikášské čekárny géníů	89
3.1.2.3. „Ateliérové salony“	94
3.2. <i>Zlatá dvacátá léta</i>	97
3.2.1. Jako den mezi dvěma stmíváními	97
3.2.2. Paul Cassirer – tvůrce talentů	99
3.2.3. „Berlín nad Prahou jako nebe nad zemí“	104
ZÁVĚR	109
PRAMENY A LITERATURA	111
SEZNAM PŘÍLOH.....	119

ÚVOD

Jako téma své diplomové práce jsem si zvolila osobnost malíře Bedřicha Feigla (1884-1965), jenž vzešel z pražského německého židovského prostředí. Ačkoliv ve své době v první polovině 20. století patřil k nejvýznamnějším představitelům kulturní elity v Čechách – do společnosti pražských Němců shromážděných okolo Franze Kafky a Maxe Broda – je dnes velmi opomíjen. Jeho dílo a především jeho aktivita spojená se snahou přispět k porozumění mezi třemi národy žijícími v Praze jsou dodnes dosud nedocenené. Mizivý zájem o jeho osobu minimálně z pohledu historiků umění si lze vysvětlit malou dostupností pramenné základny, která byla způsobena nejdříve Feiglovým odchodem do Berlína v roce 1910 a po roce 1938 exilem v Londýně, kde Feigl nakonec zemřel.

Před postupným zapomenutím zachránil Bedřicha Feigla kurátor Židovského muzea v Praze Arno Pařík, který připravil na přelomu roku 2007 a 2008 Feiglovu výstavu v Galerii Roberta Guttmanna v Praze. Doprovodný katalog k výstavě je jedinou ucelenější prací o životě a tvorbě tohoto malíře. (PAŘÍK, Arno, *Bedřich Feigl. Obrazy, kresby a grafika*, Praha 2007.) Za podobně přínosnou může být považována studie Vojtěcha Lahody Truchlení malíře. (LAHODA, Vojtěch, *Truchlení malíře. Friedrich Feigl, Osma a Čechy*. 52. Bulletin Moravské galerie v Brně, 1996, s. 24-33.)

Obě jmenované práce čerpají ze studie Dietera Sudhoffa věnované Bedřichovu bratrovi, spisovateli Ernstu Feiglovi. (SUDHOFF, Dieter, *Der Fliegenprinz von Arkadien. Notizen zum Leben und Schreiben des Prager Dichters Ernst Feigl*, in: Binder, Hartmut, *Prager Profile. Vergessene Autoren im Schatten Kafkas*, Berlin 1991, s. 325-356.) Dieter Sudhoff měl k dispozici velmi cenné prameny – především korespondenci bratrů Feiglových a jejich blíže nespécifikovatelného příbuzného Joachima Rottera a vzpomínky dosud žijící Bedřichovy neteře Marion Feiglové. Jak ze studie vyplývá, prameny získal od ní samé. Díky tomu ve své práci uvádí vynikající informace týkající se osobního života Bedřicha Feigla. Prameny, které Sudhoff použil, jsou dnes bohužel nedohledatelné.

V roce 1921 vyšla v Berlíně jediná monografie Bedřicha Feigla. Její autor Georg Marzynski se však věnuje na několika málo stranách výhradně Feiglově tvorbě, životopis odbývá pouze jedním odstavcem a nepřináší žádné nové skutečnosti.

(MARZYNSKI, Georg, *Friedrich Feigl*, Berlin 1921.) Další monografie zabývající se Feiglovým životním údělem neexistují.

Nejčastěji je Feigl v literatuře uváděn pouze jako člen skupiny Osma bez dalších osvětlujících souvislostí jeho role ve skupině. Kromě analýzy Feiglových děl a zmínky o jeho přesídlení do Berlína se autoři Feiglovi hlouběji nevěnují, jak je tomu naopak v případě dalších členů Osmy. (LAMAČ, Miroslav – PADRTA, Jiří – SRP, Karel, *Osma a Skupina výtvarných umělců. Teorie, kritika, polemika*, Praha 1992. LAMAČ, Miroslav, *Osma a Skupina výtvarných umělců 1907-1917*, Praha 1988.) I v další odborné literatuře publikované v Čechách, Německu či Velké Británii je údajů o Bedřichu Feiglovi velmi málo. Co se týče encyklopedií a slovníků, nejobsáhlejší informace se k heslu Bedřich Feigl vyskytují v Novém slovníku československých výtvarných umělců. (TOMAN, Prokop, *Nový slovník československých výtvarných umělců*, Praha 1948, s. 210.) Poměrně podrobně je Feiglův životopis zmíněn v krátkých biografiích z pera Waltera Tetzlaffa (TETZLAFF, Walter, *2000 Kurzbiographien bedeutender deutscher Juden des 20. Jahrhunderts*, Lindhorst 1982.) K novějším pracem uvádějícím Bedřicha Feigla patří biografický slovník emigrantů ze střední Evropy. (*Biographisches Handbuch: International Biographical Dictionary of Central European Émigrés 1930-1945*, Volume II, The Arts, Sciences nad Literature, München 1999.) Některá biografická fakta lze získat z katalogů k Feiglovým výstavám. (KRIPNER, Viktor, „*Non silent Musae*“, Bedřich Feigl, 60th Birthday Exhibition, The Czechoslovak Institution, London 1944.)

Daleko přínosnějšími se staly monografie jednotlivých umělců z Feiglovy generace, jejichž podstatnou součástí tvoří analýzy reflexí dané doby. V těchto monografiích se též někdy nacházejí informace k osobě samotného Feigla, ovšem většinou ve skromnějším rozsahu.

Vzhledem ke kusým informacím o Feiglově životě není předkládaná práce individuální biografií. Pomocí historickoantropologické optiky jsem se pokusila zasadit osobní příběh Bedřicha Feigla do širšího kontextu umělecké společnosti klasické moderny. Předmětem mého zájmu se staly strategie umělců, které si museli osvojit, aby si mohli vybudovat vlastní uměleckou kariéru. Kladla jsem si řadu otázek týkající se počátku osobního příběhu umělců, do jaké míry byli ovlivňováni stereotypy o umělcích, které byly po staletí ve společnosti zakotveny. Druhý okruh otázek byl zaměřen na vnímání vlastní identity. Jak napovídá i sám název diplomové práce, Feigl se pohyboval mezi třemi národy – Čechy, Němci a Židy - a dvěma metropolemi – mezi Prahou

a Berlínem. Pokusila jsem se tedy rekonstruovat, jakým způsobem se s touto rolí Feigl vypořádal.

Na mnohé otázky jsem našla odpovědi především přímo v archivních pramenech. Ucelená pozůstalost Bedřicha Feigla zatím není k dispozici, proto bylo nutné zaměřit se na pozůstalosti Feiglových přátel. Z badatelského hlediska se jako nejprínosnější ukázaly pozůstalosti malířů Williho Nowaka a Otakara Kubína, které se nacházejí v Archivu Národní galerie Praha. Mezi Nowakovou korespondencí se dochovalo několik dopisů od Bedřicha Feigla z poválečného období, v nichž svého přítele informuje o osudu svém a svých sourozenců během války. Díky této korespondenci lze částečně interpretovat Feiglův vztah k Československu.

Rukopis vzpomínek Otakara Kubína se naopak obrací do období společných uměleckých začátků v Praze a především obsahuje popis studijní cesty do západní Evropy, která způsobila převrat v generaci jejich vrstevníků a dodala jim odvahy jít vlastní cestou.

Pro berlínské období je stejně cenná pozůstalost Jacoba Steinhardta v Jüdisches Museum Berlin. Jacob Steinhardt si vedl návštěvní knihu hostů, z níž se dá rekonstruovat okruh přátel, mezi nimiž se Feigl v Berlíně pohyboval. Pozůstalost obsahuje i vzpomínky Steinhardtovy manželky, která Feigla též zmiňuje.

Naprosto ojedinělým a unikátním pramenem, který by si však zasloužil samostatnou analýzu, je soubor 90 sešitů s úvahami o umění, které napsal Bedřich Feigl již v exilu v Londýně. Sešity jsou nyní majetkem Židovského muzea v Praze. Formou dialogu starého zkušeného malíře a jeho žáka seznamuje Feigl čtenáře se svými kosmologickými představami a filosofickými úvahami. Nejdůležitější část tvoří teorie vzniku uměleckého díla, tzv. *teorie analytické syntézy*, na jejímž základě lze interpretovat jeden z důvodů Feiglůva odchodu do Německa.

Další badatelsky přínosnou skupinu tvořily prameny vydané. Šlo zejména o korespondenci, paměti a deníky. K charakteristice Feiglůvy osoby jsem nejvíce využila korespondence Franze Kafky adresované jeho snoubence Felici Bauer do Berlína. Kafka v dopisech podává jedinečné svědectví o Feiglůvě schopnosti věnovat se vlastní kariéře a svému osobnímu životu stejnou měrou.

Pro poznání prostředí kaváren a vnímání atmosféry v období zlatých dvacátých let sehrály naopak důležitou roli paměti jednotlivých hostů a významných osobností dané doby. Pomocí metody komparace bylo možné vytvořit obraz pražského a berlínského prostředí na základě reflexí samotných aktérů. Pro tento obraz bylo stejně

tak důležité studium soudobého denního tisku a specializovaných časopisů české i německé provenience (Volné směry, Národní listy, Prager Presse, Der Kunstwanderer atd.) pomocí historickoantropologické metody analýzy dobového diskurzu. V tisku se kromě Feiglových ilustrací objevovaly i velmi nosné články týkající se uměleckých začátků jeho generace, teoretické úvahy o umění a recenze výstav, které ovlivňovaly vnímání moderního umění jak ve většinové společnosti, tak u umělců samých.

Pro teoretické ukotvení tématu vnímání vlastní identity a národnostní problematiky mi byly pomoci především studie Blanky Soukupové a Kateřiny Čapkové. (SOUKUPOVÁ, Blanka, *Český sebevědomý sen a evropská realita. Reflexe Německa, Rakouska a českých Němců v české demokratické společnosti první republiky*, Praha 2002. Táž, *Velké a malé českožidovské příběhy z doby intenzivní naděje*, Bratislava 2005. ČAPKOVÁ, Kateřina, *Češi, Němci, Židé? Národní identita Židů v Čechách 1918-1938*, Praha-Litomyšl 2005.) Teze o vytváření osobního příběhu umělce jsem stanovila na základě odborné studie legendy o umělci Ernsta Krise a Otto Kurze. (KRIS, Ernst – KURZ, Otto, *Legenda o umělci. Historický pokus*, Praha 2008.)

Diplomová práce je rozdělena na dvě hlavní části podle místa působení Bedřicha Feigla. Z hlediska časové následnosti jsou kapitoly řazeny chronologicky. První kapitola pražské části je věnována osudům členů Feiglovy rodiny. Druhá kapitola zachycuje Feiglovy první studijní úspěchy i nezdary a snahy zařadit se do společnosti při cestě k modernímu umění. Vedle Staroměstského gymnázia a Akademie výtvarných umění, v níž se podrobně věnuji boji mladých umělců s akademismem a přijetí moderního umění v Čechách, jsem do této kapitoly zařadila i kavárny jako nedílnou součást tehdejšího „vzdělávacího systému“.

Jaké překážky číhaly na mladého umělce ve spojitosti s přijetím většinovou společností a jaké strategie bylo nutné vyvinout, aby se umělec dostal do povědomí veřejnosti, se věnuje kapitola třetí ve dvou podkapitolách. Pro umělce první poloviny 20. století se stalo nutností vytvářet umělecké skupiny, jejichž sociální a hospodářské funkce, stejně jako konkrétním příkladům jsou věnovány poslední podkapitoly této pražské části.

Cílem první kapitoly berlínské části je objasnit vnímání vlastní identity u jedinců, kteří se pohybovali mezi několika národnostmi jako byl Bedřich Feigl. V druhé kapitole jsem se snažila najít důvody, které mohl mít Feigl pro odchod z Prahy do Berlína. Kladla jsem si otázky, zda spory o kubismus, které tehdy hýbaly pražským

kulturním prostředím mohly urychlit jeho rozhodnutí či je nutné hledat pravý důvod v jeho osobním životě.

Se změnou prostředí se většinou změnil i status a role, kterou daná osoba dříve měla a hrála. Jaké možnosti se v novém prostředí nabízely – v tomto případě v Berlíně - a co to znamenalo najít či ztratit Berlín, vysvětluje kapitola třetí. Do jaké míry mohl Feigl považovat nové prostředí za vlastní a do jaké míry za cizí, je předmětem jednotlivých podkapitol. Nelze vynechat ani fenomén zlatých dvacátých let, jehož kontroverznost společně s konkrétním případem podhalují podkapitoly následující.

Poslední podkapitola berlínské části je věnována významu Bedřicha Feigla v roli prostředníka mezi Prahou a Berlínem. Díky své schopnosti zdařile se pohybovat ve světě umělců, obchodníků s uměním a galeristů, aniž by hleděl na jejich národnostní původ, dokázal Feigl využít získaných kontaktů pro sbližování a vzájemné poznávání různých kulturních tradic.

Součástí práce jsou též přílohy, které ve většině případů pomocí vlastních Feiglových děl dokreslují jeho osobnost a prostředí, ve kterém se momentálně pohyboval. Zařazeny jsou i portréty některých klíčových osobností z Feiglova okruhu.

I. PRAHA

1. Bedřich Feigl a jeho rodina

V roce 1944 byla k Feiglovým 60. narozeninám uspořádána v Československém institutu v Londýně retrospektivní výstava. Autor výstavního katalogu, Viktor Kripner,¹ představil veřejnosti malíře Bedřicha Feigla nejen jako jednoho z nejvýznamnějších československých umělců nucených žít mimo svou okupovanou vlast, ale i jako člověka, jehož společenská a upřímná povaha („pleasant sociable and frank characters”)² mu dodala sílu překonat všechna příkoří způsobená válkou s velkou odvahou a nebyvalou vyrovnaností („with extreme courage and serenity”).³ Svou aktivitou a stále novými uměleckými podněty dokázal Feigl zahanbit i některé své mladší kolegy.

Viktor Kripner upozornil na jeden důležitý fakt z Feiglova života. „He has never forgotten his origin, his native Czechoslovakia, and he hopes to return there after the victorious conclusion of this war, in which, in spite of everything, „non silent Musae“.⁴ Bedřich Feigl se už nikdy do své rodné země nevrátil, zemřel v emigraci v Londýně v roce 1965. Žádný z dostupných pramenů ani nenaznačuje, že by se o návrat

¹ Viktor Kripner (1906-1956), básník a překladatel, v letech 1934-38 lektor, správce české sekce Carnotova lycea v Dijonu; 1938-39 tajemník Ústavu slovanských studií na pařížské Sorbonně; za války pracoval v Londýně v kanceláři čs. prezidenta; byl synovec Viktora Dyky - podílel se na vydávání jeho literární pozůstalosti.

² „How easily and freely he has always expressed himself in his original way. He is at present one of the most outstanding personalities among the Czechoslovak artists living abroad. When we add to this all the qualities of his pleasant sociable and frank characters, we have a complete portrait of the man, who is celebrating his 60th birthday far from his occupied country, family and friends.“ („Jak jednoduše a svobodně vyjadřuje sám sebe vždy originálním způsobem. V současnosti patří mezi nejvýznačnější osobnosti československých umělců žijících v zahraničí. Když k tomu všemu přidáme kvalitu jeho příjemné společenské a upřímné povahy, máme kompletní portrét muže, který slaví 60. narozeniny daleko od své okupované země, rodiny a přátel.“) Viktor KRIPNER, „*Non silent Musae*“, Bedřich Feigl, 60th Birthday Exhibition, The Czechoslovak Institution, London 1944, katalog uložen v Akademie der Künste, Berlin, Heinz – Wörner - Archiv, Nr. 168. Není-li uvedeno jinak, cizojazyčné citáty přeložila autorka této práce.

³ „all the adversities and moral sufferings brought by this protracted war with extreme courage and serenity.“ („všech protivenství a morálního utrpení přinášené touto zdlouhavou válkou s extrémní odvahou a vyrovnaností“) Viktor KRIPNER, Tamtéž.

⁴ „Nikdy nezapomněl svůj původ, své rodné Československo, a doufal, že se tam vrátí i po vítězném ukončení války, ve které, navzdory všemu, „non silent Musae.“ Tamtéž.

do Československa pokoušel.⁵ Na svůj československý původ byl však pyšný do konce života, a to především z toho důvodu, že byl rodilým Pražanem. I pro něho by mohl platit výrok Franze Kafky o Praze jako o matičce, která má dráčky.⁶

V dopisech z poválečné doby se Feigl svým známým a přátelům téměř výhradně podepisoval Bedřich, ač byl v emigraci znám pod anglickým ekvivalentem Fred.⁷ Občas používal také německá jména Fritz nebo Friedrich. V předkládané práci bude používána výhradně česká verze jeho jména, tedy Bedřich, a to i přesto, že do židovské matriky byl zapsán jako Friedrich.⁸

Bedřich Feigl se narodil 6. března 1884 v Praze⁹ židovskému advokátovi Josefu Isaku Feiglovi (1846-1905)¹⁰ a Julii, rozené Bušek (1849-1929).¹¹ Měl tři bratry a dvě sestry. O sestřích není známo téměř nic, kromě poznámek uvedených Dieterem Sudhoffem¹² v článku věnovanému Ernstu Feiglovi,¹³ mladšímu bratru Bedřicha.

⁵ Dopisů z poválečné doby se dochovalo poměrně málo, jsou uloženy v různých archivech v České republice a Německu, např. v Archivu Národní galerie Praha v pozůstalosti Willyho Nowaka, v Archivu Ministerstva zahraničních věcí, v Židovském muzeu v Berlíně v pozůstalosti Jacoba Steinhardta či v Archivu Akademie umění v Berlíně.

V pozůstalosti Willyho Nowaka jsou dochovány Feiglovy dopisy adresované paní Reitler, která pomáhala jeho sestřím před deportací do koncentračního tábora, jak vyplývá z korespondence. V prosinci 1945 ji Feigl informoval, že chce se svou manželkou v Londýně dál žít, což potvrdila v další části dopisu i jeho manželka, která připsala několik odstavců. „Wir gedenken vorläufig hier zu bleiben, und haben wir eine Wohnung eingerichtet. (...) Wir leben hier ruhig und hoffen, dass es so bleibt. Viel kann man ja doch nach all diesen unzáhlige Schock's mehr aushalten.“ („Zamýšlíme zde prozatím zůstat a zařídili jsme si byt. Žijeme tu klidně a doufáme, že to tak zůstane. Člověk toho už moc po všech těch nekonečných šocích nevydrží.“) Archiv Národní galerie, *Nowak, Vilém (Willi) 1895-1977*, ev.č. 118, Korespondence B. Feigl, Dopis adresovaný p. Reitler dne 25. 12. 1945.

⁶ „Prag läßt nicht los. (...) Dieses Mütterchen hat Krallen.“ Max BROD (ed.), *Kafka Franz, Briefe 1902-1924*, Frankfurt am Main 1958, s. 14.

⁷ Do prvního poválečného dopisu se Feigl Willymu Nowakovi podepsal jako nějaký „Bedřich“ („Grüße von einem ‚Bedřich‘“). Archiv Národní galerie, *Nowak, Vilém (Willi) 1895-1977*, ev.č. 118, Korespondence B. Feigl, Dopis adresovaný Willi Nowakovi dne 22. 11. 1945. V dalším dopise při závěrečném pozdravení Feigl poznamenal, že se jako Friedrich podepisuje pouze oficiálně, zatímco pro své přátele zůstává Bedřichem. „Und vor allem dich grüßt dein alter Freund (...) (aber graue Haare habe ich noch nicht) dein Freund - Friedrich jetzt für offiziellen - schreibe ich Bedřich.“ (A především tebe zdraví tvůj starý přítel /.../ (šedé vlasy ale ještě nemám) tvůj přítel – Friedrich jen pro oficiální – píšu Bedřich.“) Archiv Národní galerie, *Nowak, Vilém (Willi) 1895-1977*, ev.č. 118, Korespondence B. Feigl, Dopis adresovaný Willi Nowakovi dne 26. 6. 1947. Srov. příloha IV.

⁸ Národní archiv Praha (dále NA), *Matriky židovských náboženských obcí v českých krajích*, HBMA, Matriky narozených, kn. 2527.

⁹ Tamtéž. Srov. příloha I.-III.

¹⁰ Byl nejstarším synem ze sedmi dětí řezníka a šocheta Isaka Feigla ze Záběhlic a Kateřiny, rozené Rezkové, z Mochova u Čelákovic. Arno PAŘÍK, *Bedřich Feigl. Obrazy, kresby a grafika*, Praha 2007, s. 3.

¹¹ Sňatek 18. srpna 1878, NA, tamtéž, Matriky oddací, kn. 2898. Julie Feiglová byla dcerou obchodníka s nábytkem Enocha a Rosalie Buchkových. Arno PAŘÍK, *Bedřich Feigl*, s. 3.

¹² Dieter Sudhoff (1955-2007), byl docentem pro novější německou literaturu na univerzitě v Paderbornu.

Kromě literatury vzniklé v Pražském kruhu kolem Franze Kafky a Maxe Broda se věnoval především Karlu Mayovi. Pro článek o Ernstu Feiglovi se Sudhoffovi podařilo získat cenné materiály od dodnes žijící neteře Bedřicha Feigla, Marianne (Marion) Feiglové z New Yorku, o níž se ještě zmíním později. Čerpal z rodinné korespondence a ze vzpomínek Joachima Rottera z Londýna, který již však zemřel.

Nejstarší ze sourozenců, sestry Irena (1880-1942)¹⁴ a o pět let mladší Kamila (1885-1942),¹⁵ se nikdy nevdaly, obě pracovaly v kanceláři a dlouho bydlely u své matky, která v roce 1905 ovdověla.¹⁶ Obě sestry byly nejprve roku 1941 deportovány do Terezína a později do Rigy, kde se jejich osudy tragicky uzavřely.¹⁷ Zanedlouho poté stihl stejný osud¹⁸ i Bedřichova nejstaršího bratra Karla (1882-1942),¹⁹ jeho ženu Johannu (1888-1942),²⁰ původem berlínskou Židovku, a jejich dceru Evu (1926-1942).²¹

Karel se jako jediný z bratrů vydal cestou, která neměla nic společného s uměním, a stal se obchodním zástupcem firmy na výrobu pánských košil. Jeho bratři,

Autorka se pokusila kontaktovat také Dietera Sudhoffa, bohužel až těsně před jeho tragickou smrtí, která jakoukoli další možnost spolupráce vyloučila.

¹³ Dieter SUDHOFF, *Der Fliegenprinz von Arkadien. Notizen zum Leben und Schreiben des Prager Dichters Ernst Feigl*, in: Hartmut BINDER, *Prager Profile. Vergessene Autoren im Schatten Kafkas*, Berlin 1991, s. 325-414.

¹⁴ Irena Feiglová je uvedena též v internetové databázi obětí holocaustu - narozena 17.05.1880, poslední bydliště před deportací: Praha: XII, adresa/místo registrace v Protektorátu: Praha: XII., Schlesische Strasse 134 [XII., Slezská 134], c/o Fischl, transport L-725 (10. 12. 1941 Praha > Terezín) transport P-838 (15. 01. 1942 Terezín > Riga), zahynula. <<http://www.holocaust.cz/cz2/victims/person/1320866>> online dne 8. 7. 2009.

¹⁵ Kamila Feiglová, narozena 15. 08. 1885, poslední bydliště před deportací: Praha: XII, adresa/místo registrace v Protektorátu: Praha: XII., Schlesische Strasse 134 [XII., Slezská 134], c/o Fischl, transport L-726 (10. 12. 1941 Praha > Terezín), transport P-839 (15. 01. 1942 Terezín > Riga), zahynula. <<http://www.holocaust.cz/cz2/victims/person/1320983>> online dne 8. 7. 2009.

¹⁶ JUDr. Josef Isak Feigl zemřel 12. 7. 1905 v Praze. NA, tamtéž, Matriky zemřelých, kn. 2923.

¹⁷ Podle vzpomínek Augusty Feiglové, manželky Ernsta, „waren alle – besonders Irene und Kamilla, die zu den ersten gehörten – überzeugt, bald zurückzukommen“ („byli všichni přesvědčeni – obzvláště Irena a Kamila, které patřily k těm prvním – že se brzy vrátí zpět“), dopis Hugovi Feiglovi z 5. 12. 1958, v soukromém archivu Marion Feigl. D. SUDHOFF, *Der Fliegenprinz*, s. 331, pozn. 26.

¹⁸ Tamtéž, s. 331.

¹⁹ Karl Feigl, narozen 22. 05. 1882, poslední bydliště před deportací: Praha: I, adresa/místo registrace v Protektorátu: Praha: I., Krásnohorskágasse 2 [I., ul. Elišky Krásnohorské 2], transport AAw-513 (03. 08. 1942 Praha > Terezín), transport Bb-599 (20. 08. 1942 Terezín > Riga), zahynul. <<http://www.holocaust.cz/cz2/victims/person/1321009>> online dne 8. 7. 2009.

²⁰ Jana/Johanna Feiglová, narozena 28. 01. 1888, poslední bydliště před deportací: Praha: I, adresa/místo registrace v Protektorátu: Praha: I., Krásnohorskágasse 2 [I., ul. Elišky Krásnohorské 2], transport AAw-511 (03. 08. 1942 Praha > Terezín), transport Bb-597 (20. 08. 1942 Terezín > Riga), zahynula. <<http://www.holocaust.cz/cz2/victims/person/1320905>> online dne 8. 7. 2009.

²¹ Eva Feiglová, narozena 19. 08. 1926, poslední bydliště před deportací: Praha: I, adresa/místo registrace v Protektorátu: Praha: I., Krásnohorskágasse 2 [I., ul. Elišky Krásnohorské 2], transport AAw-512 (03. 08. 1942 Praha > Terezín), transport Bb-598 (20. 08. 1942 Terezín > Riga), zahynula. <<http://www.holocaust.cz/cz2/victims/person/1320775>> online dne 8.7.2009.

V 90 dochovaných sešitech Bedřicha Feigla, kam si zapisoval své myšlenky týkající se umění a kterým se bude autorka věnovat později, se nachází jediná poznámka autobiografického rázu. V sešitě č. 11 si Bedřich Feigl do černého rámečku poznamenal přesné datum doručení telegramu a posléze i dopisu od svého bratra Ernsta, v kterých ho informoval o smrti sourozenců a příbuzných. „2. Juli 1945 Telegram vom Ernst, 10. Juli Brief vom Ernst über Tod von Irene, Karl, Camilla, Hanni und Evi, gestorben 1942. (Irene ledig, 61 Jahre alt, Karl 60 – Camilla ledig – 58, Hanni ?, Evi 16). („2. července 1945 telegram od Ernsta, 10. července dopis od Ernsta o smrti Ireny, Karla, Camilly, Hanni a Evi, zemřeli 1942. (Irene svobodná, 61 let, Karl 60 – Camilla svobodná – 58, Hanni ?, Evi 16). Židovské muzeum v Praze (dále ŽMP), *Bedřich FEIGL*, Sešit č. 11, červenec 1945, nestr.

Bedřich, Ernst i Hugo, se naopak nechali vést múzami. Jejich životy jsou proto spolu daleko více spjaty.

Ernst se už od mládí zajímal o literaturu. První literární pokusy v podobě básní, povídek a dokonce i divadelních her na sebe nenechaly dlouho čekat. O jeho studiu, respektive existenci před první světovou válkou prameny mlčí.²² Dlouhé hledání vlastní životní cesty bylo pravděpodobně způsobeno vleklými chorobami v dětství, které na něm zanechaly následky. Nejzávažnějším se ukázalo být oční onemocnění, které se ve stáří prohloubilo až na slepotu.²³ Ernst se nakonec rozhodl pro dráhu novináře a literáta, zároveň však choval blízký vztah k divadelní scéně.

Nejmladší z bratrů, Hugo Feigl (1889-1961), se stejně jako Bedřich zajímal za svých gymnaziálních studií o malířství a sochařství. Nakonec však vystudoval práva.²⁴ Od roku 1919 psal pravidelně umělecké kritiky do Prager Tagblattu²⁵ a od roku 1924 vlastnil svou první *Galerii starých a moderních obrazů* v podkroví paláce Koruna na Václavském náměstí.²⁶ V ten samý rok se Hugo oženil s Margarete Meller (1900-1987), sestrou Johanny, manželky bratra Karla. Z jejich manželství se v roce 1929 narodila již zmiňovaná poslední přeživší členka rodiny Feiglovy, Marion.²⁷

O dětství bratrů je známo velmi málo. Otcova rodina pocházela ze Záběhlic a teprve v roce 1881 se usídlila v Praze. Matka vyrůstala v pražském ghettu, na které si vzpomínala jako na místo, kde nebylo nic nemožné. Ačkoliv se už nemuselo mluvit o oficiálním útisku, věčná bída zapříčinila rozkvět černého obchodu a ghetto bylo stále jednou z tragických čtvrtí Prahy. Pro sourozence Feiglovy se ghetto stalo pouze muzejním objektem a častým cílem vycházek s jejich matkou.²⁸

²² Pozůstalost Ernsta Feigla se nachází v LA PNP.

²³ Marion Feiglová vzpomínala na vyprávění svého otce Huga o dětství bratrů. Ernst byl jediným dítětem v rodině, které nikdy nebylo trestáno, rodiče se o něj přepečlivě starali, což způsobovalo střídající se návaly odměřenosti s momenty nezbednosti. Až do svého sňatku bydlel v bezprostřední blízkosti své matky. D. SUDHOFF, *Der Fliegenprinz*, s. 334.

²⁴ Arno Pařík dále uvádí, že Hugo musel studium na čas přerušit kvůli povolání na frontu, kde se dostal do ruského zajetí. Studium dokončil až v roce 1920 s finanční pomocí sester. Právní praxi si však nikdy neotevřel. A. PAŘÍK, *Bedřich Feigl*, s. 6. Srov. příloha V.

²⁵ Prager Tagblatt bylo německy psané, sociálně demokratické denní periodikum. Noviny vycházely v českých zemích v letech 1876–1939.

²⁶ Tato galerie se později přemístila do Pštrossovy ulice čp. 12. Od prosince 1930 byla otevřena další galerie s názvem Galerie Hugo Feigl v prvním patře pojišťovny Dunaj na Národní třídě čp. 10. Od července 1936 se otevíraly výstavy v nových prostorách na Smetanově (dříve Masarykově) nábřeží čp. 8, kde se dnes nachází výstavní síň Hollar. A. PAŘÍK, *Bedřich Feigl*, s. 6.

²⁷ D. SUDHOFF, *Der Fliegenprinz*, s. 332.

²⁸ Ernst Feigl popisuje v jednom svém fejetonu pražské ghetto takto: „Es war bereits die Judenstadt, die allen offen stand, das dunkle fünfte Viertel, die große, schwarze Börse, auf der Waren aller Art, auch Menschen gehandelt wurden. Der Geist der Bedrückung war gebannt, aber ein ewiges Elend (...) hatte hier seine besondere Stätte. (...) Geblieben war nur die Szenerie, jene Dämmerung, die ein letzter Rest einst still in sich gekehrter Zeiten, noch auf uns wirkte. Für mich war das Ghetto bereits ein Mu-

Rodina Feiglova patřila k nižšímu střednímu stavu a žila ve skromných, téměř chudých podmínkách. Kulturně se ale vůbec nelišila od nejbohatších pražských měšťanů. Doma se mluvilo výhradně německy, ač všichni členové rodiny češtinu ovládali. Nikdo z rodiny nezapíral svůj židovský původ, přesto se náboženské zvyky nedodržovaly. Podle vzpomínek zúčastněných vládl v rodině Feiglových matriarchát, což bylo pro židovské rodiny běžné. Joachim Rotter vzpomínal na Bedřichovu matku Julii jako na „einfache (...) Frau, voll von Herzensgüte und Humor und vielgeliebt von ihren Kindern und Schwiegerkindern.“²⁹

Bedřichův otec, Josef Isak Feigl, vystudoval práva, přestože sociální podmínky, ve kterých žil, nebyly něčemu podobnému nakloněny. Díky němu mohli sourozenci Feiglovi vyrůstat v inspirativním prostředí („in jener kultivierten Atmosphäre“), jak napsal Sudhoff.³⁰ O tomtéž informoval Felix Langer v newyorském časopise *Die Aufbau* v nekrologu Bedřicha Feigla z roku 1966. Při návštěvě Feiglových si ne jeden host z řad umělecké elity mohl všimnout, že jejich knihy rozhodně nestály ve skříních jen na okrasu, ale naopak se z nich často četlo a nezřídka kdy se o jejich obsahu i závažně diskutovalo.³¹ Dodnes utkvělo ve vzpomínkách Marion Feiglové vyprávění o večerech, kdy se Ernst Feigl rozohňoval v předlouhých debatách se svým otcem nad literaturou. Pozadu nezůstávali ani Bedřich a Hugo, ti však raději rozmlouvali o umění. Bedřich rozvíjel své uměnovědné úvahy až do své smrti,³² jak o tom svědčí i Franz Kafka v dopisech Felici.³³

seumsobjekt, das ich immer wieder gern betrachtete.“ „Bylo to právě Židovské město, které se všem otevíralo, tmavá pátá čtvrť, velká černá burza, na které se obchodovalo se zbožím všeho druhu, i s lidmi. Duch útisku byl zaplašen, přesto zde stále měla zvláštní místo věčná bída. Zůstala jen scenérie, onen soumrak, poslední zbytek kdysi tiše se v sebe obračejících časů. Toto na nás stále působilo. Pro mě bylo ghetto už jen muzejním objektem, který jsem znovu a znovu rád pozoroval.“ Literární archiv Památníku národního písemnictví (dále LA PNP), *Feigl Ernst*, Tisky, články a fejetony E. Feigla, Inv. č. 14/ 68/ 0095. Ernst FEIGL, *Interview mit einer Mutter*, výstřižek nedatován, pravděpodobně z Prager Tagblattu.

²⁹ „prostou ženu, dobrosrdečnou a plnou humoru, milovanou svými dětmi, snachami a zeti.“ Dieter SUDHOFF, *Der Fliegenprinz*, s. 329.

³⁰ „V oné kultivované atmosféře“ Tamtéž, s. 329.

³¹ „In Feigls Vaterhaus standen die Werke der Dichter und Philosophen nicht staubbedeckt auf den Regalen, sie wurden gelesen, zitiert, erörtert. Schauspieler und Sänger des Deutschen Theaters waren oftmals Gäste.“ „V domě Feiglových nestála na regálech díla básníků a filozofů pokrytá prachem, četla se, citovala, diskutovala. Herci a zpěváci z Německého divadla tu byli častými hosty.“ Tamtéž.

³² Feiglovy úvahy o umění jsou zaznamenány v 90 sešitech, které poskytla Marion Feiglová Židovskému muzeu v Praze.

³³ „Tento malíř např. (jeho autoportrét je přiložen) má velkou potřebu rozvíjet niterně sice jistě opravdové, navenek ale stejně jistě matné teorie umění, které lze sfouknout jako světlo svíčky,“ napsal Franz Kafka v dopise Felici z 28. 11. 1912 o Feiglovi. V Kafkově korespondenci se nacházejí další poznámky k malíři, ty budou zmíněny později. Franz KAFKA, *Dopisy Felici*, Praha 1999, s. 126-127. Felice Bauerová (1887 – 1960) žila v Berlíně a pracovala jako stenotypistka u firmy Odeon, vyrábějící gramofonové desky. Poté nastoupila do firmy Carl Lindstroem a.s., která vyráběla diktafony a parlografy.

Podle Joachima Rottera byl kontakt s jakýmkoli členem rodiny Feiglových více než příjemný a uklidňující. Měli smysl pro humor – ovšem nikdy ne na účet druhého - a byli nad věcí („Sie standen über den Dingen.“). Jejich přístup k životu se od většiny lišil, neboť se odmítali honit za materiálním úspěchem. Přesto byli velmi kultivovaní a podle Rottera snad i šťastní, kdyby se později k moci nedostal Hitler.³⁴

V roce 1913 se Felice se svou rodinou přestěhovala do Wilmsdorfer Strasse, „která tehdy patřila k nejelegantnějším končinám na západě Berlína“ a kde později bydlel i Bedřich Feigl. V roce 1916 se Felice přihlásila na Kafkův podnět jako dobrovolná spolupracovnice do Židovského národního domova v Berlíně – poblíž Alexanderplatzu, čtvrti obývané převážně východožidovskými uprchlíky a přistěhovalci. Domov podporovali například Max Brod, Martin Buber, Gustav Landauer. Úkolem domova byla národní a náboženská výchova dětí a mladistvých z uprchlických rodin. Felice byla „veselé, zdravé, sebestíjné děvče“ a nepostrádala vkus měšťanských vrstev své doby.

V březnu 1919, rok a čtvrt po definitivním rozchodu s Kafkou, se vdala za zámožného berlínského obchodníka Moritze Marasse, s nímž měla syna a dceru. V roce 1931 přesídlili do Švýcarska a 1936 do Spojených států amerických, kde 15. 10. 1960 zemřela. Tamtéž, s. 7-9.

³⁴ „Sie waren liebenswerte und sonnige Menschen. Kontakt mit ihnen war oft erheiternd und meist beruhigend. Ihre Sprache war langsam und bedächtig, geziert mit einem angenehmen, böhmischen Dialekt. (...) Sie standen über den Dingen. Ihr Humor war gutmütig, nie sarkastisch oder auf Kosten Dritter. Sie passten eigentlich gar nicht in unser Jahrhundert, was bestätigt wird durch das Ausbleiben jeglicher Art von materiellem Erfolg. Das hat sie aber wenig gestört. Sie waren hochgradig zivilisierte Menschen und bis vor Einbruch der nationalsozialistischen Barberei waren sie, auf ihre Art, wahrscheinlich auch glücklich.“ („láskyplné a zářivé lidi. Kontakt s nimi byl často rozveselující a uklidňující. Mluvili pomalu a rozvážně, jejich řeč byla ozdobena příjemným českým dialektem. (...) Byli nad věcí. Jejich humor byl dobromyslný, nikdy sarkastický nebo na účet třetího. Oni vlastně vůbec nepatřili do našeho století, což se potvrdilo nedostatkem jakéhokoli druhu materiálního úspěchu. To jim ale nevadilo. Byli to vysoce kultivovaní lidé a až do vypuknutí nacistického barbarství byli svým způsobem pravděpodobně také šťastní.“ D. SUDHOFF, *Der Fliegenprinz*, s. 333.

2. Studium

2.1. Staroměstské gymnázium

Bedřich Feigl navštěvoval pět let Volksschule v Praze I. Od školního roku 1894-95 byl po úspěšném složení přijímacího řízení přijat na Staroměstské gymnázium,³⁵ kde již byl zapsán jeho bratr Karl. Škola sídlila v zadním traktu paláce Goltz-Kinských na Staroměstském náměstí. Výuka na gymnáziích v monarchii byla vedena v přísně humanistickém duchu. Spíše než pro praktický život připravovala studenty na vysokoškolské studium, především humanitních oborů. Od primy do oktávy se učilo latině, od tercie řečtině. Moderní jazyky jako francouzština, angličtina, španělština a italština se na gymnáziu nevyučovaly. Jejich výuka byla součástí učebních osnov na nedaleké německé obchodní akademii. Na gymnáziu byly němčině jakožto vyučovacímu jazyku věnovány v nižších třídách čtyři hodiny týdně, zatímco ve vyšších třídách pouze tři hodiny.³⁶ Čeština se vyučovala na nižším gymnáziu a byla "relativně nepovinná". Museli se jí učit studenti, kteří ji dostatečně neovládali z domova. Staroměstské gymnázium platilo mezi pražskými gymnázii za jedno z nejpřísnějších.

Podle poznámek v třídním výkazu byl Bedřich osvobozen od placení školného. V jeho třídě bylo 37 žáků, z toho 29 se hlásilo k židovskému náboženství a 30 k německému jazyku jako ke své mateřštině. To samé platilo i pro Feigla. Co se týče jeho prospěchu, už od počátku nepatřil Bedřich mezi premianty. Jako „befriedigend“³⁷ bylo ohodnoceno jeho chování, píle, náboženství, německý jazyk, tělocvik a přírodověda. Matematiku, zeměpis a kaligrafii zvládal dokonce jen „genügend.“³⁸ V druhém pololetí se počet předmětů, ve kterých Bedřich pouze dostačoval, ještě zvýšil. Z náboženství dokonce propadl a s přihlédnutím k jedné neomluvené hodině mu nezbyvalo než opakovat první ročník.³⁹

Ve druhém ročníku ve školním roce 1896-97 byl podle třídního výkazu označován jen v prvním pololetí. 14. února 1897 byl ze školy odhlášen. Příčina jeho od-

³⁵ Deutsches Staats - Gymnasium Prag - Altstadt

³⁶ Srov. třídní výkazy, Archiv hlavního města Prahy, Fond Staré gymnázium, Deutsches Staats - Gymnasium Prag – Altstadt, neuspořádáno.

³⁷ uspokojivě

³⁸ dostatečně

³⁹ Archiv hlavního města Prahy, tamtéž, Hauptkatalog der I. A Classe 1894-5.

chodu se dá opět odvodit od jeho prospěchu. Propadal z náboženství, latiny a němčiny, z ostatních předmětů měl pouze čtyřky a navíc měl 42 neomluvených hodin.⁴⁰ Ve stejný den byl odhlášen ze školy i Bedřichův bratr Karl, který propadal z latiny, řečtiny a matematiky.⁴¹

V literatuře se často uvádí, že Bedřich Feigl chodil do třídy s Franzem Kafkou.⁴² Tato domněnka vznikla na základě Kafkova dopisu snoubence Felici, kde píše: „Ze školy si na něho /Feigla/ sotva pamatuji. Když se pokusím představit si ho, tak se v poslední lavici vztyčuje něco velmi nešikovného a dlouhého, ale není vůbec jisté, že je to on.“⁴³ Bedřich to opravdu nebyl, neboť šlo o jeho bratra Karla.⁴⁴ Kafka se s Bedřichem Feiglem osobně setkal až o pár let později, přesto si ho Feigl ve svých vzpomínkách vybavil jako gymnaziálního studenta ještě i za mnoho let: „Er war etwa zehn Jahre alt. Ein dünner, überschmächtiger Junge, mit sehr großen schwarzen Augen, langköpfig und spitzigen Ohren, die etwas degeneriert wirkten. Ich erinnere mich deshalb so deutlich an ihn, weil er stets von der Mutter abgeholt wurde, was uns anderen Kindern auffiel.“⁴⁵

Po vyloučení z gymnázia se Feigl stal na pět let kupeckým mládencem,⁴⁶ pravděpodobně u svého strýce Isaaka Feigla, jehož obchod se stal námětem jedné z jeho litografií.

⁴⁰ Tamtéž, Hauptkatalog der II. A Classe 1896-7.

⁴¹ Tamtéž, Hauptkatalog der IV. A Classe 1896-7.

⁴² První, kdo tuto domněnku uvedl na pravou míru, byl profesor Sudhoff v již citovaném článku o Ernstu Feiglovi *Der Fliegenprinz von Arkadien*.

⁴³ Dopis z 31. srpna 1916, Franz KAFKA, *Dopisy Felici*, Praha 1999, s. 791.

⁴⁴ Archiv hlavního města Prahy, tamtéž, Hauptkatalog der I. A Classe 1892-3.

⁴⁵ „Bylo mu asi tak deset let. Hubený, až vyzáblý hoch, s velkýma černýma očima, protáhlou hlavou a špičatýma ušima, které působily trochu zdegenerovaně. Vzpomínám si na něho tak jasně, protože jeho matka ho stále vyzvedávala, což nám dětem přišlo trochu nápadné.“ Josef Paul HODIN, *Kafka und Goethe. Zur Problematik unseres Zeitalters*, London – Hamburg, 1968, s. 16.

⁴⁶ Pravděpodobně jediný pramen, který tuto informaci obsahuje, je výkaz z přípravného kurzu AVU. KHA AVU Praha, Katalogy Všeobecné školy malířské 1896-97 – 1908-9, Katalog profesorské průpravky (Vorbereitungskurs) 1903-1904.

2.2. Akademie výtvarných umění

Feigl se začal připravovat na studium na C. k. Akademii umění v Praze ve školním roce 1903-4 u profesorů Bukovace⁴⁷ a Roubalíka.⁴⁸ „Keiner von unseren Lehrern hatte einen so wunderbaren Professorenbart und sah so würdig aus wie Roubalik, der doch bloß Assistent war, höchstens noch Bohata, der mächtige Portier, berühmt durch seine Ähnlichkeit mit van Goghs „Briefträger“,“⁴⁹ vzpomínal na své vyučující Feigl.

Stejně jako na střední škole bylo jeho studium poměrně složité a následně opět krátké. Již po prvním roce v přípravném kurzu bylo ve výkazu poznamenáno následující. „Kommt in den II. Jahrgang mit der Bedingung, dass er im 1. Semester aus der Perspektive eine neue Prüfung mit gutem Erfolg besteht, (...) dringendfalls er zum weiteren Studium nicht zugelassen wird.“⁵⁰ Kromě perspektivy bojoval Feigl s anatomii a odbornými předměty, ve druhém ročníku dostal nedostatečnou za pilnost a byl vyloučen.⁵¹ Pravý důvod jeho odchodu ze školy bude zmíněn následně.

S určitým pocitem zadostiučinění Feigl v článku z roku 1935 pro Prager Presse zdůraznil, že ti, kteří nakonec v jeho generaci umělecky vynikli, rozhodně nepatřili mezi vyvolené během svého studia. Úspěšnost umělců podle něj nezávisela pouze na talentu, ale na osobnosti umělce všeobecně a na jeho schopnosti pozorovat okolní svět.⁵²

⁴⁷ Vlaho Bukovac (1855-1922), chorvatský malíř, zastánce realismu, jeho pozdní díla se mohou řadit k impresionismu a pointilismu. Srov. *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950* (ÖBL), Band 1, Wien 1957, s. 126.

⁴⁸ Do přípravného kurzu chodil s Emilem Fillou. KHA AVU Praha, *Katalogy Všeobecné školy malířské 1896-97 – 1908-09*, Katalog profesorské průpravky (Vorbereitungskurs) 1903-1904.

Bohumír Roubalík (1845-1928), český malíř a profesor na pražské Akademii výtvarných umění. Srov. Národní album. *Sbírka podobizen a životopisů českých lidí prací a snahami vynikajících i zasloužilých*, Praha 1899, s. 265.

⁴⁹ „Žádný z našich učitelů neměl takový výborný profesorský vous jako Roubalík, vypadal tak vznešeně. Byl tehdy pouze asistentem. Možná ještě tak Bohata, silný vrátný, známý pro svou podobnost van Goghovu Listonoši.“ Bedřich FEIGL, „*Die Osma*“, Prager Presse 13, 13. 12. 1933, s. 6.

⁵⁰ „Postoupí do II. ročníku s podmínkou, že vykoná novou zkoušku z perspektivy s dobrým výsledkem, jinak nebude k dalšímu studiu připuštěn.“

⁵¹ KHA AVU Praha, tamtéž, Katalog II. ročníku všeobecné školy 1904-1905.

⁵² „Wir haben einander – so um das Jahr 1905 herum – an der Prager Kunstakademie kennengelernt. Nicht die erwählten Lieblinge des Professorenkollegiums waren es, die berufen schienen in unserer Generation eine Rolle zu spielen. Wahrscheinlich kommt es hier viel weniger auf das bloße Talent an, als auf die geistigen Fähigkeiten, die man nebstbei hat – eben auf die Persönlichkeit. Die Kunst ist ein geistiges Kampfmittel und nur derjenige ist berufen, umgestaltend und führend in ihr zu wirken, der

Snažil se pojmenovat základní potřebu své generace: „Stand die vorangegangene Generation noch ganz im Banne des Sieges der Impressionisten, so haben wir dagegen am Anfang unserer Laufbahn die strahlenden Gestirne der Neugestalter und Erneuerer Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Munch usw. auftauchen sehen. Wir mussten zu ihnen Stellung nehmen, obzwar wir noch kaum das Genie des Führers der Impressionisten Edouard Manet recht begriffen hatten.“⁵³

Zaujmout stanovisko k modernímu umění bylo právě to, o co většina tehdejších začínajících umělců usilovala a co nebylo bohužel akademiky často tolerováno. Feigl patřil k těm, kterým tato touha na Akademii srazila vaz, a byl donucen studium ukončit. Pražská Akademie výtvarných umění coby instituce nacházející se v habsburské monarchii hledala svůj vzor na akademii vídeňské, tedy v zatuhlém konzervativním srdci monarchie. Na obranu akademie musí být však připomenuto, že její vznik byl také poněkud spletitý a nejednoznačný.

Po celé 18. století byli umělci z českých zemí odsouzeni k tomu, aby hledali poučení v cizině, pokud se nechtěli smířit s pouhým školením v dílnách. V roce 1709 byla žádost o založení výtvarné akademie v Praze ve Vídni zamítnuta.⁵⁴ Úsilí umělců o uvolnění z cechovní vázanosti a zlepšení sociálního postavení bylo tudíž zmařeno a umělci v českých zemích museli počkat ještě necelých sto let, než se své akademie dočkali.⁵⁵

Kritickou situaci v Čechách začala řešit Společnost vlasteneckých přátel umění, vzniklá v roce 1796, která se postarala o založení dvou nových institucí. První z nich, Obrazárna Společnosti vlasteneckých přátel umění, vznikla hlavně kvůli záchraně sbírek na Pražském hradě, ale i dalších šlechtických a měšťanských sbírek, jež byly prodávány a vyváženy do Drážďan a do Vídně. Druhou institucí se právě stala dlouho očekávaná Akademie výtvarných umění založená roku 1799. Svou činnost zahájila symbolicky v roce 1800. Na počátku však byla jen kreslířskou školou navazující

imstande ist, die wesentlichen Fragen seines Zeitalters zu erkennen und sich mit ihnen auseinanderzusetzen.“ („Seznámili jsme se - okolo roku 1905 – na pražské výtvarné Akademii. Nebyli to vyvolení oblíbenci profesorů, kteří měli hrát v naší generaci nějakou roli. Pravděpodobně nezáleželo na pouhém talentu tak jako na duševních schopnostech, které člověk mimo to měl – zrovna tak i na osobnosti. Umění je duševní prostředek boje a jen ten je povolán v umění působit, kdo je schopen důležité otázky své doby rozeznat a vypořádat se s nimi.“) Bedřich FEIGL, *Unsere Malergeneration*, Prager Presse 15, 15. 9. 1935, č. 250, s. 10.

⁵³ „Stejně jako předchozí generace v okouzlení nad vítězstvím impresionistů jsme my na začátku naší životní dráhy viděli vynořovat hvězdy nových tvůrců a obnovitelů Cézanna, Van Gogha, Gauguina, Muncha a dalších. Museli jsme k nim zaujmout nějaké stanovisko, ačkoli jsme ještě sotva správně chápali génia vůdce impresionistů Edouarda Maneta.“ Tamtéž.

⁵⁴ Mezi hlavní iniciátory patřili architekt F. M. Kaňka, sochař F. Preiss a malíř M. V. Halbax.

⁵⁵ *Dějiny českého výtvarného umění 1780/ 1890 III/ 1*, Praha 2001, s. 80.

způsobem výuky na dosavadní kreslířskou praxi učitelů kreslení, z nichž pět působilo v Praze na veřejných školách a šest soukromě. Při výuce se využívalo především Obrazárny Společnosti, neboť kopírování starých mistrů se považovalo za nutný základ při utváření osobnosti budoucího umělce. Tím, že se umění zpřístupnilo každému, došlo i k určité demokratizaci přístupu k uměleckým hodnotám.⁵⁶

Společnost vlasteneckých přátel umění se ale postupně vzdalovala od svých vznešených osvícenských cílů a začala si prestižně osobovat právo rozhodovat o uměleckých záležitostech a trvala na výstavním monopolu. Stejně tak i Akademie neměla valnou úroveň, což záleželo na osobě ředitele. V Ottově slovníku naučném stojí pod heslem Umění následující věty: „Odborná výchova umělců hledí ovšem především k technice, k dokonalému ovládnutí uměleckých prostředků přisvojením si starších zkušeností cizích, v druhé řadě pak napomáhá vývoji vkusu studiem dějin umění. Že jakýmkoli školským vyučováním nedostatek nadání odčiniti nelze, je obecně známo, ale často zapomíná se, že i škola může a má býti zařízena tak, aby nepotlačovala osobitý směr a ráz nerozvitého ještě uměleckého talentu - v tom spočívá nejdůležitější, arci i nejnepohodnější úkol všeho uměleckého školství.“⁵⁷

Problém související s potlačováním osobitého směru se vyskytoval na Akademii stále častěji. Není tedy divu, že mnozí umělci byli donuceni svádět s akademismem boj. Ze všech koutů Akademie číselala chudoba a to nejen ve vybavení, ale i chudoba ducha. Svobodnější projev ihned narazil na přísnou řeholi. (Ne nadarmo sídlila Akademie v budovách Klementina ve starých jezuitských učebnách.) Miroslav Míčko zastává názor, že největší chybou Akademie byla její odcizenost vůči národnímu životu, což vyplývalo mimo jiné i z toho, že zůstávala v rukou šlechticky konzervativní Společnosti vlasteneckých přátel umění, která hlídala, aby se nevybočilo ze starých vyježděných kolejí.⁵⁸

Proto byl život počínajícího umělce poměrně spletitý. Svědčí o tom i vyjádření samotného Mikoláše Alše ve studentském časopise „*Blbárna*“ z roku 1874, kde pražskou akademii označuje za „trest to jiných zajisté ukrutnějších.“⁵⁹ Od založení akademie se po celé 19. století bohužel mnoho nezměnilo. „Místo člověka v dějinném dramatu byli vyobrazováni panáci oblečení do divadelních kostýmů, řazení do teatrálních

⁵⁶ *Dějiny českého výtvarného umění 1780/ 1890 III/ 1*, Praha 2001, s. 80, 81.

⁵⁷ *Ottův slovník naučný XXVI*, Praha 1907, s. 173.

⁵⁸ Miroslav MÍČKO, *Malíř svého lidu. Čtení o Mikoláši Alšovi*, Praha 1968, s. 76, 77.

⁵⁹ Tamtéž, s. 76.

scén, dělající strojené posunky a gesta.“⁶⁰ V průběhu celého školení se zdůrazňovala kresba, barvě se přisuzovala podružná úloha. Malba krajin a zátiší byla přijímána negativně jako doména bezduchých talentů, hraničící s řemeslem. Pro ilustraci tehdejší pruderie může posloužit fakt, že nahý ženský model byl z mravnostních důvodů nepřipustný. Rehabilitovala jej teprve reforma akademie v roce 1887. Studenti kopírovali a kopírovali, nedostávalo se jim ani primitivních pomůcek, natož prospěšného vedení. Takto fungovala pražská akademie jako zaostalá filiálka akademie vídeňské.⁶¹

Studium na Akademii bylo rozvrženo do čtyř stupňů – elementárka, antika, model a ateliér. Akademická pravidla byla střízlivá, rozumářská a vysušená z životní šťávy. Přicházeli sem však nevybouření mladíci, proto se zde dařilo i „šaškovské revoltě“ namířené proti pravidlům a konvenci, kultu nesmyslu a krásných bláznovství.“⁶² Podle vzpomínek jakékoli generace umělců zde, v klášterním ovzduší, co chvíli vzkypělo bujné veselí. Pěstovala se zde všechna umění, poezie, hudba, divadlo.⁶³

Podobné zkušenosti neměli pouze umělci z pražské Akademie. Hlavní problém tvořily odlišné představy a očekávání učitelů a jejich žáků. Například Lovis Corinth,⁶⁴ se kterým se Bedřich Feigl později setkal v Berlíně, vzpomínal na dlouhé nudné kreslení sádrových odlitků, které se dalo vydržet jen díky večerním divokým pitkám.⁶⁵

⁶⁰ Tamtéž, s. 79.

⁶¹ Tamtéž, s. 78-80.

⁶² Tamtéž, s. 79.

⁶³ Tamtéž, s. 78-80.

⁶⁴ Lovis Corinth (1858-1925), malíř německého impresionismu, někdy jsou jeho díla hodnocena jako syntéza impresionismu a expresionismu. Krátce po smrti matky se rozhodl stát malířem, jak na to vzpomíná ve své autobiografii: „Es fiel gerade Ostern mein Lebensberuf auf den Maler, denn fast jeden Monat hatte ich eine andere Leidenschaft, mein Leben einzurichten: Soldat, Matrose, vor allem Landwirt, wechselten in buntem Reigen und heute wollte es das Schicksal, daß ich Maler werden wollte. Bei diesem Berufe verharrte ich nun treu und niemals wollte ich es bereuen.“ („Bylo to právě o Velikonocích, kdy to padlo na povolání malíře, neboť jsem míval skoro každý měsíc jinou vášeň, kam směřovat svůj život: voják, námořník, především zemědělec, to se střídalo v pestrém reji a dnes za to může osud, že jsem se chtěl stát malířem. U tohoto povolání jsem věrně setrval a nikdy jsem toho nelitoval.“) Lovis CORINTH, *Selbstbiographie*, Leipzig 1926, s. 67. Studoval na akademiích v Královci, Mnichově, Antverpách a nakonec v Paříži. V roce 1891 se vrátil do Mnichova, kde se účastnil salónů Mnichovské secese (Münchner Sezession). Po deseti letech přesídlil do Berlína. Stal se členem Berlínské secese (Berliner Sezession), se kterou spojil svou činnost až do konce života a po několika úspěšných výstavách se stal váženou kapacitou. Zemřel v roce 1925. Ačkoli sám sebe prezentoval jako patriota – v kladném smyslu – bylo jeho dílo, především z pozdního expresionistického období, během nacistické diktatury kritizováno a vystaveno na výstavě zvrhlého umění („Entartete Kunst“). Většina děl ze sbírek berlínské národní galerie a Kunsthalle Hamburg byla poté rozprodána do zahraničí. Srov. Michael ZIMMERMANN, *Lovis Corinth*, München 2008.

⁶⁵ „Lovis Corinth erinnerte sich beim Kunstbetrieb in Königsberg daran, dass die Langeweile des Gips-Abguss-Zeichnens nur durch abendliche Saufgelage und Randalie erträglich gemacht werden konnte.“ Klaus von BEYME, *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905-1955*, München 2005, s. 58.

Označení „akademismus“ nemělo zpočátku hanlivý význam, ten získalo až později. Akademie byly mladými umělci nazývány „Verderberinnen der Kunst“,⁶⁶ tedy ničitelkami umění. Pouze někteří velcí umělci přiznávali návštěvě akademií i určitý zisk, jako například George Grosz⁶⁷ či Hans Hartung.⁶⁸

Pro Feiglovu generaci na Akademii⁶⁹ se staly zásadními pražské výstavy francouzského sochaře Augusta Rodina v roce 1902⁷⁰ a především výstava norského malíře Edvarda Muncha⁷¹ v roce 1905.⁷² Obě tyto události poskytl některým, přede-

⁶⁶ Tamtéž, s. 60.

⁶⁷ George Grosz (1893-1959), německo-americký malíř, grafik a karikaturista. Studoval na Akademii v Drážďanech, později na umělecko-průmyslové škole v Berlíně u Emila Orlika. Po první světové válce získal kontakty na mnohé mecenáše umění, stal se členem KPD a Novembergruppe a vedl poměrně divoký život, což se odrazilo i v jeho dílech. Stal se součástí berlínské dadaistické scény. V roce 1920 se oženil a se svou rodinou bydlel v berlínské čtvrti Wilmersdorf, stejně jako většina tehdejších umělců, mimo jiné i Bedřich Feigl. V roce 1933 byl donucen emigrovat do USA. Díla, která zůstala v Německu, byla buď spálena jako zvrhlé umění nebo rozprodána do zahraničí. Ve Spojených státech napsal svou autobiografii (*A little yes, and a big no. The autobiography of George Grosz*, New York 1946/ *Ein kleines Ja und ein großes Nein*, Hamburg 1955), laděnou do hořkého poloironického tónu. V roce 1959 se s manželkou vrátil do Německa, kde krátce poté zemřel. Srov. Uwe M. SCHNEEDE, *George Grosz, Leben und Werk*, Stuttgart 1975.

⁶⁸ Hans Hartung (1904-1989), německo-francouzský malíř a grafik. Malbu studoval v Drážďanech, Lipsku a Mnichově, nejvíce ho ovlivnilo setkání s tvorbou Wassily Kandinského v Paříži. Za druhé světové války vstoupil do francouzských legií, ve Francii zůstal až dokonce svého života, stal se důležitým zástupcem informelu. Srov. Rolf WEDEWER, *Die Malerei des Informel. Weltverlust und Ich-Behauptung*, München 2007.

⁶⁹ „V té době byla na Akademii ve dvou třídách, které byly od sebe odděleny jen dřevěnou přepážkou do poloviny výšky, směstnána téměř celá naše generace,“ vzpomínal Vincenc Beneš, Feiglův spolužák z vedlejší třídy. V třídě prof. Roubalíka byli tehdy V. H. Brunner, E. Filla, B. Feigl, Z. Kratochvíl, B. Kubišta, L. Šíma a V. Špála, ve druhé třídě pak V. Beneš a A. Procházka, v Thielově ateliéru W. Nowak, O. Kubín a A. Justitz a u Hanuše Schwaigra R. Kremlička, O. Marvánek a F. Kysela. Jejich vzájemný kontakt byl pro ně daleko důležitější než celá výuka. V. V. ŠTĚCH – Luboš HLAVÁČEK, *Vincenc Beneš*, Praha 1967, s. 20.

⁷⁰ V roce 1887 vznikl v Praze spolek Mánes, sdružující české studenty, později pak absolventy Akademie umění i Umělecko-průmyslové školy. Hned od počátku se spolek snažil zasahovat do uměleckých i obecných záležitostí – v době národnostní hysterie, která plnou silou pronikala i do umění. Spolek Mánes zřídil v roce 1902 výstavní pavilón, kde se mohly prezentovat výstavy elitního současného umění ze zahraničí. Tuto sérii výstav započala prezentace kreseb a soch Augusta Rodina, která pootevřela Prahu mezinárodní tvorbě s docela jinými měřítky, než předkládaly dosavadní výroční výstavy. Díky Rodinově výstavě docházelo ke stále častějším kontaktům nejen s francouzskými umělci, ale také s tamními žurnalisty a komentátory umění. Po Rodinovi následovala výstava soudobého francouzského malířství a uměleckého řemesla, na které bylo vystaveno kolem 500 artefaktů od umělců, kteří jsou však dnes téměř zapomenuti. Roman PRAHL – Lenka BYDŽOVSKÁ, *Volné směry. Časopis pražské secese a moderny*, Praha 1993, s. 11, 18, 61.

⁷¹ Srov. příloha VI. V Munchových úvahách o umění se také najde nejedna kritická poznámka o akademiích, např. „Umělecké akademie jsou velké malířské fabriky – dovnitř se strčí talenty – a ven vyjdou strojnici a malířské automaty.“ Otto M. URBAN – Jarka VRBOVÁ – Tomáš VRBA (edd.), *Edvard Munch. Být sám*, Praha 2006, s. 147.

⁷² „Praha. Víte, (...) to byla moje první celková výstava v cizině! A jak krásně mne přivítali. Praha, (...) to není město – to je pohádka. Tenkrát, byl jsem nemocen, velmi nervosní, hned na to jsem musil do sanatoria, ale dr. Linde (mecenáš Munchův v Lubeku) řekl: jeď tam, podívej se na to. Tři dny jsem tam byl. Ba, to bylo krásné. Přišli mi naproti na nádraží, nemusel jsem vůbec chodit, všude mne vozili ve fiakru,“ vzpomínal podle Josefa Hodina na svou pražskou výstavu sám Edvard Munch. Josef Hodin, *U Edvarda Muncha*. *Volné směry* 35, 1938-40, s. 11, citováno podle: Otto M. URBAN – Jarka VRBOVÁ

vším právě Bedřichu Feiglovi, jeden z prvních (pro Feigla vlastně i posledních) impulsů ke vzdoru proti zastaralému a nudnému akademismu. „Byl jsem jedním z nejzlobivějších,“ vzpomínal Feigl. „Jednou jsem si opatřil jakýsi zvonec, prudce jsem otevřel dveře všech ateliérů a křičel do ticha vyučování ve stylu nádražního zřízence: ‘van Gogh – Gauguin – Munch – vystupovat!’ Jako by Akademie byla nějaké nádraží! A přece: my všichni jsme odtud nastoupili svoji cestu. Po prudké debatě s Bukovacem – přede všemi studenty a za veřejného pobouření – jsem vyletěl, a se mnou kurážný Kubišta.^{73,74}

– Tomáš VRBA (edd.), *Edvard Munch. Být sám*, Praha 2006, s. 304. Opravdu šlo o velice náročný výstavní projekt. Jednalo se o Munchovu do té doby největší samostatnou výstavu, první, která počtem exponátů přesahovala stovku. Díla nepocházela pouze z Munchova vlastnictví, ale i ze soukromých sbírek. Výstava byla otevřena 4. února dopoledne slavnostní recepcí pro zvané hosty, odpoledne byla otevřena veřejnosti. V následujících týdnech se v tisku, a to nejen v uměleckých časopisech, objevovaly pravidelné zprávy informující o výstavě. Jméno Edvarda Muncha se však neobjevilo v Čechách poprvé roku 1905. Naopak první zmínky o jeho díle jsou zaznamenány již deset let předtím v časopise *Moderní revue*. Tehdy byl ale širším okruhem domácích umělců a kritiků vnímán jako typicky dekadentní umělec, jehož tvorbu nelze přijímat za únosnou. K tomu do Prahy dorazily ohlasy na Munchův berlínský skandál z roku 1892, kdy rozdělil berlínskou uměleckou scénu na dvě skupiny díky odlišnému chápání uměleckého díla. S jeho díly se pak česká veřejnost mohla seznámit v roce 1901 na výstavě ve Vídni a o rok později na výstavách Berlínské secese. Munchova první díla byla v Praze k vidění v roce 1904 na 65. výstavě Krasoumné jednoty v Rudolfinu. Setkala se jak s pozitivní, tak negativní kritikou. Srov. Otto M. URBAN – Jarka VRBOVÁ – Tomáš VRBA (edd.), *Edvard Munch*, s. 194-5, 197, 203-5.

⁷³ Bohumil Kubišta (1884-1918) nejdříve studoval na Uměleckoprůmyslové škole v Praze, ale „nedovedl slepě poslouchat profesory, neuznával autoritu, (...) pohádal se s profesorem deskriptivy, dokázal, že se pan profesor mylí, ale musel ze školy odejít. Neuměl mlčet, neuměl poprosit za odpuštění, neuměl se sklonit před akademickou nadutostí a raději šel. Dvacetiletý byl u Bukovace na speciálce. Ale ani tam dlouho nevydržel. Nesnesl autoritativní režim profesorů, smál se omezenému chápání umění, hnusilo se mu opakovat lži řemeslnické akademie a šel s holýma rukama proti jménům, proti penězům, proti kritice, proti měšťákům.“ Takto poněkud tendenčně popsal Bohumila Kubištu Jan Kloboučník. Srov. Jan KLOBOUČNÍK, *Bohumil Kubišta čili boj s konvencí*, Praha 1946, s. 12-13.

Po vyloučení z pražské Akademie odešel Kubišta studovat do Itálie, ovšem z jeho dopisů strýčkovi Oldřichu Kubištovi vyplývá, že ani tam nebyl spokojen. „Milý obraz si nedělejte o té italské svobodě, volné kolportáži a školství. Itálie je ve všem za námi pozadu. Ti chlapi novináři, deštníkáři, zelináři a všechna ta cháška řve na ulici celý den své melodie a jména žurnálů, že bych někdy z kůže vyletěl, jak nemožno jest pracovat, jak psát, číst neb malovat. A školství bídné. Učebny Akademie tmavé, řád zastaralý. Na dvoře jest ovšem socha od Michelangela s pyšným nápisem, že přenesena jest do této Akademie krásných umění ku poučení sochařům, a aby ji všichni obdivovali -, jenže tu se nic jiného nedělá, než obdivuje. (...) Zde na Akademii jsou takzvaní kustodové, kteří hlídají akad. občany v nepřítomnosti profesorů, aby nedělali hluk. Policajti v Akademii krásných umění!“ popisoval svému dobrodinci situaci na florentské Akademii. Bohumil KUBIŠTA, *Korespondence a úvahy*, Praha 1960, s. 50.

O měsíc později ve stýskání pokračoval: „Škola nedá a nemůže mi dát nic. Všecky Akademie jsou stejné, jedna horší než druhá, jen příroda dá všecko. (...) Všichni velcí mistři tu v galeriích mi ještě více otevřeli oči a naučili mě ocenit to, co mám doma a z čeho mohu čerpat celý život. (...) Sedět ve škole a kreslit gypsy (slyšte!), a ještě k tomu v kurse speciálním, k tomu již by bylo potřeba mít sakramentskou hroší kůži, aby se to sneslo. Přímo se Vám stydím psát, že tu jest Akademie tak mizerná, že se gypsy kreslí.“ Tamtéž, s. 51, 53.

O pár dní později si stěžoval strýčkovi znovu: „Školské poměry jsou tu bídné. Jak vím z Akademie, ani ostatní školy nejsou lepší. Akademie temná, bez světla, ve dnech studených nevytopené učebny, a všeho všudy dvě hodiny kreslení dle živého modelu. K zoufání! Kdybych nebyl zaměstnán vlastními pracemi mimo školu, nevím, jak bych to vydržel.“ Tamtéž, s. 54.

Úrovně Akademií se Kubišta ve své korespondenci dotýkal velmi často, byl především zklamán z poznání, že ani Itálie, rodná země největších talentů, jejichž skvostná díla mohl v galeriích do sytosti

Václav Špála⁷⁵ označil Munchovu výstavu za pumu, která všemi otřásla – jeho generací rozhodně v kladném smyslu.⁷⁶ Profesori na Akademii byli však jiného názoru a nejen oni. Ve Večerním listu Hlasu národa se v den otevření výstavy objevil nepodepsaný článek, v němž byla vznesena obava, zda se Munchovo umění může u nás setkat s lepším osudem, když i doma zůstal „tento brutální Severan“⁷⁷ nepocho-

obdivovat, už nebyla schopna zajistit adekvátní rozvoj uměleckých talentů a stala se podle něj „žebračkem žijícím z úroků velkých mistrů renesance.“ Tamtéž, s. 45.

Těsně před svým odjezdem z Itálie zpět do Prahy zhodnotil v dopise strýčkovi svůj pobyt těmito slovy: „Síla jest a zůstane silou, řeka se provalí, i když se jí postaví hráz v cestu. Když to nešlo s Akademii, půjde to bez nich, ale jít to musí. Jak to bylo dobré, že mě Bukovac vyhodil. Celý rok na vojně jsem promyslel, připravil si půdu, hledal myšlenkové cesty. Toho by všeho nebylo, kdybych byl nakrásně v jeho škole zůstal, kreslil bych akty, ale více snad nic. Takto jsem se vzchopil k odporu, k práci, k dílu. Snad jsem vykonal v této krátké době více než jiný za rok.“ Tamtéž, s. 57.

Kubištův slibně se rozvíjející talent zarazila španělská chřipka, kterou Kubišta dostal krátce po návratu z první světové války.

⁷⁴ F. Feigl, „Die Osmá“. Tento článek poprvé zmínil ve své studii Vojtěch Lahoda. Srov. Vojtěch LAHODA, *Truchlení malíře. Friedrich Feigl, Osmá a Čechy*. 52. Bulletin Moravské galerie v Brně, 1996, s. 27-28. Feigl ale po letech také přiznal, že ne všichni profesori měli potřebu kárat své studenty za jejich činy. „Aber nicht alle Lehrer waren so empört über unser Stürmen und Drängen. Professor Thiele, damals der jüngste Lehrer, galt als fortschrittlich. Bei ihm waren Willi Nowak, Max Horb, Justitz und Otakar Kubín, der sich sogar erlauben konnte, einen Akt aus Konfetti zu kleben. Eine sehr gute Idee für einen Neo-Impressionisten – und billig!“ („Ne všichni učitelé byli pohoršeni naším bouřením a dotíráním. Profesor Thiele, tehdy nejmladší učitel, byl pokrokový. U něho byli Willi Nowak, Max Horb, Justitz a Otakar Kubín, který si dokonce mohl dovolit nalepit akt z konfet. Velmi dobrá myšlenka pro neoimpresionistu – a levná!“) F. FEIGL, „Die Osmá“, Prager Presse, 13. 12. 1933, s. 6. I posledně jmenovaný, Otakar Kubín, zanechal vzpomínku na profesora Thieleho. „Profesor mi korigoval věci, které byly na hony vzdáleny programu jiných škol. Do plenairu nás zavezl Thiele do Gmündu u rakouských hranic. Ukázal nám krajinu, ve které on kdysi též pracoval. (...) Profesor vážně s námi rozmlouval o našich experimentech. Šli jsme tehdy tak daleko, že jsme lepili obrazy z konfet. Profesora Bukovace to přimělo k poznámce, že mu my „nahoře“ kazíme jeho žáky. Ku konci školního roku se jelo znovu do plenairu a opět do Gmuendu. (...) Čas rychle plynul a blížila se doba návratu do Prahy. Když se přiblížily chvíle odjezdu a když jsme v hostinci spočítali útratu, seznali jsme, že nemáme dosti peněz, abychom mohli vyrovnat účet. Bylo tedy rozhodnuto, že já a Pitterman zůstaneme a ostatní odjedou do Prahy a tam vyloží profesorovi, proč jsme se nevrátili. To se také stalo a Thiele okamžitě poslal peníze, abychom mohli přijet do Prahy. Pěkné to nebylo, ale nebylo jiného východiska. Neměli jsme nikoho jiného, na koho bychom se mohli obrátit a kdo by nám s určitostí vyhověl.“ Archiv Národní galerie, *Kubín, Otakar*, Rukopis vzpomínek O. Kubína, AA3716, s. 1.

Franz Thiele (1868-1945), profesor figurální malby na Akademii. Srov. Václav FORMÁNEK, *Vilém Nowak. Kapitoly o životě a díle*, Praha 1977, s. 13.

⁷⁵ Václav Špála (1885-1946) český malíř, grafik a ilustrátor. Počáteční dílo lze zařadit k fauvismu, později se přiklonil ke kubismu. Vystavoval se skupinou Tvrdošijných a Skupinou výtvarných umělců. Srov. Tomáš BERGER, *Václav Špála: mezi avantgardou a živobytím*, Praha 2005.

⁷⁶ „Upřímný zjev jeho děl hluboko rozbrázdil naši tichou hladinu, až k úzkosti a uleknutí. Tázali se tu mnozí, kam že to spěje moderní umění, do jakých temných osobních zásahů zaplétá ustálený pojem malířství? Munchovo malířské dílo mluvilo nám k srdci, nadchlo nás v údivu. Viděli jsme v Munchovi velkou zářící hvězdu na uměleckém nebi. V prostředí Akademie byl našemu tápajícímu duchu oporou v pochybách a hledání. Bylo nám jasné, že tu je velký básník a malíř vroucího srdce, veliké odvahy a malířské kultury.“ Václav ŠPÁLA, *Vzpomínka na Eduarda Muncha*, Volné směry 35, 1938, s. 15, citováno podle: Otto M. URBAN – Jarka VRBOVÁ – Tomáš VRBA (edd.), *Edvard Munch*, s. 311.

⁷⁷ „Silný kontrast se vším, co tu dosud bývalo, připravil spolek výtvarných umělců „Mánes“ našemu uměnímilovnému obecenstvu svou XV. výstavou, uspořádanou právě v paviloně pod zahradou Kinských, tak silný kontrast, že jest důvodná obava, bude-li intencím „Mánesa“ porozuměno.“ Edvard Munch v paviloně „Manesa“, Večerní list Hlasu národa, č. 35, 4. 2. 1905, citováno podle: Otto M. URBAN – Jarka VRBOVÁ – Tomáš VRBA (edd.), *Edvard Munch*, s. 243.

pen. Pražské noviny otiskly o tři dny později článek s podobným vyzněním.⁷⁸ Mezi nejkontroverznější patřily příspěvky K. B. Mádl⁷⁹ a F. X. Harlase.⁸⁰ K. B. Mádl sice nepopíral autentičnost Munchova výtvarného projevu, ale obával se – poměrně oprávněně – aby se české malířství nezačalo ubírat podobným směrem. Edvarda Muncha chápal jako cestu, která vede do slepé uličky a doufal, že bude mít výstava nakonec nepatrný ohlas.⁸¹

⁷⁸ „Jak naše obecnstvo práce Munchovy uvítá, je ovšem těžko říci. Nemýlím se však asi, domnívám-li se, že u nás bude Munchovi vésti neméně krutý boj o uznání jeho v Norsku. Jsou to tak podivnůstkářské věci, tak bizarní, že vlastní účel umění se pod nimi úplně ztrácí. Munch vybírá si bédné, ba přímo odporné předměty z bídnych domácností, z nemocnic apod. Dovede vystihnouti jich odpornou i bolestnou náladu znamenitě, ale formou, která nemůže a ani nesmí odpovídati našim požadavkům na tvorbu uměleckou! (...) naše obecnstvo jest již tak zdisciplinováno, aby pochopilo účel takové výstavy a že spíše vyvolá místo zájmu dojem opačný! Těm, kdož zajímají se však o výstřelky moderního malířství a dovedou je správně posuzovati a zařaditi, poskytne výstava Munchova mnoho materiálu.“ Nepodepsaný příspěvek v Pražských novinách v rubrice Umění a písemnictví pod názvem „Eduard Munch“, 7. února 1905, citováno podle: Otto M. URBAN – Jarka VRBOVÁ – Tomáš VRBA (edd.), *Edvard Munch*, s. 246.

⁷⁹ Karel B. Mádl (1859-1932), český historik a kritik umění, vystudoval dějiny umění ve Vídni, poté se stal profesorem Uměleckoprůmyslové školy v Praze. Ačkoli podporoval moderní umělecké snahy, s malířskou generací kolem skupiny Osma se názorově rozešel.

<<http://www.grapheion.cz/index.php?akce=vypis&link=2009080033>> online dne 30. 01. 2010.

Mádl uvedl svou kritiku Munchovy výstavy těmito větami: „Jak jen popsat některý obraz Munchův, nebo celý jeho cyklus „Život“, abyste si z toho vyčetli dobrou představu? Popíši-li je, jak je vidím svým zrakovým smyslem, jako hrubou, divokou, neurvalou mazanici barvových skvrn ve směsi s tvary tak beztvarymi, že jsou posměchem svých reálných pravzorů, nepověděl jsem vám, co zasvěcenci a nadšenci v těchto obrazech vidí a vycitíují. (...) E. Munch přichází do Prahy a předkládá zde málem celé své dílo ve jménu naprostého práva individuality a protitradičního. Tento neohrožený Nor nechce ničeho vědět o tom, jak jiní vidí a malují, co bylo před ním a co se děje v atelierech kolem něho. Přichází hrdý a pyšný ve své oddělenosti a také ve své primitivní nemotornosti. Povrhl vším, co je řemeslné, co přilíná ke skutečnosti, co dosud činí obraz vnitřně i zevně vyváženou harmonií. Vlastně neodvrhl, poněvadž to nikdy nebylo ani jeho majetkem ani cílem; prostě to nepřijal.“ Karel B. MÁDL, *Edvard Munch*, Národní listy 45, č. 43, 12. 2. 1905, s. 13, citováno podle: Otto M. URBAN – Jarka VRBOVÁ – Tomáš VRBA (edd.), *Edvard Munch*, s. 249.

⁸⁰ František Xaver Harlas (1865-1947), výtvarný kritik a malíř, ředitel Muzea hl. města Prahy <<http://www.pamatniknarodnihopisemnictvi.cz/cs/pruvodce-po-fondech-la-seznamy.php?id=468&sk=h>> dne 30. 01. 2010. Harlasova stať vyšla v roce 1910 v Českém světě. Harlas se obával, aby se Munch nestal „modlou v řadě dlouhé, která se počíná ve starověku, a zasahuje až – nu právě až do 20. století. (...) Maloval, jakoby nikdy nespátřil obraz, ani starý, ani současný, maloval, jakoby se byl malování naučil sám od sebe v poušti, vzdálen světa a všeho uměleckého tvoření lidstva.“ Citováno podle: Otto M. URBAN – Jarka VRBOVÁ – Tomáš VRBA (edd.), *Edvard Munch*, s. 291-2.

⁸¹ Tamtéž, s. 207.

Naopak obháječi Munchova umění se stali např. F. X. Šalda⁸² a Václav Tille.⁸³ Šalda ve svém článku připomněl, že existují dva chybné názory, jak zaujmout stanovisko k Munchovu umění.⁸⁴ „Jedna /pozice/ nechce vidět vůbec žádné spojitosti mezi tímto dílem a posavadním světem výtvarného umění: pokládá je za čirou anarchii mimo čas a mimo prostor, za cosi, co přetřhalo všecku souvislost.“⁸⁵ Podle něho však šlo o pravý opak, neboť Munchovo umění se snažilo sáhnout k samotným kořenům na rozdíl od současného průměrného umění, a to „s vášnivostí dnes skoro neznámou“.⁸⁶ Za druhou chybnou pozici Šalda považoval hodnocení Muncha jako „průkopníka pokroku“. Odmítal, aby se mluvilo o pokroku v umění, jak to lze například v technice či mechanice. „Neboť v umění jest tomu právě naopak: sama krása a samo mysterium umění jest v tom, že žádný opravdový veliký a celý čin nemůže býti překonán nikým a ničím a stojí pro věky, svět pro sebe a ze sebe, celý dovršený. (...) Proto také Munch nevyvrací a nepřekonává nikoho – právě jako jej nevyvrací nic a nikdo.“⁸⁷

Munchova výstava nevyvolala pouze bohatou diskuzi mezi kritiky a teoretiky, ale měla opravdu i přímý vliv na české malířství. Na malíře působil Munch především svou silnou malířskou technikou, začal být oceňován jako filosof barev. Malovalo se

⁸² František Xaver Šalda (1867-1937), český literární kritik, novinář a spisovatel. Ve svém příspěvku hájil Edvarda Muncha těmito slovy: „Jest tu řada děl, které ukazují, že tento člověk, jenž maluje měru života, sám přitom posedlý upřímnými sny, dovede býti nejen malířem absolutní výtvarné potence, ryze malebného zření a hodnocení a žhavého výtrysku vlastních temných tvárných sil rassy, nýbrž i ve svých chvílích delikátním lyrikem podivně křehkého kouzla, poetou šarmeurem s pohledem melancholicky chápavým a jakoby hledícím a uspávaným.“ F. X. ŠALDA, *Násilník snu. Několik gloss k dílu E. Munchovu*, Volné směry 9, 1905, s. 103-107, citováno podle: Otto M. URBAN – Jarka VRBOVÁ – Tomáš VRBA (edd.), *Edvard Munch*, s. 268.

⁸³ Václav Tille (1867-1937), jeho esej byla psána formou dopisu. Snažil se čtenáře přesvědčit, aby neodsuzovali Munchovo umění, i když k němu nenalezli žádný vztah. „Proto, že Vy a ti, kteří Vás učili, skutečně vidíte krásné a umělecké věci – totiž ty, jež Vám mluví o umění a kráse – proto ještě nejsou pravdivější a krásnější než ty, jež pro Vás jsou jen zpracovanou a ne krásnou hmotou.“ Upozorňuje na ošidnost hodnocení umění na základě názoru veřejnosti. „Vy oblékáte klidně po svém neb módním vkusu i ošklivé šaty, ozdobujete si stěny svého pokojíku bezvýznamnými obrázky, čtete romány, které Vás zajímají vším jiným, než uměním, a na venek chválíte nebo haníte všechno umění, co Vám společnost předkládá, a sice v té formě a v tom způsobu, jak tomu chce veřejné mínění.“ Václav TILLE, *Munch*, Lumír 33, č. 6, 1905, s. 259-269, citováno podle: Otto M. URBAN – Jarka VRBOVÁ – Tomáš VRBA (edd.), *Edvard Munch*, s. 280-281.

⁸⁴ Šaldova kritika rozbouřila vody české výtvarné kritiky, neboť kromě článku „Násilník snu“ uveřejnily Volné směry v roce 1905 příspěvek nazvaný „Edvard Munch a tak zv. Česká kritika“, podepsaný pseudonymem „Quidam“ v rubrice Časové glossy a dokumenty, kde jsou konkrétní kritici nařčeni z nedostatečné argumentace, neboť staví „kaši proti skále“. Autorem příspěvku byl také F. X. Šalda. Citováno podle: Otto M. URBAN – Jarka VRBOVÁ – Tomáš VRBA (edd.), *Edvard Munch*, s. 276-7.

⁸⁵ F. X. Šalda, *Násilník snu*, citováno podle: Otto M. URBAN – Jarka VRBOVÁ – Tomáš VRBA (edd.), *Edvard Munch*, s. 272.

⁸⁶ Tamtéž.

⁸⁷ Tamtéž.

á la Munch a přídavné jméno munchovský se objevovalo v nejrůznějších souvislostech. Kromě členů budoucí Osmy ovlivnil Munch ale i další, již uznávané autory.⁸⁸

F. X. Šalda zařadil Muncha do „rodu násilníků snu“,⁸⁹ kam podle něho patřil například i Michelangelo jako „sám pratyyp a nejvyšší representant takovýchto výjimečných umělců a duchů.“⁹⁰ Šaldův příspěvek končí větami, jejichž obsah si vzali k srdci právě členové budoucí skupiny Osma: „Následuj jej /Muncha/ jen ten, kdo *musíš* – kdo jsi k tomu *předurčen* celým svým nitrem a všemi zákony jeho druživosti a slučivosti. A následuješ-li jej, věz, že jdeš cestou dramatickou a osudovou.“⁹¹

Na toto období vzpomínal Emila Filla,⁹² který byl nejčastěji přirovnáván k Edvardu Munchovi, daleko emocionálněji než Bedřich Feigl. Vyzdvihoval, že všem, se kterými trávil dlouhé hodiny v ateliérech v tichém – a později i hlasitém – vzdoru proti svým vyučujícím a jejich metodám, se stal „otcem“ právě Edvard Munch.⁹³ Se svými druhy chtěl docílit svobody v projevu a odmítal se věčně přizpůsobovat požadavkům, které na něj byly kladeny ve městě, o jehož modernosti se dalo směle pochybovat. Aby nová generace umělců mohla „dýchat, věřit, doufat a hlavně milovat své nově se rodící touhy po vlastním gestu jak života, tak i díla“, musela se seskupit a určit si hlavní cíl. Stala se jím „ostrá a nesmlouvavá kritičnost ke všemu a hlavně neúprosná vůči sobě samým.“⁹⁴

⁸⁸ Např. Františka Bílka, Jakuba Schikanedera, Karla Hlaváčka, Maxe Švabinského a další. Překvapivé paralely lze najít i v díle Alfonse Muchy. Více Otto M. URBAN – Jarka VRBOVÁ – Tomáš VRBA (edd.), *Edvard Munch*, s. 200-1.

⁸⁹ F. X. Šalda, *Násilník snu*, citováno podle: Otto M. URBAN – Jarka VRBOVÁ – Tomáš VRBA (edd.), *Edvard Munch*, s. 272.

⁹⁰ Tamtéž, s. 273.

⁹¹ Tamtéž.

⁹² Emila Filla (1882-1953), český kubistický malíř, grafik a sochař. V období existence skupiny Osma se jeho tvorba přiklání k expresionismu. V roce 1909 vstoupil do Spolku výtvarných umělců Mánes, o dva roky později se na tři roky stal členem Skupiny výtvarných umělců. Během první světové války se účastnil českého odboje, kvůli čemuž byl později nacisty zatčen a poslán do koncentračních táborů Dachau a Buchenwald. Po roce 1948 byl zbaven možnosti vystavovat své práce, neboť neodpovídaly socialistickému realismu. Srov. Vojtěch LAHODA, *Emil Filla*, Praha 2007, s. 156-78.

⁹³ „Na počátku naší cesty stál Munch. Na začátku naší odvahy k vlastním projevům měli jsme štěstí, že to byl právě Munch. Stávali jsme tehdy v pražské Akademii výtvarných umění před svými štaflemi: A. Procházka a Kubišta, Pittermann-Longen i Willy Nowak, V. Beneš a Špála, O. Kubín, F. Feigl a já, spíš zakřiknutí zbloudilým a nic nám neříkajícím vedením, plni však odvahy a chtivosti, zároveň i bezradní v nadějích na příští perspektivu naší životní pouti.“ Emil FILLA, *Eduard Munch a naše generace*, *Volné směry* 35, 1938, s. 16-35, citováno podle: Otto M. URBAN – Jarka VRBOVÁ – Tomáš VRBA (edd.), *Edvard Munch*, s. 313.

⁹⁴ „Chtěli jsme být svobodnější v projevu a hlavně necitliví vůči požadavkům přizpůsobení se k té provinční opožděné Praze. Ze všech koutů na nás chlapce civěla příšera okolní lhostejnosti a sedé tuposti. Musili jsme se spojit bez cizí pomoci, abychom mohli dýchat, věřit, doufat a hlavně milovat své nově se rodící touhy po vlastním gestu jak života, tak i díla. Pojila nás nejvíce ze všeho ostrá a nesmlouvavá kritičnost ke všemu a hlavně neúprosná vůči sobě samým, zráli jsme v odvaze jítí srážnější cestou.“ Tamtéž, s. 313-314.

Stejně tak i další, již zmiňovaný, Feiglův spolužák Václav Špála ve vzpomínce na Edvarda Muncha o mnoho let později přiznal, že se svým chováním s ostatními spolužáky zařadili mezi psance. Jejich tvorba, která neodpovídala obecně přijatým akademickým normám, se stala terčem posměchu. Nemohli očekávat, že by se svým uměním užívali. Pro tuto cestu se však rozhodli sami, ačkoliv si byli vědomi krutosti osudu moderního umělce. Přesto byla pro ně Munchova díla dostatečným důvodem, aby se proti vyznavačům akademismu postavili a stali se „moderními bouřliváky“.⁹⁵

Nová generace umělců, včetně členů budoucí skupiny Osma, začínala mít odpor k zobrazování objektů podle toho, co o nich věděla, a ne podle toho, co viděla a cítila. Podle ní bylo znázorňování skutečnosti založeno na mylné představě. Díky teoretickým znalostem se zobrazoval svět, jak by měl vypadat, a ne jak vypadal.⁹⁶ První impresionisté a jejich následovníci chtěli odložit všechny „strašáky“, jakými byly například „důstojný námět“, „vyvážená kompozice“ či „správná kresba.“⁹⁷ Například Rodin opovrhoval požadavkem „*dokončenosti*.“ I jemu šlo o to, aby se něco ponechalo divákově představitosti.⁹⁸ Naprosto souhlasil s přesvědčením Rembrandta van Rijna – tolik uctívaného všemi moderními umělci - že je pouze právem umělcovým prohlásit své dílo za dokončené poté, co dosáhl vytčeného uměleckého záměru.⁹⁹ Umělci „věděli, že lidské oko je úžasný nástroj. Stačí mu jen naznačit, a nástroj dá pak dohromady celý tvar, protože ví, že tam je. Je však třeba vědět, jak se divák má na takové obrazy

⁹⁵ „Mnozí tehdy hrozili se smělostí, která nás měla na dlouho vyřadit z řad uznávaného umění, neboť takováto malba byla oficiálně v prokletí. Měli jsme tedy v dohledu úděl psanců. Již na Akademii šel náš vývoj zcela mimo akademické poučky. Zjev Munchův rozvířil mnoho debat, a již tehdy jsme se dělili na moderní bouřliváky a na akademické učenlivce. Slyšeli jsme, jak krutý je osud moderního umělce, kterému málokdo rozumí, kterého nikdo nekupuje, zvláště v našich malých poměrech by to prý muselo být nadlidské počínání. Přes všechna odrazování byl nám skutečně Munch velkým poučením a příkladem a nemohli jsme jinak, než poslechnouti hlasu srdce a jisti si svou věcí, šli jsme touto trnitou cestou.“ Václav ŠPÁLA, *Vzpomínka*, citováno podle: Otto M. URBAN – Jarka VRBOVÁ – Tomáš VRBA (edd.), *Edvard Munch*, s. 311. Podobné vzpomínky byly poprvé uveřejněny v prvním ročníku Přítomnosti 10. 7. 1924.

⁹⁶ Tohoto problému si byl vědom i Václav Tille a ve své eseji o Munchovi apeloval na publikum: „Ale prosím, zapomeňte chvíli na ony obrazy a dojmy zvenčí, jež se rozžehují a hasnou ve Vašich živých, šedých očích, když jdete ulicí, zapomeňte na ony obrazy – ač není to lehké – a kterými Vám ve škole, doma i v obrazárnách vpravovali normální podobu výtvarného umění, a hledejte jen ony obrazy a vidiny, které vznikají ve Vás, když sníte, když sny jako barevné třásně, jako rozvíjející se pestré koberce, plné podob, skvrn, prudkých linií, dlouhých ozvěn, hasnoucích, protáhlých světél a barvitých, jiskřivých kapek, ženou se temnem nitra, jasně osvětleným vnitřním světlem, když při probouzení mátohy a uhasínající vidiny splývají se světlem pronikajícími záclonami, mísí se v první smyslové dojmy a rozplývají se v kotoučích mlh jako vanutím větru, ustupující dojmům, jimiž zrak, sluch, hmat počínají zaměštnávat mozek.“ Václav TILLE, *Munch*, citováno podle: Otto M. URBAN – Jarka VRBOVÁ – Tomáš VRBA (edd.), *Edvard Munch*, s. 283.

⁹⁷ Ernst GOMBRICH, *Příběh umění*, Praha 2003, s. 522.

⁹⁸ Tamtéž, s. 528.

⁹⁹ Tamtéž, s. 530.

dívat.“¹⁰⁰ Toto se tedy mělo učit na akademii. Metody akademického umění byly pro mladé umělce v rozporu s živou skutečností.¹⁰¹

¹⁰⁰Tamtéž, s. 522.

¹⁰¹ Deník *Právo lidu* otiskl 8. února 1905 v rubrice Beseda recenzi Munchovy výstavy. Autor, který se podepsal šifrou „r“, podobně jako Václav Tille ve své eseji vyzýval publikum, aby se snažilo na umění Edvarda Muncha dívat jinak, než jak bylo navyklé. „Proč zavrhuje tento umělec s takovou ostentativností obvyklé umění malby, když jinde dokázal, že jím dokonale vládne? Jaká je v tom krása, když to přec působí ohyzdně nebo dokonce hnusně? Ale neukvapte se s odpovědí. Kde stojí psáno, že je krásné jen to, v čem jsme byli naučeni vidět krásu? Tento odvážlivý umělec se nedá přec od nás poučovat, on ví dobře, co my považujeme za krásu a kdyby chtěl, dovedl by celý pavillon „Manesa“ namalovat obrazy, jež by se nám „líbily“. Ale proč pohrdá našimi pojmy o kráse a proč maluje raději věci, které nás zarážejí a urážejí? Zisk mu z toho nekyne ani sláva. K profesuře na žádné akademii mu tyto obrazy nedopomohou. Zakoušel pro ně jen ústrky. A proč tedy takto tvoří? O tom všem přemýšlejte, než začnete kritisovat. A snad ucítíte, co v této jeho snaze, byť se vám i přičila, je vážného a hlubokého. Vytušíte, že před vámi stojí člověk, jenž vidí svět, cítí lásku a hrůzu jinak než vy, silněji a mocněji. Nezmění přes noc váš vkus, nepřinutí vás, abyste rázem byli nadšeni, ale mnohému vás naučí. Vnutí vám něco ze svého vidění a cítění, ať jakkoliv se vzpouzíte. Rozšířil vaši duši a obohatil vaši schopnost vnímání. To mu přiznejte, i když jste ho na ráz nepochopili. Ale snažte se pochopit, a nežli byste se nutili v kritickou pósu, raději se přiznejte, že nerozumíte. (...) Umění jest nekonečně mnohotvárné, každý má právo vidět krásu a tvořit ji svým způsobem.“ Citováno podle: Otto M. URBAN – Jarka VRBOVÁ – Tomáš VRBA (edd.), *Edvard Munch*, s. 247-248.

2.3. Kavárny

2.3.1. Kavárenská typologie

Pro studenty Akademie a budoucí umělce se daleko důležitějším místem než samotná akademická půda staly kavárny, kde si tříbili názory na umění při svých vlastních debatách. Kavárna pro ně představovala knihovnu, přednáškový sál, společenský klub či dokonce obývací pokoj, a to vše nad chutnou černou kávou, na níž se ve většině peněženek finance pokaždé našly, případně se půjčovalo a dávalo na dluh. Milena Jesenská¹⁰² přisoudila kavárně význam, který měla kdysi fóra, kláštery a salóny. Kavárny jako nová místa setkávání pro ni měla specifické ovzduší, které mohlo být pochopeno jen po důkladném prozkoumání a zažití na vlastní kůži.¹⁰³ Stefan Zweig¹⁰⁴ označil vídeňskou kavárnu za „zvláštní instituci“.¹⁰⁵ Patřil k těm, kteří v kavárnách trávili většinu dne buď pouhým pozorováním okolí nebo náročnějším pozorováním událostí všeho druhu a získáváním znalostí z různých oborů. Tyto činnosti se pak někdy zvrhly v „honbu za senzacemi.“¹⁰⁶

¹⁰² Milena Jesenská (1896-1944), novinářka, spisovatelka a překladatelka. V podvědomí veřejnosti je známá především jako přítelkyně a první překladatelka děl Franze Kafky, ovšem její reportáže a úvahy patří k nejbrilantnějším, které v českém/německém tisku kdy vyšly. Psala např. pro Lidové noviny, Národní listy a Přítomnost. První monografie o Mileně Jesenské, které připomněly její skutečný význam, napsala její přítelkyně Margarete Buber-Neumannová, kterou potkala během svého uvěznění v koncentračním táboře Ravensbrück, kde v roce 1944 zemřela. (Margarete Buber-Neumann, *Kafkas Freundin Milena*, München 1963; česky poprvé – *Kafkova přítelkyně Milena*, Toronto 1982.) Srov. Václav Burian, Doslov, in: Milena JESENSKÁ, *Nad naše síly. Češi, Židé a Němci 1937-1939*, Olomouc 1997.

¹⁰³ „Stýkali se lidé na fóru, stýkali se v klášterech, stýkali se v salónech. Dnes není ani fóra, ani klášterů s tímto významem, ani salónů s tímto ovzduším. Dnes jsou kavárny. (...) Kavárny s docela zvláštní existencí, kterou nikdo nepochopí, dokud nepronikne až na dno, dokud se vzduchu v ní nenadýchá z plných plic.“ Milena JESENSKÁ, *Kavárna*, in: Karl-Heinz Jähn, *Kavárny a spol. Pražské literární kavárny a hospody*, Praha 1990, s. 66-67. Tento citát je uveden též v nejnovější publikaci věnované pražským kavárnám, srov. Yveta DÖRFLOVÁ – Věra DYKOVÁ, *Kam se v Praze chodilo za múzami. Literární salony, kavárny, hospody a stolní společnosti*, Praha 2009, s. 7.

¹⁰⁴ Stefan Zweig (1881-1942), rakouský spisovatel. Srov. Stefan ZWEIG, *Svět včerejška*, Praha 1994.

¹⁰⁵ „Nejlepším místem našeho vzdělání a informací o všem novém zůstávala kavárna. Aby toto bylo pochopeno, je třeba vědět, že vídeňská kavárna byla zvláštní institucí, kterou nelze s podobnými kavárnami ve světě srovnávat. Byl to vlastně jakýsi druh demokratického, každému za levný šálek kávy přístupného klubu, kde mohl host za tento malý obolus hodiny vysedávat, diskutovat, psát, hrát karty, přijímat poštu a především konzumovat neomezený počet novin a časopisů.“ Stefan ZWEIG, *Svět včerejška*, s. 42.

¹⁰⁶ „Denně jsme tam vysedávali celé hodiny a nic nám neuniklo, neboť jsme orbis pictus uměleckých událostí sledovali, díky společným zájmům, ne dvěma, nýbrž dvaceti a čtyřiceti očima; co jeden přehlédl, zaznamenal pro něho ten druhý, a protože jsme se chtěli dětinsky povýšeně, s takřka sportovní ctižádostí

„Zvláštní institucí“ nebyla jen kavárna vídeňská, ale i pařížská nebo italská.¹⁰⁷ Všechny typy vycházely z prvních kaváren v Orientu, kde žánrové scény mužů s dýmkami sedícími dlouhé hodiny v kavárně a pijícími lahodný hořký mok patřily ke koloritu tehdejší společnosti. Káva se v podobných kavárnách přímo připravovala, zrna byla pečlivě vybrána, rozmělněna a vařena před očima hostů. Přestože kavárnou byla nazývána vlastně pouhá dřevěná bouda či otevřený stan, o její útulnosti nesmělo být pochyb. Vždy byla otevřena do ulice, uvnitř byly rozmístěny koberce, lavice či houpací sítě.¹⁰⁸

Evropská kultura si kavárnu pozměnila k obrazu svému. Zpočátku se jednalo také o dřevěné stánky na tržištích,¹⁰⁹ kde se shromažďoval dostatek lidí. Brzy se začaly některé hospody přejmenovávat na kavárny. Jejich interiér však zůstal stejný, přibyla jim pouze nová položka v nápojovém lístku.¹¹⁰

Během 19. století se vzhled kaváren měnil. Rozlišovalo se mezi Café-Salon,¹¹¹ Café-Conditoirei¹¹² a Café-Restaurant.¹¹³ Se vzrůstající potřebou cestovat vznikalo stále více hotelů a ubytoven. Hotely se předháněly v poskytovaném komfortu a modernosti, proto nesměly chybět ani kavárny – Hotelcafé – které nenavštěvovali pouze hoteloví hosté ale i kolemjdoucí.¹¹⁴ Jako nejluxusnější mezi kavárnami platily tzv. Café-palais, které sídlily v reprezentativních budovách, často k tomuto účelu nově vybudovaných. Tyto paláce kávy plnily podobnou funkci jako kdysi šlechtická sídla. Co do vybavení, nabídky a otevírací doby se od ostatních kaváren příliš nelišily, rozdíl byl pouze v nákladnosti vybavení, vyšších cenách za nabízené pochutiny a možnosti mít individuální obsluhu.

ustavičně předstihovat ve znalostech všeho nového a nejnovějšího, nacházeli jsme se vlastně v jakési nepřetržité honbě za senzacemi.“ Tamtéž.

¹⁰⁷ Od poloviny 19. století vévodila kavárnám dvě města – Paříž a Vídeň. Od té doby se začalo mluvit o dvou typech kaváren, francouzské a vídeňské, které se však v mnohém nelišily. Srov. Ulla HEISE, *Kaffee und Kaffeehaus. Eine Kulturgeschichte*, Leipzig 1987.

¹⁰⁸ U. Heise, *Kaffee*, 92-93.

¹⁰⁹ První evropská kavárna se pravděpodobně objevila kolem roku 1645 v Benátkách.

¹¹⁰ U. Heise, *Kaffee*, s. 93.

¹¹¹ Café-Salon byl kavárnou s luxusním vybavením – v empírovém stylu, později v biedermeieru – prvním a nejznámějším příkladem byla slavná „Silberkammer“, tedy vídeňský Silberne Kaffeehaus. Tamtéž, s. 96.

¹¹² Po zrušení kontinentální blokády se zrodila Café-Conditoirei, kdy se ke kávě začaly podávat cukrářské a pekařské laskominy.

¹¹³ Ve Francii se na začátku 19. století poprvé začala objevovat kombinace kavárny s restaurací, teplá jídla se podávala dvakrát denně ve stanovený čas. Předchůdci těchto francouzských kavárenských restaurací byly právě ony přejmenované hospody na kavárny.

¹¹⁴ Hotelové kavárny byly častěji vyhledávány uzavřenými společnostmi, „weil es dort stiller und vornehmer zugeing als in den neuaufgekommenen Wiener Cafés,“ jak popisoval situaci v Berlíně jeden z členů Akademie věd. U. HEISE, *Kaffee*, s. 97.

Ať už byl exteriér a interiér jakýkoli, kavárny pomohly prohloubit sebevědomí měšťanstva, podpořit proces emancipace od šlechty a kléru. Jejich role by se však na druhou stranu neměla přeceňovat. Samozřejmě nelze říci, že se kavárny staly předpokladem pro osamostatnění se měšťanstva, jejich představitelé se zde ale mohli stýkat kdykoli a s kýmkoli, přístup do kaváren nebyl v principu nijak omezen („im Prinzip jedem zugänglicher gesellschaftlicher Treffpunkt“), což předtím nebylo na žádném místě možné.¹¹⁵

Kavárna jako „místo setkávání, které je všem přístupné“ musela mnohé okouzlit, některým se stala každodenní potřebou, jiným pak vzácnou slavnostní příležitostí. Postupně se kavárny začaly odlišovat podle svých návštěvníků. V předkládané práci bude nyní zájem zaměřen pouze na kavárny umělecké.

Umělci navštěvovali kavárny přes 300 let jako jednotlivci nebo ve skupinách. Chodívali do tzv. uměleckých kaváren,¹¹⁶ popřípadě měli v kavárně pouze svůj stůl, často však přilákali za sebou i své publikum. Z původních stolů stálých hostů se někdy vyvinuly umělecké skupiny, kluby či spolky.¹¹⁷

Kavárník měl zajištěno živobytí jen tehdy, pokud jeho kavárna nabízela různé možnosti zábavy, což neplatilo jen pro kavárnu uměleckou. V takových kavárnách nesměl chybět kulečnickový salon, čítárna, salonky pro uzavřené společnosti, případně další vedlejší pokoje. Aby hosté nemuseli stále poslouchat jen monotónní cvakání hrnečků o talířky, hrála v mnohých kavárnách živá hudba.¹¹⁸

Speciálním a pravděpodobně nejoblíbenějším typem kavárny na způsob knihovny s kávovým požitekem, tedy „Art Bibliothek mit Kaffeegenuss“,¹¹⁹ byly kavárny literární. Jejich hosty popsala opět Milena Jesenská. „Ti první hosté jsou ti velcí. Ti, kteří mají již svá jména v oficiálním světě, ti, kteří jsou ctí kavárny, a jejich obrazy

¹¹⁵ „Für die Entstehung der bürgerlichen Ideologie war das Kaffeehaus nicht die Voraussetzung – dies hieße seine Rolle überschätzen -, aber wesentliche Träger bürgerlicher Emanzipation nahmen hier Platz, wobei die Bedeutung des Kaffeehauses vor allem in seiner Rolle als öffentlicher, im Prinzip jedem zugänglicher gesellschaftlicher Treffpunkt liegt, den es in dieser Form bisher nicht gegeben hatte.“ („Pro vznik měšťanské ideologie nebyla kavárna předpokladem – to by znamenalo její roli přecenit - , ovšem důležití nositelé měšťanské emancipace se zde shromažďovali. Význam kavárny a její role spočívala především v místě setkávání, které je v principu přístupné všem. Něco podobného dříve neexistovalo.“) Tamtéž, s. 128.

¹¹⁶ V uměleckých kavárnách se scházeli samozřejmě i další hosté jiných než uměleckých zaměstnání.

¹¹⁷ U. HEISE, *Kaffee*, s. 184.

¹¹⁸ Od 18. století hudba neodmyslitelně ke kavárnám patřila. Hudební kolegia se scházela ve vyhrazených místnostech kaváren, popřípadě pořádala v jejich prostorách i komorní koncerty. Kavárny tak nahrazovaly funkci zámků s tím rozdílem, že do kaváren mohl vstoupit kdokoli. Dokonce i Beethoven vystupoval v první vídeňské kavárně v Prátru jako klavírní virtuos. V roce 1814 zde poprvé zažilo jeho Trio B-Dur zde své první uvedení. Z koncertních kaváren se později staly kabarety a varieté. Tamtéž, s. 154.

¹¹⁹ Tamtéž, s. 137.

a karikatury visí po stěnách lokálu...“¹²⁰ Vlastním podkladem kavárny označila Jesenská novináře z důležitých i méně důležitých novin a časopisů, kteří spoluvytvářeli slávu „těch velkých“.¹²¹ A kromě nich se v kavárnách vyskytoval „zástup trosečníků, zástup nejpodivnějších postav s nejzáhadnější existencí, lidé, kteří nikdy nikam nedojdou a kteří nikdy ničeho nezmohou, hrdinných, rezignovaných a tichých melancholiků, o nichž svět neví a nikdy se nedozví. Někdy jsou v těchto vrstvách zakopáni ti vlastní duchové světa, ti nositelé a tvůrci myšlenky, ti, kteří jen neměli sil, aby ji přioděli formou.“¹²² Kavárna začala suplovat mnohým jejich vlastní domov, kancelář či obchod, kde se řešilo vše od pracovních přes čistě existenciální až po ty nejintimnější záležitosti.¹²³

Kavárny si vybudovaly důležité místo ve vzpomínkách tehdejších hostů. Většina z nich kavárny téměř glorifikuje a jejich vzpomínky se o mnoho neliší od výše uvedené citátu Stefana Zweiga. Kavárny znamenaly pro své návštěvníky neomezené možnosti poznání nových skutečností, byla to místa, kde se setkávali se záležitostmi, ke kterým by si jen těžko sami hledali cestu.

Wendelin Schmidt-Dengler ve své studii „Inselwelten. Zum Caféhaus in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts“ však zpochybňuje, že by kavárny byly opravdu „/die/ beste/n/ Bildungsstätte für alles Neue“, tedy nejlepší vzdělávací zařízení pro vše nové.¹²⁴ Podle něj dochází k přeceňování významu kaváren pro uměleckou tvorbu od počátku 20. století. Naopak vyslovuje názor, že největší rozkvět kaváren – v rakousko-uherském prostředí - končí s rozpadem habsburské monarchie. Pražské kavárny tento osud ovšem nepostihl, spíše naopak, pražské kavárny čekalo období první republiky a s ním související rozkvět tohoto druhu podnikání. Přesto lze souhlasit s dalším tvrzením Schmidt-Denglera, že byla kavárna jedním z posledních míst, kde se zachovávaly rituály světa včerejška, čemuž dopomáhal stále stejný průběh kavárenské každodennosti. Mnozí hosté se mohli spolehnout na to, že svůj stůl najdou na stejném místě ve stejné (vyhřáté!) kavárně se stejným číšníkem, se

¹²⁰ M. JESENSKÁ, *Kavárna*, s. 67.

¹²¹ „Ti, kteří tvoří vlastní podklad, vlastní vzduch kavárny, je zástup žurnalistů, ode všech možných časopisů, slavných, méně slavných a naprosto neslavných.“ Tamtéž.

¹²² Tamtéž, s. 68.

¹²³ „V kavárně se píše, koriguje, hovoří. V kavárně se odbyvají všechny rodinné scény, v kavárně se pláče a nadává nad životem a na život. V kavárně se jí na dluh, v kavárně se provádějí nejkrkolomnější finanční transakce. V kavárně se žije, lenoší, ubíjejí se hodiny.“ Tamtéž, s. 69.

¹²⁴ Wendelin SCHMIDT-DENGLER, *Inselwelten. Zum Caféhaus in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, in: Michael Rössner, (ed.) *Literarische Kaffeehäuser. Kaffeehausliteraten*, Wien, Koeln, Weimar, 1999, s. 66.

stejnou kávou, ve stejný čas se budou moci setkat se stejnými lidmi a pokud nebudou chtít oni sami, nic se v jejich životě nezmění.¹²⁵

2.3.2. Kavárna Union

Světlem včerejška se pro generaci Bedřicha Feigla stala také jedna z nejznámějších pražských kaváren. Na neoficiální akademii věd a umění byla pasována slavná Unionka, tedy kavárna Union, kde se scházeli spisovatelé, lidé od novin, výtvarníci, ale i kupci jejich obrazů, tam „se vyplácely a hned utrácely zálohy“,¹²⁶ jak vzpomínali pamětníci. Unionka se od zahraničních kaváren o mnoho nelišila. Docházelo v ní k událostem, které souvisely s politikou, kulturou či běžným životem. Případně si o nich hosté pouze vyprávěli nebo závažně diskutovali a rozšiřovali si tak obzory.¹²⁷ Stejně jako Stefan Zweig považoval i V. V. Štěch¹²⁸ svou kavárnu Union za „zvláštní instituci.“ „Jako mnohým, byla i pro mne Unionka křížovatkou a vyhlídkou do světa, burzou a tržištěm nápadů a myšlenek, výpadní branou a školou. Byl to jakýsi pekelný kotel či cirkus výstředníků,“¹²⁹ vylíčil svůj vztah k ní.

Z popisů kavárny Union vyplývá, že nepatřila k nejestetičtějším a nejluxusnějším podnikům, spíše naopak. Pražské kavárny vůbec měly hodně společného s lokály typu nočních barů a salónů.¹³⁰ V. V. Štěch popsal barokní dům na rohu Perštýna a Ferdinandovy třídy¹³¹ jako budovu, která „vypadala povetšele, do patra stoupalo se

¹²⁵ „Dieses Café schien der Ort zu sein, an dem sich noch am ehesten die Formalia und die Rituale der Welt von gestern erhalten konnten. Zum einen erscheint die Form erhalten zu bleiben: Die großen Persönlichkeiten haben nach wie vor ihren Tisch, ihr Leben spielt sich wie immer im Café ab, und gerade in der Zeit, da das Heizmaterial knapp und teuer war, schien das Café etwas mehr Wärme zu garantieren.“ („Kavárny se zdály být místem, na němž se mohla udržet formálnost a rituály světa včerejška. Především forma zůstala zachována Velké osobnosti měly jako dříve svůj stůl, jejich život se odehrával jako vždy v kavárně, a v době, kdy otopu bylo málo a byl drahý, zaručovala kavárna více tepla.“ Wendelin SCHMIDT-DENGLER, *Inselwelten*, s. 67.

¹²⁶ *Kavárna Union. Sborník vzpomínek pamětníků*, Praha 1958, s. 114.

¹²⁷ „V kavárně se odehrávala větší část politického, společenského a kulturního života. Zde se sbíraly informace z města i z ciziny ve formě klepů i vážných rozhovorů.“ Tamtéž, s. 8.

¹²⁸ Václav Vilém Štěch (1885-1974), český historik umění a výtvarný teoretik. Srov. Tomáš VLČEK, *Praha 1900. Studie k dějinám kultury a umění Prahy v letech 1890-1914*, Praha 1986, s. 309.

¹²⁹ Václav Vilém ŠTĚCH, *V zamlženém zrcadle*, in: K.-H. Jähn, *Kavárny a spol. Pražské literární kavárny a hospody*, Praha 1990, s. 55.

¹³⁰ Harmut BINDER, *Wo Kafka und seine Freunde zu Gast waren. Eine Typologie des Prager Kaffeehauses*, Dortmund 1991, s. 10.

¹³¹ Ignát Herrmann ve své knize pamětí „Před padesáti lety“ poznamenal: „Na pravém nároží třídy a Perštýna stojí starobylý dům, jemuž kdysi říkali u Ratzembeků, číslo 342-I. V tomto domě byla odedávna lékárna, o které jsem se již zmínil; nyní je tam ještě dražší zboží, kterým se občas mohou vyléčiti všelike bolesti ženské – klenotnictví totiž. V prvním patře jest odedávna kavárna, někdy

sešlapanými, a jak jsme říkali, teple zaplivanými schody se dvěma vchody.“¹³² Prvním vchodem se hosté dostali buď do místnosti s kulečnickem nebo rohového salónu a herny, druhým se procházelo kolem kuchyně. Každý si mohl vybrat místnost podle činnosti, kterou se hodlal zabývat. Co se týče designu nábytku, nepůsobil rušivým dojmem, jeho neutrálnost a snad i mírnou neútlunost naopak podtrhoval nedostatek jakékoli výzdoby. Typickou atmosféru, pro kterou byla Unionka tak milována, museli tedy vytvářet sami hosté.¹³³

Pravděpodobně jediný František Langer¹³⁴ se zamyslel nad tím, v čem opravdu – kromě tradice – spočívala obliba Unionky. I podle něho nemohlo její přitažlivost způsobovat zařízení a dokonce ani káva označovaná jako „maglajs“. Unionka si své hosty získávala díky jistému druhu intimnosti, který nabízela. Tím, že poskytovala oddělené pokoje, kde se mohly setkat odlišné skupiny a bez nadbytečného vyrušování pobýt pospolu nad jedním šálkem kávy, jak dlouho chtěly, vytvářela dojem rodinného prostředí.¹³⁵ Ostatní pamětníci chápali Unionku jako přirozenou součást svého bytí, a nové kavárny, ač byly daleko lépe vybaveny, je nemohly získat.

„Možnost intimity“ a pocit „druhého domova“¹³⁶ byly spjaty i s osobou vrchního. Charakteristika pana Patery pochází z pera Eduarda Basse.¹³⁷ „Pan Patera byl menší zavalitě postavy, jedno oko vytřeštěně otevřené a druhé jaksi přivřené. Na koho

Jacksonova, nyní Unionka, a tam jsme již v léta sedmdesátá chodili odpůldne v zimní neděle. (...) Dům je památný také zajímavým patníkem, v podobě lidské hlavy, která již několik věků lidských rozšklebenou tváří pozoruje davы mimojdoucích. Taky tím byl dům pozoruhodný, že míval východ i na Perštýn za rohem, nějakým krámem kupeckým nebo uzenářským – nevím, je-li tomu tak posud.“ *Kavárna Union*, s. 10.

¹³² V. V. ŠTĚCH, *V zamlženém zrcadle*, s. 55.

¹³³ „Onen přímý vedl přes místnost s kulečnickem buď do rohového salónu, nebo vlevo k dalšímu kulečnicku a herně celkem málo obsazované. (...) Druhý vstup vedl kolem kuchyně. Úzké pokojíky předurčovaly rozsazení a vytváření skupin z těch hostů, kteří klidně četli, a oněch, kdož pokládali časopisy a diskutovali. (...) Její zařízení bylo bez ozdoba bez útulnosti, atmosféru museli dodávat hosté. Neutrální nábytek ji nerušil: stolky z černého mramoru, pohovky s červenými plyšovými potahy. V oknech byly stolky pro dva, kdežto u ostatních prostornost byla omezována jenom počtem dosažitelných židlí.“ Tamtéž, s. 55-57.

¹³⁴ František Langer (1888-1965), český spisovatel, dramatik a vojenský lékař. Srov. Ivan ADAMOVIČ - Ondřej NEFF, *Slovník české literární fantastiky a science fiction*. Praha 1995, s. 136.

¹³⁵ „V zařízení nebyla její přitažlivost, ani v kávě, které jsme říkali maglajs, snad v její poloze uprostřed města a ještě spíš v tom, že měla tolik od sebe oddělených místností. Tak se mohli návštěvníci rozsortýrovat v menší skupinky, které pak směly nerušeně nad jednou kávou trávit celé hodiny, odpůldne i večery, a pěkně jen mezi sebou, jako v stěnách svého druhého domova. Tedy ano, tahle možnost intimity byla jejím největším půvabem, její hosté si z ní dělali svou filiální domácnost.“ František LANGER, *Arma virumque cano...*, in: *Kavárna Union*, s. 89.

¹³⁶ Srov. pozn. č. 134. Srov. příloha VII.

¹³⁷ Eduard Bass (1888-1946), český spisovatel, fejetonista a novinář. Srov. Vladimír FORST a kol. *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce*. 1. A-G, Praha 1985, s. 86.

se tento muž s lysou hlavou podíval, do toho viděl jistě lépe než rentgen do pacientů.“¹³⁸ Jak vyplývá ze vzpomínek „štangastů“, k některým si pan Patera našel cestu poměrně pomalu, k jiným naopak velmi rychle. Hosté se ale museli snažit, aby se neocitli mimo jeho otcovskou náruč.

Ve většině případů se na pana Pateru¹³⁹ pěly ódy, neboť „láskyplně zaléval základy mnohých uměleckých organizací zde osnovaných kávou, čajem a likéry, často na dluh podávanými. Kupoval drahá díla zahraniční, po nichž srdce umělců jeho kavárny toužila, ale na něž jejich kapsy nestačovaly. Co se tiskem kdekoli za hranicemi blýsklo exotického, o to bylo jen třeba zašeptati v předobré ucho Paterovo – již sháněl, kupoval a půjčoval.“¹⁴⁰ Proto se nelze divit, že byla Unionka bráněna, když jí hrozil zánik. Nejvášnivější obhajoba pochází z pera Karla Čapka.¹⁴¹

Kromě získávání nových poznatků z četby se v Unionce vedly předlouhé diskuze odborné i neodborné. „A ovšem také se kavárensky povídalo a třebas klábosilo o všech thematech, která byla ve vzduchu. Ale kdykoli se rozhovory přiblížily věcem umění, nabývaly intensity a pak bylo viditelné, čím tato družina kvasí, vře a je posedlá.“¹⁴² Ovšem poznat rozdíl mezi seriózní a neseriózní debatou byl někdy problém, jak vyplývá z jedné příhody, na kterou vzpomínal Willy Nowak¹⁴³ i Vincenc Beneš.¹⁴⁴

¹³⁸ Eduard BASS, *Pan Patera*, in: K.-H. Jaehn, *Kavárny a spol. Pražské literární kavárny a hospody*, Praha 1990, s. 143.

¹³⁹ František Patera se narodil 29. 11. 1871 v Mladé Boleslavi. Jeho otec byl hodinář. Malý František však neměl od dětství v pořádku zrak, na hodináře, krejčího či ševce se nehodil, a tak byl dán do učení na číšníka. Jako učeň pobýval v hostinci Josefa Bauera poblíž Slepé brány v Ječné ulici, své první číšnické místo nastoupil v Hlavově kavárně v Jindřišské ulici. Poté vystřídal několik dalších kaváren, až zakotvil roku 1907 v kavárně Union, „jejíž pověst zosobňoval až do roku 1925, kdy odešel na odpočinek“, jak píše Adolf Hoffmeister. Zemřel 5. 10. 1947 v Blatné, odkud pocházela jeho manželka Marie, rozená Kůslová. Srov. *Kavárna Union. Sborník vzpomínek pamětníků*, Praha 1958, s. 14. Pozůstalost Františka Patery je uložena v Městském muzeu v Blatné, obsahuje soukromé dopisy z let 1924-41, album novinových výstřížků, na nichž je vždy pečlivě podtrženo Paterovo jméno, fotografie a vzpomínkovou knihu *Úcta veškerá. František Patera* vydanou Bratry Římsovy v Blatné v roce 1949.

¹⁴⁰ Výstřížek z *Národní politiky* ze dne 13. 4. 1926, s. 56, v pozůstalosti Františka Patery.

¹⁴¹ „Unionka je a měla by zůstat chráněnou rezervací. Měl by se zákonně chránit její tajný recept na záhadnou černou kávu, její vzduch, zápach kyselých rybiček na schodech, Paterův úvěrový systém, jeho...jeho poněkud příslovečné slovní formy, zkratka celý genius loci – proto, že je to v pravdě locus genii. (...) Paříž měla svou Closerie des Lilas, svou Café de la Rotonde; Berlín měl svou kavárnu Grössenwahn; Praha měla svou Unionku. Od jejího květu se neurodí žádný podobný lokál, je to jediná svého druhu památka,“psal Karel Čapek. O berlínské kavárně Größenwahn bude řeč později. Karel ČAPEK, *Ohrožená památka*, *Lidové noviny*, 21. 1. 1923. Článek byl uveden též v další literatuře: *Kavárna Union. Sborník vzpomínek pamětníků*, Praha 1958, s. 121-123 a K.-H. JÄHN, *Kavárny a spol. Pražské literární kavárny a hospody*, Praha 1990, s. 146-147. Výstřížek článku z *Lidových novin* se též nachází v pozůstalosti pana Patery.

¹⁴² F. LANGER, *Arma*, s. 69.

¹⁴³ Willy Nowak (1886-1977), český malíř a grafik německého původu, byl nejmladším členem skupiny Osma. Srov. Václav FORMÁNEK, *Vilém Nowak*, Praha 1977.

¹⁴⁴ Vincenc Beneš (1883-1979), český malíř. Srov. V.V. ŠTĚCH – Luboš HLAVÁČEK, *Vincenc Beneš*, Praha 1967.

V Horkém týdeníku z roku 1909¹⁴⁵ se objevil příspěvek o členské výstavě Mánesa, které se poprvé zúčastnili i nově přijatí členové tehdy již bývalé skupiny Osma. Bratři Čapkové na základě rozhovoru se „všudybylem a šprýmařem Feiglem“,¹⁴⁶ „který popustil uzdu své fantazii rozhodně víc, než bylo vhodné, takže je svým rozpoutaným teoretizováním až šokoval“,¹⁴⁷ napsali věty, které ještě dlouho kolovaly pražskými kavárnami. Podle Václava Formánka způsobila věta „Filla /sic/ a Beneš, údové bývalé Osmy (...) zrazující frivolně všechno kladné a upřímné, s mozkiem pročervivělým bledými chimérami neplodných doktrín, posadili teorii na umění, vozíce na jezdcí jeho šedivou oslici...“¹⁴⁸ pozdější známou zášť mezi Emilem Fillou a Josefem Čapkem.¹⁴⁹

František Langer vystihl podstatu genia „mladých z Unionky“, podstatu jejich snažení. Generace Bedřicha Feigla usilovala o nový základ pro svou tvorbu. Bylo nutné, aby se nové umění odloučilo od starého pomocí experimentů přinášovaných ze zahraničí, které však nebyly v Praze kladně přijímány.¹⁵⁰ „Tihle mladí z Unionky boj/ovali/ na své rodné půdě svůj podíl na světové revoluci v umění, a to na revoluci největší, jaká byla provedena ve výtvarném umění od dob objevu perspektivy.“¹⁵¹ Že tato cesta, kterou si zvolili, nebyla vůbec jednoduchá, je pochopitelné.

Pokud kavárnu tvořili především její hosté, lze říci, že Unionka sice svým interiérem působila jako typ kavárny vídeňské, svým inspirativním duchem se ale obracela na kavárny v Paříži a především v Berlíně. Tato dvě města společně s Římem tvořila nejčastější cíle cest hostů Unionky. Do Paříže se jezdilo samozřejmě kvůli galerii v Louvru nebo se alespoň umělci chtěli jednou za rok nadýchat francouzského vzduchu. Itálie lákala především architekty a Berlín byl tak blízko, že se do něho jezdilo poměrně levně a často jen na krátký čas shlédnout výstavy či divadelní inscenace. Ubytování poskytl ti, kteří se tou dobou v Berlíně zdržovali déle. Umělci se začali však vyhýbat

¹⁴⁵ Horký týdeník, č. 9, 1909, s. 6, citace uvedena podle: Miroslav LAMAČ, *Osma a Skupina výtvarných umělců 1907-1917*, Praha 1988, s. 40.

¹⁴⁶ Vincenc BENEŠ, *Úryvky z pamětí*, Výtvarné umění 20, 1970, s. 232.

¹⁴⁷ M. LAMAČ, *Osma*, s. 40.

¹⁴⁸ Václav FORMÁNEK, *Vilém Nowak*, s. 26.

¹⁴⁹ Tamtéž.

¹⁵⁰ „ (...) shledávali nutnost, aby se nové umění dokonale odloučilo od starého, aby se postavilo na nový základ. Rozluku s minulostí a výpravy za novým dosvědčovala Praze díla těchto mladých už několik let a byly to experimenty i výsledky tak nezvyklé a s takovým odporem zamítané, že nebylo pochyby.“ F. LANGER, *Arma*, s. 69.

¹⁵¹ Tamtéž.

Mnichovu a Vídni – kromě některých architektů – neboť obě města stále ještě bojovala proti jakýmkoli moderním změnám.¹⁵²

Kromě kavárny Union se chodilo také do dalších kaváren, například do kavárny Arco. Arco soupeřilo s Unionkou ve třech bodech: ohledně umělců, vrchního a počtu nabízených novin a časopisů. Setkávali se zde především němečtí spisovatelé z Pražského kruhu, tedy Franz Werfel, Max Brod, Franz Kafka, Egon Erwin Kisch, z malířů sem pravidelně zavítali Bedřich Feigl, Willy Nowak, Georg Kars, Emil Justitz a další. V Arcu bylo možné nahlédnout nejen do největších evropských deníků a časopisů, ale i do cenných uměleckých revuí v německém, francouzském, anglickém a ruském jazyce.¹⁵³ „Und so gingen unsere bildenden Künstler, um zu erfahren, was die

¹⁵² „Neustálá byla například frekvence mezi Unionkou a Paříží. (...) Paříž! Kubín, Toman, Kubišta a jiní tam každoročně jezdili poklonit se Louvru nebo se aspoň nalokat francouzského vzduchu. (...) Druhým cestovatelským cílem byla Itálie; architekti kromě Hofmana ji absolvovali všichni. (...) Do Berlína byl jen skok, tam se jezdilo na výstavy a na inscenace Reinhardta a Zavřela. Jízdné stálo pár korun, pokaždé tam někdo studoval, Štěch, Karel Čapek, Bor, u koho se mohlo spát třeba na židlích, a žilo se z lebervuřtů v automatech. Jenom Mekce minulých generací, Mnichovu, se výtvarníci vyhýbali. Vídni také, až na architektky, kteří tam měli své učitele a spřízněné duše.“ František LANGER, *Arma*, s. 72-74.

¹⁵³ Specializovaná periodika o výtvarném umění vznikla v 19. století. Zpočátku se zaměřovala především na umění oficiální. Postupně se začaly objevovat populární, zábavné a módní časopisy, které obsahovaly ilustrace od umělců a reprodukce výtvarných děl. K nejsledovanějším mezi výtvarníky ze starého kontinentu patřil anglický časopis *The Studio*, který vycházel od roku 1893. Toto periodikum se stalo vzorem pro mnohé další časopisy, v nichž nesměly chybět informace o dění v celém spektru moderní výtvarné kultury či kritika stávajících institucí umění, včetně výstav. Tříbení názorů na současnou uměleckou tvorbu tak probíhalo dokonce rychleji než cestou výstavních konfrontací. Díky výtvarným časopisům začalo v Evropě docházet k mnohásměrné komunikaci prostřednictvím výtvarného obrazu, který usnadnil překročení jazykových bariér. Většina uměleckých periodik z přelomu století byla určena především umělcům, přesto měla stejně tolik diváků jako čtenářů. Často se z nich stalo exkluzivní podnikání, které spoluvytvářelo „ducha doby“. Většina časopisů se však potýkala s hospodářskou labilitou i proto, že se mohly lišit záměry autorů a vydavatelů a očekávání publika. Autoři museli rozhodovat, zda je přes snahy o úplnost informace nutné zohlednit lokální hledisko před nadregionálním či naopak. Ve střední Evropě byl zavedeným časopisem vídeňský *Die graphischen Künste*, vycházející od roku 1879, a časopisy mnichovské – *Die Kunst für alle* (od roku 1885), *Die Kunst* (od roku 1899), *Dekorative Kunst* (od roku 1897), popřípadě časopisy zábavní jako *Simplicissimus* nebo *Jugend* (oba od roku 1896). V Berlíně se od roku 1895 začala vydávat intelektuálně i výtvarně příkladná revue *Pan*, o které bude řeč později. Jeden z pražských knihkupců inzeroval v roce 1901 v uměleckém měsíčníku *Volné směry* již kromě jmenovaných časopisů následující: *L'Art*, *L'Art francais*, *L'Art et industrie*, *Gazette des Beaux-Arts*, *Revue des arts décoratifs*, *The Art Amateur*, *Art journal*, *Deutsche Kunst und Dekoration*, *Kunst und Handwerk*, *Skulpturenschatz* či *Zeitschrift für bildende Kunst*. O časopisy zahraniční provenience tedy nemusel mít český čtenář nouzi. Pražské *Volné směry* začaly vycházet v listopadu 1896 a zaujaly čestné místo mezi časopisy, které se věnovaly umění. Pro Prahu a české publikum se staly vůdčím revue o současném umění, zatímco v zahraničí působily jako první vizitka českého umění a otevřenosti umělecké Prahy vůči novým podnětům. Vycházely nakonec až do roku 1949, kdy bylo vydávání v důsledku vnějšího nátlaku zastaveno. Roman PRAHL – Lenka BYDŽOVSKÁ, *Volné směry*, s. 6, 8-9, 82. Předchůdci *Volných směrů* byly rukopisné časopisy spolku Mánes s názvem *Paleta a Špachtle* „vydávané“ v jediném exempláři. Díky nim lze především sledovat každodenní život spolku, vzájemné třídění názorů a postoje vůči okolnímu světu. Byly zde také uveřejňovány příspěvky, které by širší publikum pravděpodobně odmítlo akceptovat. To vše bylo povětšinou vyvedené humornou formou nepostrádající smysl pro ironii. Tomáš SEKYRKA, *Čas secese ve světle nově objevených časopisů studentů pražské AVU z přelomu 19. a 20. století*, in: Dagmar Blümllová – Zuzana Gilarová a kol., *Čas secese. Kapitoly z kulturních dějin přelomu 19. a 20. století*, *Historia culturae XIII, Studia 8*, České Budějovice 2007, s. 61-62, 64.

Kunstwelt, wahrhaftig die ganze Welt, interessierte, soweit sie es nicht im Café Union erfahren konnte, ins Café Arco wildern.“¹⁵⁴ vzpomínal František Langer.

I přes pestrou nabídku jiných lokálů zůstala Unionka pro umělce jedinečnou. Mohla to způsobit již zmiňovaná „možnost intimacy“, či jak píše Miroslav Lamač možnost setkat se díky vhodnému rozložení místností s osobami pohybujícími se v jiných oborech, nejen uměleckých ale i například v politice, přírodních vědách atd. V Unionce se mohli setkat starší generace se svými následovníky, umělci se svými diváky, čtenáři a kritiky, lidé různého náboženského vyznání, jiných politických i životních postojů. Známé osobnosti zde mohli ovlivňovat ty méně známé, lidé snažící se vidět skutečnost reálnýma očima působili na romantické snílky a naopak. Tato skupina různorodých osob dala vzniknout specifickému, ničím a nikým nenahraditelnému a především nepřenositelnému ovzduší, které se ztratilo se zánikem kavárny Union.¹⁵⁵

Jakou roli nakonec bude hrát ta či ona kavárna v dějinách, zda bude nositelem umění a literatury národní a mezinárodní závažnosti („Träger von Kunst und Literatur nationaler oder internationaler Relevanz“), se většinou ukázalo až později, buď ještě během jejího trvání, někdy bohužel až po ukončení její existence. Některé umělecké kavárny zůstaly na okraji zájmu, jiné se staly skutečnými kulturními centry, v nichž vznikala ta nejdůležitější umělecká díla a rodila se umělecká uskupení ovlivňující zásadním způsobem kulturu dané země nebo dokonce jejich následná tvorba uspěla i v mezinárodním měřítku.¹⁵⁶

¹⁵⁴ „A tak chodili výtvarní umělci do Arca pytlčit, aby se dozvěděli, co zajímalo umělecký, popravdě ale celý svět, když se to nemohli dozvědět v Unionce,“ František LANGER, *Arma virumque*, in: Karl-Heinz Jähn (Hrsg.), *Das Prager Kaffeehaus*, s. 13.

¹⁵⁵ „Unionka prostě rozměry a sledem svých místností vytvořila předpoklady pro vznik duchovního mikroklimatu, v němž se mohli soustřeďovat a zároveň navzájem stýkat představitelé generací, tvůrčích oborů, názorových orientací uměleckých, kulturních i politických, životních stylů a společenských postojů. Stýkali se tu starší s mladšími, malíři, grafikové, architekti se spisovateli, kritiky, historiky umění, básníky, představitelé bohémy se svými protichůdci, lidé politicky vyhranění a zjitřeného vědomí sociálních problémů s lidmi soustředěnými k vnitřní problematice umění, životní realisté se snílky a fantasty.“ Miroslav LAMAČ, *Od secese ke kubismu. Kapitola z historie krásné knihy, plakátu a karikatury v Čechách*, in: Jiří Padrta, *Osma a Skupina výtvarných umělců 1907-1917*, Praha 1992, s. 287.

¹⁵⁶ „Es gibt Zeiten und Orte, wo das Café als künstlerische Institution nur periphere, andere, wo es zentrale Bedeutung annimmt. Die in ihm aktuell geleistete Arbeit kann der Vergessenheit anheimfallen, sie kann ebenso ein Beitrag zur Weltliteratur und –kunst werden. Meist wird erst nach Jahren deutlich, welcher Rang einem bestimmten Kaffeehaus als Träger von Kunst und Literatur nationaler oder internationaler Relevanz tatsächlich historisch zuzuweisen ist.“ („Existuje čas a místo, kdy kavárna jako umělecká instituce zaujímá místo okrajové, jiná zase nabývá ústředního významu. Činnost v ní prováděná může upadnout zcela v zapomnění, stejně tak se může stát příspěvkem ke světové literatuře či umění. Většinou až po letech vyplyne, do které úrovně skutečně historicky určitá kavárna patří jako nositelka umění a literatury národní nebo mezinárodní závažnosti.“) U. HEISE, *Kaffee*, s. 184.

Co se týče kavárny Union, ta prokázala, že byla nepostradatelnou nositelkou umění a literatury, a to nejen národní. Všichni, kdož něco znamenali pro českou kulturu, prošli Unionkou, seděli na kdysi červeném sametu nad ne příliš lahodnou černou kávou a snažili se stvořit v její „hustě nadýchané“ atmosféře něco velkého.¹⁵⁷ Všechny mladé generace postupně Unionku navštívily a vysedávaly v ní celé hodiny, aby hledaly inspiraci jak při četbě, tak při diskuzích. Ve většině případů se jim to povedlo, ale ani genius loci této kavárny nemohl někdy nahradit chybějící talent některých.

Jeden z mála kritických hlasů, jenž se ozval proti stylu kavárenského života, patřil Mileně Jesenské, která následujícími větami uzavřela svou esej o kavárně: „Tvořivý člověk je sám. Netvořivý hledá rozptýlení. Hledá zábavu, rovnou své duševní úrovni: rozhovor, literaturu, alespoň příchut' tvořivosti. A jako je nakažlivá nemoc, je nakažlivé i každé duševní ovzduší, a kdo jednou zapadne do lenivé vleklosti životního tempa těchto kaváren, zřídka se prodere kupředu. Ovšem, ovšem, není to docela tak, poněvadž ten, který je schopen prodrati se kupředu, do ní prostě nezapadne.“¹⁵⁸ Nakolik tvořivá byla generace Bedřicha Feigla? A jaké možnosti se jí naskýtal, aby se nestali jen „kavárenskými štamgasty“?

¹⁵⁷ „Snad vše, co má něco společného s uměním a literaturou, prošlo někdy Unionkou, peklo se na jejím červeném sametu a s hrdinným přemáháním pilo její černou kávu. Všecky talenty mastily svými vlasy její zdi, a všechna početí se dařila v teplé líhni té hustě nadýchané atmosféry, a všichni tu četli, a všichni tu něco umlouvali a chtěli něco velkého, a především diskutovali o všem možném. Nové a nové mladé generace protékaly tou řadou pokojků, aniž je ostatně vypláchly, jakási usazenina a náramná zadýchanost patřily vůbec k podstatě Unionky.“ Karel ČAPEK, *Ohrožená památka*, s. 122.

¹⁵⁸ M. JESENSKÁ, *Kavárna*, s. 69.

3. Začarovaný kruh: budování a mytologizace osobního příběhu

3.1. Vztah mezi umělcem a veřejností aneb prodávat, ale neprodat se

Ernst Gombrich ve svém Příběhu umění poznamenal, že „život umělce nebyl nikdy bez potíží, úzkostí a starostí, něco však mluvilo pro „staré dobré časy“ – žádný umělec se nemusel ptát sama sebe, proč se vůbec do tohoto světa narodil.“¹⁵⁹ Důvod byl poměrně jednoduchý, neboť umělcova práce byla určena stejně jako kterákoli jiná. Hlavním objednavatelem byla církev a šlechta, pro které umělec tvořil například výzdobu kostelů, šlechtických sídel nebo maloval portréty.¹⁶⁰ Vždy se našli lidé, kteří si do své vily objednali nástěnný obraz či koupili již hotové plátno. Zákazník se většinou nemusel obávat, že by odevzdanému „zboží“ nerozuměl. Všechny tyto práce vykonával umělec víceméně podle předem stanovených zásad. „Mohl odvést práci průměrnou, nebo tak vynikající, že to, co stvořil, bylo mistrovským dílem. Jeho postavení bylo víceméně zajištěné. A právě tento pocit bezpečí umělci v 19. století ztratili.“¹⁶¹

Stejně jako na pražské Akademii, i na ostatních uměleckých školách byla propagována hlavně kresba a historizující, popřípadě biblické motivy. Umělci se však po studiu mohli sami rozhodnout, zda budou malovat krajiny, zátiší, portréty či dramatické výjevy z minulosti. Postupně se u nich začal objevovat pocit neporozumění ze strany veřejnosti. K tomuto problému se také vyjadřoval dokonce i Ottův slovník naučný: „Poměr mezi umělcem a vnímatelem by byl ideální, kdyby vnímatel dovedl na umělecké dílo nazíratí právě tak, jako sám jeho tvůrce, kdyby myšlenky, nálady, city obou docela se kryly; ale to předpokládalo by vnímatele přímo kongeniálního, nemůže tudíž požadováno býti na širokých vrstvách, jež v sobě zahrnuje obecnstvo.“¹⁶²

¹⁵⁹ Ernst GOMBRICH, *Příběh umění*, s. 501.

¹⁶⁰ „Künstler waren schon immer abhängig von Patronage. Die traditionellen Mäzene wie Kirchen und Fürsten hörten schon Ende des 18. Jahrhunderts auf, Kirchen und Schlösser als Großprojekte an Künstler zu vergeben. Das aufsteigende Bürgertum konnte die alten Mäzene anfangs nicht ersetzen.“ („Umělci byli vždy závislí na mecenášství. Tradiční mecenáši jako církve a knížata přestali zadávat umělcům velkolepé projekty na stavby kostelů a zámků již na konci 18. století. Vzrůstající měšťanstvo zpočátku neumělo staré mecenáše nahradit.“) Klaus von BEYME, *Das Zeitalter*, s. 168.

¹⁶¹ Ernst GOMBRICH, *Příběh umění*, s. 501.

¹⁶² *Ottův slovník naučný XXVI*, Praha 1907, s. 170.

S možností širší volby námětů vznikalo nebezpečí, že se umělcův vkus nebude shodovat se vkusem veřejnosti. Ti, kdo kupovali – a kupují - obrazy, často vyžadují konkrétní věc, kterou sami ve své mysli dokážou vytvořit či ji už někdy viděli. Tento požadavek na vzhled uměleckého díla byl v minulosti poměrně dobře splnitelný, neboť se práce starších období v mnoha ohledech příliš nelišily, kromě jejich hodnoty po stránce umělecké. Když tato jednota tradice zmizela, stávaly se vztahy mezi umělcem a zákazníkem stále napjatější. Zákazníkův vkus byl omezen jedním směrem. Ten však nemusel korespondovat s pohledem umělcovým, který se pak bránil takovému požadavku vyhovět. Umělec ovšem mnohdy neměl na výběr. Byl přinucen nouzí, ale poté se musel vypořádat s pocitem, že dělá „ústupky“, čímž ztrácel sebeúctu a vážnost druhých. Rozhodl-li se poslechnout pouze svůj vnitřní hlas a odmítnout zakázku, která se s jeho uměleckým pojetím neslučovala, byl v nebezpečí, že zemře hlady. Na úpadku vkusu veřejnosti se do značné míry podepsala i průmyslová revoluce, během níž docházelo k úpadku výtvarných řemesel a produkci levných a kýčovitých výrobků, které se vydávaly za „Umění“. Hlavním objednavatelem umění se stala vzestupující nová střední třída, jíž ale chyběla tradice.¹⁶³

Vzájemná nedůvěra mezi umělci a veřejností způsobila, že umělci byli často považováni za šejdíře, kteří žádali nesmyslné ceny za něco, co se sotva dalo nazvat poctivou prací.¹⁶⁴ Reakce umělců na tento neuspokojující stav také nepatřily k nejšťastnějším. Někteří se začali považovat za zvláštní rasu a snažili se minimálně navenek co nejvíce odlišit. Nechávali si růst dlouhé vlasy a vousy a všeobecně zdůrazňovali své opovržení konvencemi „počestných občanů.“ Mezi uznávanou kratochvílí patřilo „šokovat měšťáka“. Umělci cítili potřebu vyvést hloupou veřejnost, která nerozumí umění, z její samolibosti a zanechat ji zaraženou a zmatenou.¹⁶⁵

Umělci se dostávali do složitých životních situací. Buď bojovali o holý život ve chvíli, kdy neprodali žádné své dílo, nebo se zaprodali a podbízel se vkusu těch, kteří vlastně žádný vkus neměli. Na jedné straně bylo chování okolí určováno osobností umělce, ovšem na něho zpětně působil postoj okolí.¹⁶⁶ Malíř Karel Purkyně kritizoval, že většina umělců neznala konkrétního diváka svých děl a podle toho musela

¹⁶³ E. GOMBRICH, *Příběh umění*, s. 501-502.

¹⁶⁴ „Když se umělec setkává s laikem před uměleckým dílem, dostává se jeho nadřazenost do zvláštního světla. Za centrální motiv případů, o kterých je v této souvislosti řeč, můžeme považovat to, že se umělec – s určitou ironií – postaví na stejnou úroveň s laikem, že i on opustí „estetickou sféru“ a vědomě se vztahuje k uměleckému dílu jako k realitě, aby tak příkře zdůraznil nesmyslný soud svého protivníka.“ Ernst KRIS – Otto KURZ, *Legenda o umělci. Historický pokus*, Praha 2008, s. 99.

¹⁶⁵ E. GOMBRICH, *Příběh umění*, s. 502.

¹⁶⁶ Ernst KRIS – Otto KURZ, *Legenda*, s. 17.

přizpůsobovat i jejich kvalitu. Často byl tak tvůrce donucen sáhnout k pouhé líbivosti, která by nezpůsobila mezi diváky žádné konflikty. Umělec už neusiloval o uznání, dokonce byl schopen obraz upravit podle vkusu budoucího majitele a klidně před jeho zraky zničit jeho původní uměleckou hodnotu. Jediným cílem umělce bylo, aby se jeho dílo prodalo za jakýchkoli okolností.¹⁶⁷ „Kopněte ho, ale jen kupte! Ubohé umění! Je hrozné žebrot, a ještě k tomu se špatným svědomím.“¹⁶⁸

Feiglova generace odmítla takto žebrot – alespoň zpočátku.¹⁶⁹ Nepotřebovala šokovat měšťáka, ale nejdříve vlastní učitele na Akademii, přičemž si musela být a byla vědoma následků.¹⁷⁰ Ztráta jistoty a pocitu bezpečí byla nasnadě. Bylo nutné, aby si přesto, že mnozí z nich nedokončili pražskou Akademii – měli tedy pověst „odmítnutých“¹⁷¹ - našli své publikum, své návštěvníky výstav a především kupující svých děl.

¹⁶⁷ „Většina našich nebohých umělců neví nikdy, pro koho maluje; obrázek je poslán do světa a prosí diváka, jak jen může: ‚Kup mne, proboha, kup mne! Nejsem krásně nalakován? Jako tácek. Nanesené barvy nejsou drsné, námět je zcela krotký, triviální, nikoho nerozčiluje. Malíř nevyžaduje přece zaslouženého uznání, prosí jen, aby byl vzat milostivě zřetel na jeho chudobu, on není člověk, nýbrž váš nejponížejší služebník, dejte mu peníze za obraz, a zdá-li se vám cena příliš vysoká, strhněte mu, poručte si a on natře předepsanými barvami vlastnoručně umělecké dílo před vašimi zraky, přitluče vám je na stůl místo voskového plátna.“ M. MÍČKO, *Malíř*, s. 81. Paradoxem je, že Karel Purkyně (1834-1868) jako syn světoznámého vědce Jana Evangelisty Purkyně patřil díky rodinnému zázemí k několika českým malířům, kteří mohli pěstovat svou nezávislost na akademických autoritách i na kupujícím publiku. Srov. Vojtěch VOLAVKA, *Karel Purkyně*, Praha 1942, s. 57.

¹⁶⁸ Miroslav MÍČKO, *Malíř*, s. 81.

¹⁶⁹ V roce 1936 se v nedělní příloze Prager Presse objevil článek Bedřicha Feigla, kde s velkou dávkou ironie „radí“ mladému umělci, jak se stát úspěšným malířem. K tomuto článku se autorka vrátí později. Srov. Friedrich FEIGL, *Wie habe ich als Maler Erfolg?* Die Welt am Sonntag, Bilderbeilage der Prager Presse 16, č. 7, 16. 02. 1936.

¹⁷⁰ Srov. pozn. č. 95, 101.

¹⁷¹ Označení „odmítnutí“ připomíná tzv. Salon Odmítnutých, který se konal v roce 1863 v Paříži poté, co porota oficiálního Salonu tvrdě odmítla více než tři pětiny z 5000 obrazů předložených 3000 umělci. „Salony byly organizovány od roku 1667, kdy byla založena Académie des Beaux-Arts. Byly sponzorovány králem a konaly se v Louvru. Nejdříve v nich mohli vystavovat pouze členové Akademie, později byly otevřeny také umělcům z veřejnosti. Poroty Salonu složené ze členů Akademie rozhodovaly o tom, která díla budou vystavena a která dostanou ocenění. Tento konzervativní systém členů Akademie kladl důraz na konformitu a tak mnozí umělci často jen kopírovali předešlé úspěchy. Návštěvnost Salonu byla až 4000 návštěvníků denně se vstupným jeden frank. Salon se konal každý rok od 15. dubna do 1. května, průměrně bylo vystavováno až 4000 obrazů. Umění v Salonu bylo pouze oficiálně organizované a povolání umělce mělo stejnou prestiž jako třeba zaměstnání v armádě nebo ve veřejných službách. Vzorová kariéra umělce zahrnovala studium na École des Beaux-Arts, přijetí do Salonu, medaile a ocenění, profesorství na École a zvolení za člena Akademie. Úspěšní umělci získávali státní zakázky – dekorování monumentů, divadel, univerzit a soudních budov, takže jejich talenty byly vlastně v Salonech postaveny před zkoušku, která pro jejich kariéry znamenala buď rozkvět anebo úplný zánik. I přes všechny svoje nedostatky však byl Salon po mnoho let prospěšnou akcí podněcující zájem veřejnosti o umění a pomáhal kariéram mnohých mladých umělců.“

<http://www.artmuseum.cz/smer_list.php?smer_id=69> online dne 06. 02. 2010. V roce 1863 byla porota při výběru děl přísnější, což se ale nelíbilo veřejnosti. Celé kauzy se ujal tisk, díky němuž se protesty donesly až k císaři, který zamítnuté obrazy sám prohlédl. Po tom, co na nich neshledal nic špatného, zřídil jejich výstavu v Palais de l'Industrie. Výstava byla pojmenována Salon Odmítnutých. Tamtéž.

Potřebovali z pověsti „odmítnutých“ vytvořit anekdotu,¹⁷² která by přidávala lesk na jejich osobním příběhu. Pro umělce začalo být nyní daleko důležitější spoluvytvářet vlastní obraz, než kdykoli předtím. „Budování a mytologizace osobního příběhu se samo o sobě stalo uměleckou praktikou moderního a současného umění.“¹⁷³

V předcházejících staletích, stejně jako svým způsobem i v současnosti, bylo často pro laika nemožné pochopit umělcovu činnost i dílo a porozumět procesu tvorby. Proto se umělci běžně začalo přisuzovat výjimečné postavení, které se například v renesanci transformovalo do představy génia, tzv. „divino artista“.¹⁷⁴ Tuto ideu umocňovala nejen dostupná biografická literatura o umělcích, ale především anekdoty, které se běžně vyprávěly a napomohly vytvořit legendu o umělci.

„Legenda o umělci“,¹⁷⁵ tedy „souhrn typických rysů v biografické literatuře o výtvarném umělci“,¹⁷⁶ začala být přijímána společností jako běžný charakter umělce. Cíl těchto příběhů byl poměrně jasný. Měl upoutat pozornost, proto musely mít životopisy takovou strukturu, aby v nich vynikly jasné zapamatovatelné body. Často tyto biografie skrytě využívaly technik propagandy se snahou usadit umělce v představách a paměti společnosti.¹⁷⁷ Veřejnost se pak této představě nehodlala vzdát, a to ani v moderní době, spíše naopak. Zevšeobecnila vlastnosti umělců a vyžadovala je komplexně na všech, jinak hrozilo, že nebude umělec přijímán. Problémem však bylo, že mnohé „typické rysy umělce“ byly často přejímány ze světa bohů a antických hrdinů.

¹⁷² Anekdoty jsou typické historicky o umělcích vyskytující se s malými úpravami v mnoha biografích. Anekdota představuje určitou osobnost jako člověka z masa a kostí či ukazuje jeho duchapřítomnost ve zvláštním, nečekaném světle. Ve většině případů nelze anekdoty o umělcích používat jako adekvátní pramen – ve smyslu skutečných událostí, ač většinou vypovídají o svém hrdinovi něco podstatného. Ernst Kris – Otto Kurz, *Legenda*, s. 23-24.

¹⁷³ Petra MAŤOVÁ – Lada HUBATÁ-VACKOVÁ – Roman TELEROVSKÝ, *Legenda o umělci: mezi dějinami umění a psychoanalýzou*, in: Ernst Kris – Otto Kurz, *Legenda*, s. 141.

¹⁷⁴ Při hodnocení umělců proniká v renesanci do jazyka atribut „divino“. Umělec je tak podoben Bohu, tvoření umělce je tvořením „druhého Boha.“ Např. jako jeden z prvních, kdo použil označení Michelangela jako „persona divina“ byl v 16. století Pietro Aretino, jehož další výrok o božském štětcí Tizianově je dodnes hojně citován. Ernst KRIS – Otto KURZ, *Legenda*, s. 62.

¹⁷⁵ Do legendy patří bajka „o odkrytí talentu“ spojená s důležitou postavou objevitele zázračného dítěte (s. 39), dále častý motiv vítězného tažení z nuzného a služebného postavení navzdory všem nepříznivým osudu (s. 45), odvolávání na božský původ génia – umělec je dítětem božím (s. 57), motiv dokonalého zpodobení přírody (s. 69) a následného obdivu mocných (např. panovníků, vysokých církevních hodnostářů) a převaze nad mocnými (s. 92), kouzelná moc božského muže (s. 105), snaha vidět v uměleckém díle „dítě“ umělce a uchopit tvoření uměleckého díla podle vzoru sexuálního aktu – spojené s lidovou představou, podle níž je krásná žena na malířově obraze jeho milenka – (s. 108), konkurenční vztahy mezi umělci či učitelem a jeho žákem (s. 112) atd. Ernst KRIS – Otto KURZ, *Legenda*.

¹⁷⁶ Ernst KRIS – Otto KURZ, *Legenda*, s. 25. Podle Ernsta Krise jsou historicky vyprávěné o umělcích ve všech dobách a ve všech krajích univerzální lidskou odpovědí na neproniknutelné tajemství tvorby obrazů. Ernst Gombrich, Úvodní slovo E. H. Gombricha, in: Ernst Kris – Otto Kurz, *Legenda*, s. 9.

Ernst Kris (1900-1957) a Otto Kurz (1908-1975) společně s Ernstem Hansem Gombrichem jsou představiteli „vídeňské školy dějin umění.“ Jejich odborná stať k tématu legendy o umělci byla napsána ve 30. letech 20. století.

¹⁷⁷ Petra MAŤOVÁ – Lada HUBATÁ-VACKOVÁ – Roman TELEROVSKÝ, *Legenda*, s. 141.

Skuteční umělci byli nuceni postarat se sami o rozšíření své pověsti, aby pronikli do povědomí veřejnosti, jejíž představy bylo mnohdy nemožné naplnit. Umělci byli často nevědomě donuceni podrobit se předem připravené matici.¹⁷⁸ Mohlo však také dojít k tomu, že jediným kvalitním dílem umělce byla uměle vytvořená legenda o jeho životě, na jejíž tvorbě se do sytosti podílel na úkor vlastní tvorby umělecké. Vedla ho k tomu touha mít „charakterový profil uměleckého génia“.¹⁷⁹ Tím se umělec dostal do začarovaného kruhu a často stál, stejně jako dnes, před volbou, zda být během svého života populární, ovšem na úkor kvality své tvorby, či vést nuzný život, být neoblíben, ale tvořit velkolepá díla. Avšak i tato neatraktivita během života dodává později legendě o umělci určitou přitažlivost.

3.2. Počátky atraktivního osobního příběhu

„Rodiče většiny mladých a moderních malířů pohlíželi na svá dítky, pokrývající čistá malířská plátka podivnými malbami, které byly v naprostém rozporu s ustálenou představou měšťácků o uměleckém výtvaru, spíše jako na romantické pobloudilce, než na seriosní mladé muže, snažící se úporně o proniknutí. Při pohledu na díla synů tkvěla ve zracích starých dobráčků němá a zoufalá otázka, vyvolaná strachem o existenci potomků: „Kam to povede?“ I bylo to zcela přirozené, že rodiče bránili všemožně „uměleckému blouznění“ svých synů a omezovali jejich hmotnou podporu,“¹⁸⁰ postěžoval si po letech Emil Artur Pittermann-Longen v článku o začátcích skupiny Osma.

Zásadní otázku - kam to povede - si musel položit i Bedřich Feigl coby nedostudovaný malíř.¹⁸¹ Pro takového umělce mohla být možnost na přežití daleko složitější. Proto se Feigl rozhodl odejít na zkušenou do zahraničí a vybral si studium na Královské akademii výtvarných umění v Antverpách, která byla založena samotným Rubensem.

¹⁷⁸ Tamtéž, s. 138, 141.

¹⁷⁹ Ernst KRIS – Otto KURZ, *Legenda*, s. 142.

¹⁸⁰ Emil Artur PITTERMANN-LONGEN, *Jak začínala Osma*.

Emil Artur Pittermann-Longen (1885-1936), český dramatik, režisér, herec, scénárista, spisovatel a malíř. Od seznámení se svou pozdější ženou Xenou v roce 1910 se věnoval výhradně divadlu, zejména působil na kabaretních scénách v Praze (Lucerna, Montmartre). Srov. Tomáš VLČEK, *Praha 1900*, s. 301.

¹⁸¹ „(...) manchmal denke ich daran, was wohl anderenfalls aus mir geworden wäre?! Jedenfalls war ich in Gefahr, am Ende gar Bankdirektor zu werden!“ („(...) někdy myslím na to, co se ze mě mohlo stát. Každopádně jsem byl v nebezpečí, že se ze mne nakonec stane ředitel banky!“) Friedrich FEIGL, *Die Osma*.

Zanedlouho za ním přijel i Otakar Kubín.¹⁸² Kupovat díla absolventů antverpské akademie by jistě bylo prestižní záležitostí, Feigl s Kubínem však brzy poznali, že antverpská akademie, „tato nejstarší akademie světa byla též nejzaostalejší. Jak daleko pokrokovější nám připadala naše pražská akademie (...)“,¹⁸³ vzpomínal po letech Otakar Kubín.¹⁸⁴

Oba malíři nechtěli znovu podstupovat něco, co v Praze kritizovali, a proto na základě svého nejlepšího svědomí rozhodli studium nedokončit. Měli před sebou ale daleko závažnější rozhodnutí. Byli najednou volní a museli dokázat, že se uměním – jakýmkoli uměním - uživí. „Praktický a rozhodný Feigl našel obchodníka s obrazy. Nevím, jak to dokázal, avšak měli jsme zaměstnání a na dřevěné destičky velikosti dvou pohledových lístků jsme malovali protějšky. Dva různé větrné holandské mlýny. Udělali jsme jich několik set, pak se nám práce zprotivila.“¹⁸⁵ Jejich ideály o „pra-

¹⁸² Otakar Kubín ve svých vzpomínkách popsal, jak vznikl nápad odcestovat. S Feiglem je sblížila především podobná situace, kdy jemu, Feiglovi a Kubištovi byla uzavřena cesta k dalšímu studiu na Akademii kvůli experimentům, které prováděli v přípravných ateliérech. „A byl to Feigl, který mě vyprovázel, když jsem se ubíral do Holešovic, kde jsem tenkrát bydlel. (...) Naše procházka se protáhla a udělali jsme při tom plán, který znamenal vlastně začátek mého uměleckého putování. Feigl byl rozhodnut, že pojedou na k akademii do Antverp. Schválil jsem jeho rozhodnutí a sám jsem se rozhodl, že pojedou s ním a že se spolu s ním dám zapsat na tuto starobylou malířskou školu. Na to jsme se každý den scházeli a dělali přípravy k odjezdu. Vše si pevně určili a tak s hotovým plánem v hlavě jsem odejel domů na prázdniny.“ Bedřich Feigl odjel díky získanému stipendiu do Antverp dříve, Kubín si na cestu musel vydělat potřebné peníze. Kubín vylíčil svou cestu poměrně dobrodružně, a ani jeho setkání s Feiglem nebylo zpočátku bez problémů. „(...) pospíchal do hotelu „Leipzig“. Bylo časně ráno a chvíli jsem hledal hotel. Zde mě čekalo nemilé překvapení. Feigl se před několika dny odstěhoval bez udání nové adresy. Usoudil jsem, že už tomu nevěřil, že ho v Antverpách vyhledám. Šel jsem tedy a na vlastní pěst najal pokoj v prostém hotelu. Zaplatil jsem činži na 2 týdny předem.“ To se ukázalo nakonec jako nepraktický čin, neboť Feigl posléze navrhl společné bydlení a ač to bylo Kubínovi nejdříve hoteliérem slíbeno, své peníze už zpět nedostal. „Počítal jsem s tím, že Feigl již bude ve městě jako doma a proto jsem se o nic nestaral. Když jsem tak přemýšlel, jak bych kamaráda našel, napadlo mě, zda bych mu neměl poslat telegram na Akademii. (...)V telegramu jsem uvedl, že ho čekám na hlavním nádraží. Po obědě jsem se zde procházel a rozhlížel mezi cestujícími. Najednou jsem zdaleka před nádražím spatřil velkou spěchající postavu. Byl to Feigl, kterému jsem šel vstříc. Přivítali jsme se a byli šťastni ze shledání.“ Archiv Národní galerie, *Kubín, Otakar*, tamtéž, s. 1-3.

¹⁸³ Tamtéž, s. 4.

¹⁸⁴ Otakar Kubín navštívil Akademii pouze dvakrát. Ve svých vzpomínkách to popisuje takto: „Příštího dne jsem se dal zapsat na Akademii. Mluvil jsem německy, slova francouzsky jsem neznal a sotva mě rozuměli. (...) Feigl už pracoval a zavedl mne do pracovní místnosti. Zde jsem byl překvapen. Venku byl krásný podzimní den, avšak v učebně stál uprostřed místnosti sádrový odlitek Michelangelova otroka, okna byla zatažena černou látkou a vícero plynových lamp osvětlovalo model. Kolem pracovali žáci. Jedni kreslili, druzí malovali. Feigl a též já jsme kreslili. Druhé dne jsme pokračovali v práci. Po chvíli přišel ke mně Feigl a tiše jsme si sdělovali své myšlenky a kritizovali. Okamžitě k nám přišel dozorce. Zaklepal mi na rameno a vyzval nás, abychom pokračovali v práci.“ Na podobné jednání ovšem oba malíři nebyli zvyklí, nejdříve opustili místnost, Feigl se po chvíli vrátil, ale Kubín odmítl „znovu stát v místnosti „otroků“, kteří jen náhodou dělali otroka.“ Kubín se pokusil odejít, ale byl zadržen portýrem, když chtěl zdolat mříž, která uzavírala východ. Do Akademie už více nešel. Feigl byl podle Kubínových postřehů nejprve na rozpacích, neboť chtěl mít vysvědčení, nakonec se rozhodl studium také ukončit. Tamtéž.

¹⁸⁵ Tamtéž, s. 5. Museli však z něčeho žít, proto v podobné práci pokračovali. „Zaměstnavatel byl s naší prací zřejmě spokojen, protože nám nabídl závažnější úkoly. Například jsme měli malovat na plátna velikosti přibližně 24x19c opět protějšky a sice kohouta na smetišti jak se dívá na pavouka, který prochází ve své síti. V pozadí byla slepice a malé žluté kuře. Na druhém obraze byl bílý králík

vém“umění sice musely jít stranou, získané finance mohli ale využít na výtvarné potřeby pro vlastní tvorbu a samozřejmě na živobytí.¹⁸⁶ Není pochyb o tom, že se museli velmi uskrovnit, podle Kubína někdy možná až příliš, jak dokládá jedna úsměvná historka. „(...) často jsme jedli nejspíše hovězí uzené, které s sebou berou rybáři na své lovecké výpravy. Feigl byl velmi praktický člověk a vždy si věděl rady. Jednou přinesl balík sucharů za velmi přístupnou cenu. Procházeli jsme se po ulicích a jedli naše suchary, až jsme jednou spatřili velký plakát, na kterém byl vyobrazen náš suchar a jak se na něj třesou psi. Nechyběl ani velký bernardýn, který měl na krku malou bečičku. Porozuměli jsme a vyházeli z kapes zbytky sucharů.“¹⁸⁷

V Antverpách Feigl s Kubínem dlouho nezůstali a rozhodli se dobýt Paříž, neboť si dělali naděje, že i tam budou moci prodávat obrazy.¹⁸⁸ „Měli jsme mapu Paříže a byli nedočkaví na známá místa. Chodili jsme ulicemi, až jsme narazili na náměstí Republiky. (...) V kavárně jsme si poručili bílou kávu a dívali se na život kolem. Byl to pro nás nový svět a proto jsme se v kavárně zdrželi.“¹⁸⁹ Snažili se načerpat co nejvíce nových podnětů v galeriích.¹⁹⁰ Záhy však pochopili, že pařížský svět je naprosto odlišný od světa antverpského a že tedy nebude možné podnikat to samé.¹⁹¹ Kubín se rozhodl na nějaký čas v Paříži zůstat, Feigl po nějaké době odcestoval zpět do Čech.

s červenýma očima, jak si pochutnává na mrkvi. Pracovalo se opět jak na běžícím pásu, avšak dílo nepostupovalo už tak rychle, jako malé větrné mlýny. Majitel podniku byl spokojený a my na oplátku jsme též nenařkali. K našemu základnímu kapitálu přibývala slušná suma.“ Tamtéž, s. 5.

¹⁸⁶ „Čas jsem trávil tím, že jsme navštěvovali galérie, chodili i za město, kreslili a malovali.“ Tamtéž. Jejich pobyt nepostrádal ani romantické prvky. „Při jedné procházce po břehu řeky jsme si všimli vytažených starých lodí, které už dávno zapomněli na moře a v nichž nyní bydleli lidé. Hned jsme si řekli, že bychom též mohli obývat jednu z těchto lodí. K činu nebylo daleko. Jeden nájemník nám poradil a my jsme ihned zaplatili nájemné za prázdnou loď. Bylo to krásné, romantické bydlení. Sprádali jsme plány o tom, jak budeme malovat, co nás bude těšit a jak budeme žít ve volné přírodě.“ Tamtéž, s. 5, 6. Brzy jim ale došlo, že bydlení v lodi za špatného počasí nebude úplně ideální.

¹⁸⁷ Tamtéž, s. 6.

¹⁸⁸ „Předem jsme už plánovali, jak povedeme naše hospodaření. Loučili jsme se s městem, galérií, přístavem, kde jsme často celé hodiny trávili pozorováním parníků odjíždějících do všech končin světa. Nastala hodina odjezdu, opět jsme seděli ve vlaku, který nás vezl směrem do Bruselu, kde jsme podle Feigla měli přeseďat.“ Nakonec zjistili, že jejich vlak jel přímo do Paříže a stačili do něho znovu nasednout na jiné zastávce. Paříž jim trochu zhořkla hned na počátku, když Kubínovi vrátil průvodčí v tramvaji dvoufrank, který byl propíchnutý a díra zaplněná staniolem. Tamtéž, s. 7.

¹⁸⁹ Tamtéž. Jejich další kroky směřovaly k Eiffelovce. „Bloudili jsme a teprve po půlnoci velmi unavení jsme se ocitli pod Eiffelovou věží. Lehli jsme si na lavičku, nad námi se klenula železná konstrukce, před námi byly na druhém břehu nějaké pavilóny. Kolem byl klid a my unavení jsme pokojně usnuli a svoji první noc v Paříži strávili na lavičce pod Eifelovkou.“ Tamtéž.

¹⁹⁰ „Naše první návštěva patřila Louvru. Procházeli jsme sály, až nás v zádech bolelo od dívání na obrazy a sochy. Stejně unavující bylo chzení po městě.“ Tamtéž.

¹⁹¹ „Jednoho dne, když jsme opět seděli ve studentské kavárně Lorrain, a když jsme rozmýšleli o tom, jak rozdílná je Paříž od Antverp, a jak těžce by bylo uskutečnitelné to, co jsme podnikali v Antverpách (...)“ Tamtéž, s. 8.

„Naše cesta rozvířila hladinu v hlavách kamarádů,“¹⁹² napsal ve svých vzpomínkách Otakar Kubín. A opravdu, jejich pestrý zahraniční život měl velkou odezvu, neboť touha vycestovat se probudila i v ostatních. V roce 1906 zamířil Kubín s Pittermannem do Itálie,¹⁹³ Feigl se vydal společně se svými bývalými spolužáky Emilem Fillou¹⁹⁴ a Antonínem Procházkou¹⁹⁵ opět za francouzským uměním. Procestovali Amsterdam, kde byl především pro Fillu objevem Rembrandt van Rijn,¹⁹⁶ Paříž, Marseille, Neapol, Florencii a Řím.¹⁹⁷ První kroky je ale vedly do Drážďan a do Berlína,¹⁹⁸ který se pak na dlouhou dobu stal Feiglovi domovem.¹⁹⁹

„Doch wir wollten damals alles auf einmal in uns aufnehmen, was es in der künstlerischen Welt gab: In Berlin sahen wir das Friedrichsmuseum und bei Cassirer moderne Franzosen, vor allem unsere ersten Originale von Cézanne. In Hamm, wo damals das Folkwangmuseum war, gab es die schönsten Gauguins (...) In Amsterdam interessierte uns weniger Rembrandt als ein kleines Häuschen in der Nähe der Stadt: „Mein

¹⁹² Tamtéž, s. 12.

¹⁹³ Popis cesty a italského pobytu obou malířů obsahují vzpomínky Otakara Kubína. Srov. Tamtéž, s. 12-19.

¹⁹⁴ Emil Filla se zabýval teorií a dějinami umění, napsal několik prací k těmto tématům. (Např. E. F., *Cesta tvořivosti*, Volné směry 26, 1928-1929, č. 5-6, 20. 09. 1928, s. 125-170; E. F., *Kunst und Wirklichkeit: Erwägung eines Malers*, Vorwort Emil Utitz, Prag 1936; E. F., *O svobodě*, Praha 1947; E. F., *O výtvarném umění*, Praha 1948; E. F., *Otázky a úvahy*, Praha 1930; E. F., *Rembrandt*, Praha 1939 aj.) Cenné jsou jeho zápisníky, které si vedl během svých zahraničních cest. Dosud byly zpřístupněny jen jeho zápisníky z Holandska. Srov. Tomáš WINTER (ed.), *Emil Filla*.

¹⁹⁵ Antonín Procházka (1882-1945), český malíř, grafik a ilustrátor. Kromě Osmy se stal členem Spolku výtvarných umělců Mánes i Skupiny výtvarných umělců. Jeho tvorba stejně jako u Emila Filly předchází od expresionismu ke kubismu. Jeho manželka malířka Linka Scheithauerová – Procházková (1884-1960) vystavovala při druhé výstavě Osmy v roce 1908. Srov. Marcela MACHARÁČKOVÁ – Lubomír SLAVÍČEK – Alena KRKOŠKOVÁ (edd.), *Antonín Procházka 1882-1945*, Brno 2002, s. 8-14.

¹⁹⁶ Obširněji se Rembrandtem zabýval Emil Filla ve svém zápisníku z let 1906-1907, znovu se k němu vrací v roce 1917. Rozebírá tragické působení Rembrandtova díla ve srovnání s neoimpresionisty, kteří se naopak „zvrhají do sladkostí a netečné radosti.“ Emil FILLA, *Zápisník (Deník II)*, 1906-1907, pozůstalost Emila Filly, soukromá sbírka, nestr. Za možnost nahlédnout do fotokopíí Fillových zápisníků autorka děkuje panu PhDr. Tomáši Wintrovi, PhD. z Ústavu dějin umění AV ČR.

¹⁹⁷ Emil Filla si do zápisníku z cesty zaznamenal města, kterými projížděli (Drážďany – Berlín – Ham – Hagen – Zurich – Amstredam – Haag – Sweningen – Rotterdam – Antverpy – Paříž, z Paříže cestovali přes Marseilles, a Neapol do Říma, odtud se vrátili přes Vídeň bez zastávky zpět do Čech) spolu s cenami za dopravu. Srov. Emil FILLA, *Zápisník*, nestr.

¹⁹⁸ „Mit dieser Reise hatte es eine besondere Bewandtnis. Die Reiseroute war etwas umständlich zusammengestellt. Sie sollte in Italien enden, aber sie ging über Berlin, Hamm in Westf., Amsterdam, über Brüssel, Paris, Marseille, Neapel nach Rom.“ („Tato cesta měla speciální charakter. Trasa cesty byla poněkud nepohodlně naplánována. Měla končit v Itálii, ale šla přes Berlín, Hamm ve Vestfálsku, Amsterdam, přes Brusel, Paříž, Marseilles, Neapol do Říma.“) Friedrich FEIGL, „*Die Osma*“.

¹⁹⁹ Zuzana SKOŘEPOVÁ, *Heimatstadt Prag a berlínský domov. Život ve dvou metropolích ve zlatých dvacátých letech „...ačkoliv my, co jsme je zažili, si nevzpomínáme, že by byla zlatá.“*, in: Dagmar Blümllová a kol., *Čas optimismu a tížádostivých nadějí. Prezentace a reprezentace české vědy a kultury v prvním desetiletí samostatného státu (1918-1929)*, České Budějovice 2009, s. 318.

Bedřich Feigl obdržel povolení na vycestování mimo Rakousko-Uhersko od Magistrátu královského města Prahy dne 1. listopadu 1906 na dobu čtyř měsíců. Jako cíl cesty bylo uvedeno Německo, Belgie, Francie, Nizozemí, a Anglie. NA, Policejní ředitelství Praha II – všeobecná spisovna – 1941- 1950, PŘ 1941-1951, sign. F 259/18 Feigl Fritz 1884, kart. 2030, Výkaz o listu cestovním.

Name ist Vincent van Gogh“ – so begrüßte uns zu unserem Erstaunen ein netter junger Mann auf der schmalen Treppe des Hauses. Es war nur der Neffe des berühmten Malers, er trug denselben Vornamen. Bereitwillig zeigte er uns, was vom Nachlaß noch übrig war – es waren schöne Arbeiten – käuflich! Und um einen Pappenstiel!“,²⁰⁰ vzpomínal po letech Bedřich Feigl. Ve výčtu navštívených měst však chyběla Vídeň, která pro ně ztělesňovala zatuchlý akademismus propagovaný na pražské akademii, a proto je tam nic netáhlo.²⁰¹

3.3. Umělecké skupiny

Jaké šance na uplatnění měla generace Bedřicha Feigla? Jak vyplývá z předešlých řádků, po nedokončení studia na pražské Akademii se mnohým otevřela možnost poznat umělecké akademie v různých částech Evropy.²⁰² Umělci migrovali i v předcházejících obdobích jak za studiem, tak převážně za prací, avšak teprve většina představitelů z generace moderních a avantgardních umělců byla v zahraničí dobrovolně. Ti, co se tam dostali nedobrovolně, si pak často museli změnit i národnost. Tyto případy budou zmíněny později. Ovšem nikdy předtím neexistovalo tolik umělců s multikulturními kořeny. V zahraničí načerpali budoucí uznávání umělci nové zkušenosti, získali mnohé kontakty a především mohli vypořádat, jak svou situaci ve společnosti řeší ostatní umělci.

Většina z nich toužila posílit jednotu mezi uměním a životem.²⁰³ Jak píše Klaus von Beyme, čistě teoreticky existovaly dvě možnosti, jak zcelit mezi nimi vzniklou

²⁰⁰ „My jsme tehdy chtěli do sebe dostat najednou všechno, co existovalo v uměleckém světě. V Berlíně jsme viděli Friedrichsmuseum a u Cassirera moderní Francouze, především naše první originály Cézanna. V Hammu, kde bylo tehdy Folkwangmuseum, bylo to nejlepší od Gauguina (...) V Amsterdamu nás zajímal trochu méně Rembrandt než malý domeček v blízkosti města: „Mé jméno je Vincent van Gogh“ – tak nás pozdravil k našemu údivu milý mladý muž na úzkých schodech domu. Byl to jen synovec známého malíře, nesl stejné křestní jméno. Ochotně nám ukazoval, co ještě zbylo z pozůstalosti – byly to krásné práce – prodejné! a za babku!“ Friedrich FEIGL, „*Die Osma*“.

²⁰¹ Zuzana SKOŘEPOVÁ, *Heimatstadt*, s. 318.

²⁰² Vincenc Beneš zaznamenal ve svých vzpomínkách pocity, které doprovázely všechny ty, kteří se rozhodli vyjet do zahraničí. „Touha po pravém poznání hnala mě do světa. Utekl jsem na zapřenou z Akademie... Viděl a pokud možno pochopil všechno staré i soudobé moderní umění. Hlava se mně rozhořela, srdce rozbušilo a byl jsem pro všechno ostatní ztracen. (...) Viděl jsem tam tolik obrazů a soch a pochopil, že umění vyžaduje velikou šumu práce. Chtěl jsem vidět a znát všechno, hltal jsem to přímo a pro nic jiného neměl smyslu.“ V.V. ŠTĚCH – Luboš HLAVÁČEK, *Vincenc Beneš*, s. 20.

²⁰³ Dadaisté si toto určili za svůj hlavní cíl a prohlašovali, že „Dada ist keine Kunstrichtung. Dada ist eine Richtung des Lebens selbst.“ („Dada není žádný umělecký směr. Dada je směr života samotného.“) Marcel Duchamp, představitel francouzských dadaistů a surrealistů, se vyjádřil, že „Meine Kunst sollte die des Lebens sein. Jede Sekunde, jeder Atemzug ist ein Werk, das nirgendwo eingetragen ist und das

trhlinu. O první způsob se marně pokusili symbolisté a expresionisté, kteří chtěli povýšit život na úroveň vlastních ideálů. To se částečně povedlo pouze Bauhausu²⁰⁴ či Arts and Crafts,²⁰⁵ které vnesly umění do předmětů denní potřeby.²⁰⁶

Druhou, pravděpodobně realističtější, alternativou mohlo být „snesení umění k zemi“.²⁰⁷ V tomto případě by muselo být přirozené prostředí důsledně odestetizováno a jako umění by sloužil „Modernitätsmüll in immer neuen Kombinationen“.²⁰⁸

Obě možnosti mohly být splněny pouze na základě přestrukturalizování celé společnosti, k čemuž umělci hledali vlastní východiska a adekvátní způsob života. Došli ke dvěma formám: k „návratu do venkovských uměleckých obcí“²⁰⁹ či k „hledání skupinové identity v městské bohémě“.²¹⁰

weder virtuell noch cerebral ist. Es ist eine Art permanenter Euphorie.“ (Moje umění má být uměním života. Každá vteřina, každý nádech je dílem, které se nikde nezanášá a není ani virtuální ani cerebrální. Je to druh permanentní euforie.“) Klaus von BEYME, *Das Zeitalter*, s. 62.

²⁰⁴ Bauhaus se stal jednou z nejvýznamnějších uměleckých škol avantgardy a klasické moderny. Byl založen ve Výmaru v roce 1919 Waltrem Gropiem díky sloučení Vysoké školy výtvarného umění s Umělecko-průmyslovou školou. V roce 1925 se přestěhoval do Desavy, v roce 1932 pak do Berlína. Základní myšlenkou Bauhausu byla jednota umění pod vedením architektury a obnovení těsného vztahu umění k řemeslu. Umění a technika měly vytvořit nový celek. Konečným cílem vší výtvarné činnosti (Gesamtkunstwerk) se měla stát stavba. Pedagogický sbor tvořili umělci jako Paul Klee, Wassily Kandinsky, Josef Albers, Lyonel Feininger, László Moholy-Nagy, Oskar Schlemmer a další. V roce 1933 po nástupu Hitlera k moci musela být škola uzavřena.

<http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=59> online dne 06. 02. 2010.

²⁰⁵ Arts and Crafts Movement začalo hledáním vlastního autentického stylu v polovině 19. století ve Velké Británii jako kritická reakce na návrat umění k historismu viktoriánské éry. Zakladatel William Morris stanovil motto „hlava – ruce – srdce“, které vysvětloval jako klíčová slova k porozumění nového uměleckého hnutí – hlava byla zobrazením tvořivosti a představivosti, ruka vyjadřovala dovednost a řemeslo, a srdce bylo odrazem cti a lásky. Sám byl vynikajícím malířem, ale také navrhoval textilie, okenní vitráže a tapety, psal o svém hnutí knihy a pořádal časté přednášky. Jeho firma Morris, Marshall and Faulkner & Co. byla také jedním z nejvýznamnějších dodavatelů nábytku a bytových doplňků do domácností po celé Anglii. Tím se hnutí pokusilo zpřístupnit široké veřejnosti umění, které bylo praktické a přesto dekorativní, neboť každý člověk – bohatý i chudý - má právo obklopovat se krásnými věcmi. <http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=143> online dne 06. 02. 2010.

²⁰⁶ Klaus von BEYME, *Das Zeitalter*, s. 62.

²⁰⁷ „die Kunst „down to earth“ bringen“ Tamtéž.

²⁰⁸ „odpad modernity ve stále nových kombinacích“ Tamtéž.

²⁰⁹ „Der Rückzug in ländliche Künstlerkommunen“ Tamtéž, s. 63.

²¹⁰ „Die Suche von Gruppenidentität in einer städtischen Boheme“ Tamtéž, s. 63.

Se zrušením cechů²¹¹ získali umělci sice větší svobodu, ztratili však přirozené osobní kontakty, které si brzy začali kompenzovat vytvářením „uměleckých kolonií“.²¹² Společně jezdili na venkov, případně se na venkov stěhovali - často však z finančních důvodů - a stali se tzv. „dlouhodobými turisty“.²¹³ I na konci 19. století a na počátku století následujícího si stále umělci pohrávali s myšlenkou neodcizeného venkova, kde mohli žít na způsob Robinsona²¹⁴ a nemuseli tak věčně unikat před intrikami velkoměstského života. „Die Einheit von Kunst und Leben schien in den auf Freundschaft gegründeten bündischen Strukturen eher gegeben als in den wirtschaftlich zweckorientierten „Sezessionen“²¹⁵ der Metropolen.“²¹⁶

Na venkově začala vznikat různá sdružení umělců, která se snažila najít „zdravý svět.“ I v panenské přírodě se přesto nakonec vždy vyjevily negativní lidské vlastnosti a další soužití skupiny se stalo nemožným. Co začalo jako kruh přátel, skončilo jako souboj silných individualit.²¹⁷ Nejčastějším důvodem pro rozpad uměleckého uskupení - nejen na venkově, ale i ve městech - byl finanční úspěch některých členů a z toho pramenící žárlivost a nenávist.²¹⁸ „Der Prozess der Gruppenbildung stand permanent

²¹¹ Výtvarné umění - malířství, sochařství a architektura - původně nepatřilo do výčtu tzv. „svobodných umění“, tedy „artes liberales“, ale mezi „artes mechanicae“ – řemesla k obživě. Za svobodná umění se považovaly poezie, hudba, tanec, matematika, geometrie, astronomie a gramatika. Proto mezi devaterem řeckých Múz, které ochraňovaly svobodná umění, se nenašla žádná Múza umění výtvarných. V pozdním Řecku byl sice umělec již vysoce oceňován, v Římě jím mohl být stále pouze otrok nebo propuštěnec. Podobná situace dlouho panovala i v západoevropské kultuře. Umělecká tvorba byla zařazována mezi řemesla, a výtvarného umění se cenilo jen proto, že sloužilo jako poučení negramotným, kterých byla většina. V cechu byli malíři často shromažďováni s dalšími profesemi, jako natěrači, skláři, kniháři, vetešníky či výrobci zdobných sedel a klobouků. Florentští umělci byli v cechu společně s lékárníky, pravděpodobně díky tomu, že si připravovali barvy. K odlišení anonymního řemesla a tvůrčího umění začalo docházet až od 18. století. Prvním pokusem o vyjmutí umělců z cechu v Čechách byly nobilitace významných uměleckých osobností Rudolfem II. Jindřich CHALUPECKÝ, *Evropa a umění*, Praha 2005, s. 281-282. Bývá uváděna i skutečnost, že byli řečtí výtvarní umělci vypovězeni do řad řemeslníků kvůli tomu, že na rozdíl od básníků a věštců dostávali za své výkony úplatu. Panoval totiž názor, že je naprosto neslučitelné tvořit v božském vytržení a zároveň za vytvořené dílo přijímat peníze. Ernst KRIS – Otto KURZ, *Legenda*, s. 107.

²¹² Jednou z prvních byla tzv. barbizonská škola (kol. 1830-1870) ve Francii.

²¹³ „Langzeit-Touristen“, srov. Klaus von BEYME, *Das Zeitalter*, s. 64.

²¹⁴ „robinsonieren“ Tamtéž, s. 65.

²¹⁵ Míněny jsou berlínská či mnichovská secese (Berliner/ Münchner Secession) jako uskupení, která určovala kvalitu umění často na základě sympatií mezi autory přijímaných děl na výstavě.

²¹⁶ „Jednota umění a života se zdála být pevněji dána ve strukturách založených na přátelství, než v hospodářsky jednoúčelových „secesích“ metropole.“ Klaus von BEYME, *Das Zeitalter*, s. 64.

²¹⁷ „Die Einheit von Kunst und Leben durch neue Gesellungsformen der Künstler zerbrach meist nach kurzer Zeit am Individualismus der Beteiligten (...) Nichts war der Demonstration der Einheit von Kunst und Leben so gefährlich wie der Erfolg einzelner Künstler.“

(„Jednota umění a života skrz nové formy společenství umělců se rozbila většinou po krátké době kvůli individualismu zúčastněných (...) Nic nebylo pro demonstraci jednoty umění a života tak nebezpečné jako úspěch jednotlivých umělců.“) Tamtéž, s. 122.

²¹⁸ „Mit dem wirtschaftlichen Erfolg einzelner Künstler kam es zum Zerfall der Gruppen. Jeder suchte seine eigenen Vertriebsnetze und Sammler-Fan-Gruppen zu organisieren.“ („S hospodářským úspěchem

in einem Spannungsverhältnis zur wachsenden Individualisierung der Avantgarde der Moderne.“²¹⁹ Všechny pokusy o naprostou integraci v uměleckých společenstvech na základě jednoty práce a života, umění a přírody, ztroskotaly na pokračující urbanizaci, technizaci a komercializaci.²²⁰

Většina uměleckých skupin vznikala ve velkých městech. Umělci záhy pochopili, že útek na venkov – do nezkaženého světa - je vlastně nemožný, neboť je to pouhá nesplnitelná idyla. Ve městech se naopak nabízelo více možností, jak se prosadit. Umělci klasické moderny a avantgardy zažívali často rozpor mezi vlastní emancipací jako umělecká individua, která odmítla akceptovat pravidla předem určeného stylu, a mezi potřebou sdružovat se do společenství. Uvědomovali si však, že prosadit určité inovace při velké rozmanitosti stylů, jde pouze kolektivně.²²¹

Umělecké skupiny se dělily do několika typů podle okolností jejich vzniku. Tyto typy nelze však určit s matematickou přesností. Důvodů pro vznik bylo většinou více a málokterá skupina by patřila pouze k jednomu z následujících typů. Prvním typem byly skupiny, které vznikly na základě osobního přátelství. Další skupiny byly založeny na společných politických cílech. Poslední typ tvořily skupiny, jejichž členové se rozhodli seskupit zcela na racionálním základě - doufali, že se skupinou budou mít větší šanci vystavovat a publikovat. V sociálně-vědeckých výzkumech se nejčastěji uvádí jako hlavní faktor pro vytvoření skupin „Führung und finanzielle Mittel“.²²² Ve většině případů byly tedy hlavní motivací pro vznik skupiny pocit sounáležitosti a racionálně-ekonomické důvody. Skutečné umělecké skupiny ovládaly především marketingové strategie, ale ani u nich se nemohou vyloučit přátelské vztahy.²²³

Skupiny si dávaly záležet, aby si byli všichni členové rovni. Přestože byla jména na prezenčních listinách řazena podle abecedy, lze v každé skupině vysledovat určitou hierarchii. Žádná skupina nikdy nevznikla bez jedné či více vedoucích osob. Často byly skupiny pevně vázány na charisma jednoho z členů. Pokud tento člen vystoupil, skupina se rozpadla. Používaly se odlišné integrační prostředky, z nichž nejčastějším byl mani-

jednotlivých umělců docházelo k rozpadu skupiny. Každý se snažil zorganizovat vlastní síť kupujících a skupiny fanoušků – sběratelů.“) Tamtéž, s. 64, 107.

²¹⁹ „Proces utváření skupin byl v permanentním napětí k rostoucí individualizaci avantgardy moderny.“ Tamtéž, s. 107.

²²⁰ Tamtéž, s. 101.

²²¹ Tamtéž, s. 99.

²²² „vedení a finanční prostředky“, Tamtéž, s. 109.

²²³ Tamtéž.

fest, kterým se jednotlivci začlenili do skupiny. Samotná skupina se manifestem naopak ohraničila navenek.²²⁴

Členství v umělecké skupině mohlo mít i psychologický efekt. S procesem individualizace souvisel nový pocit určité neukotvenosti. Najednou zde již nebyla pravidla určovaná akademii a jednotlivými styly. Pro moderní umělce nemusely existovat sociální, politické a náboženské hranice, pokud si je sami nestanovili. K této ztrátě jakýchkoli vazeb přispívalo i odcizení prožívané jednotlivými umělci uprostřed stále se zvětšujících odlidštěných velkoměst.²²⁵ Tyto neutěšené psychické stavy mohli umělci překonávat jen díky navázání kontaktů ve společnosti dalších uměleckých individuí. Ke vzniku skupin pak docházelo často v již zmiňovaných kavárnách. Naopak pro některé umělce se stalo nezařazení do skupiny nutností, ačkoli často s některou z uměleckých skupin sympatizovali. „Unabhängige Geister blieben häufig resistent gegenüber Gruppen.“²²⁶ To byl později i případ Bedřicha Feigla.

Aby se nově založená skupina dostala do povědomí veřejnosti, bylo nutné vytvořit její mediální obraz opírající se o několik zásadních bodů. Prvním musela být šťastná volba názvu skupiny, který by bez problémů utkvěl v paměti společnosti a svou špetkou tajemnosti vyvolal zvědavost v budoucím divákovi. Druhým zásadním bodem byla snaha o vytvoření mýtů kolem založení skupiny. Jeden z mýtů se klidně mohl dotýkat právě volby názvu, ostatní mýty - legendy - se týkaly především jednotlivých členů skupiny a jejich potřeby veřejně vystoupit s kritikou určité skutečnosti. Pokud se legendy o umělcích a jejich kritika trefily do noty veřejného mínění, měli umělci vyhráno a mohli očekávat, že jejich dílo bude přijato. Charakter umělce byl a je přespříliš

²²⁴ Tamtéž.

²²⁵ V této době došlo k objevení odcizeného města jako nového námětu. Dříve byla města prezentována spíše jako obrazy pořádku, nyní se z pohledů do měst stalo zrcadlo sociálního chaosu. Hlavními propagátory tohoto nového námětu byli berlínští malíři George Grosz (1893-1959) a Otto Dix (1891-1969). Jejich města se hemží především sociálně slabými, jejichž výrazy nemají daleko do karikatur. Někteří malíři však zpočátku projevovali kladný vztah k metropolím. Například další berlínský malíř Ludwig Meidner, o kterém bude později ještě řeč, vyzýval, aby se začala malovat velkoměsta, „die wir unendlich lieben.“ („která nekonečně milujeme“) Svůj názor ale brzy změnil, neboť za pár let již shledával Londýn ošklivým a bombové útoky na města považoval za „Rache Gottes“ („pomstu boží“), „der sich gegen solche notorisch unsittlichen Städte wie Warschau, Breslau, Dresden und Berlin gerichtet hatte.“ (který zacílil proti takovým notoricky nemravným městům jako Varšava, Wroclav, Drážďany a Berlín.“) Jediní, kdo velkoměsto díky jeho rychlosti oslavovali, byli futuristé. Všichni umělci se však shodovali na tom, že již není možné reprodukovat přírodu, ale vytvořit nový výtvarný a sociální svět. Svou pozornost mnozí z nich obrátili na svět kaváren, herců, cirkusů, varieté atd. Tamtéž, s. 88, 89.

²²⁶ „Nezávislí duchové zůstali často vůči skupinám odolní.“ Například je znám slavný výrok ukrajinsko-amerického sochaře Alexandra Archipenka (1887-1964), který byl spojován s kubistickým hnutím: „In reality I am alone and independent.“ („Ve skutečnosti jsem sám a nezávislý.“) Tamtéž, s. 101. Do povědomí veřejnosti se ale většina umělců dostává ve „škatulkách“, které prosazují kritici a historici umění, ačkoli sami umělci proti zařazení k některým „-ismům“ během svého života bojují a bojovali.

spojován s charakterem jeho díla. Právě na základě díla soudila společnost umělce a zase naopak, čehož si byli tvůrci nových skupin vědomi. K dotvoření mediálního obrazu samozřejmě nejvíce napomáhaly pravidelné výstupy na veřejnosti, nejčastěji formou společných výstav či odborných přednášek.

3.3.1. Die Brücke

Nejbližší zemí, kam mohla Feiglova generace pro inspiraci upřít svůj zrak, a kde padala jazyková bariéra, bylo Německo. Od roku 1905/6 existovala v Drážďanech umělecká skupina Brücke, jejíž členové se věkem a především názory blížili Feiglovým souputníkům. Později se také se členy skupiny Osma sblížili.

Skupina Brücke byla založena na základě přátelských vztahů. Na počátku stály dva páry drážďanských studentů architektury – Fritz Bleyl s Ludwigem Kirchnerem a Karl Schmidt-Rottluff s Erichem Heckelem. Podle jejich vzpomínek – aby vyhovovaly ideálu legendy o umělci či umělecké skupině - začali společně malovat v Kirchnerově pověstné „Bude“.²²⁷ Na rozdíl od akademie považovali za základ výtvarného umění „den Akt in freier Natürlichkeit“.²²⁸ „So forderten sie von der Kunst, die mehr sein sollte als Dekoration und Augenschmaus, Aufrichtigkeit. Sie wollten genau hinsehen und unmittelbar umsetzen, was im Leben, im geistigen wie im sozialen Raum geschieht: sie suchten das Menschliche aus den Konventionen herauszulösen.“²²⁹

Od toho se odvinul i název skupiny Brücke - Most. Historici umění uvažovali o spojení názvu s mnoha drážďanskými mosty, které byly častým motivem malířů. Vyloučit se to samozřejmě nedá, ovšem toto vysvětlení by nesplňovalo požadavek atraktivnosti. Podle Ericha Heckela hledali s ostatními členy Brücke spojení k novým břehům,²³⁰ hlavně pryč od měšťanského původu, tradice a akademismu. Toužili po spo-

²²⁷ „boudě“. Šlo o bývalý řeznický obchod, který si pronajal Heckel na předměstí Drážďan. Jako pracovnu a zároveň noclehárnu ho začal využívat především Kirchner. K tomu blíže *Maler suchen Freunde. Jahresmappen, Plakate und andere werbende Graphik der Künstlergruppe Brücke*. Katalog k výstavě ve Wallraf-Richartz-Museum Köln, 1971, s. 8. Většina skupin klasické moderny a avantgardy začínala v ne příliš důstojných prostorech ve skromných podmínkách.

²²⁸ „akt v nezávislé prostotě“, Tamtéž.

²²⁹ „Tak požadovali od umění, které mělo být něco víc než dekorace a pastva pro oči, opravdovost. Chtěli přesně prohlédnout a bezprostředně převést, co se dělo v životě, jak v duševním, tak sociálním prostoru: snažili se uvolnit z konvencí to lidské.“ Tamtéž.

²³⁰ V odborné literatuře se objevuje i názor, že název skupiny vznikl podle Friedricha Nietzscheho z jeho díla „Also sprach Zarathustra“, ve kterém se objevuje věta: „Ihr seid nur Brücke: mögen Höhere auf euch hinüberschreiten!“

jení se všemi mladými „revolučními a jitrivými silami,²³¹ které nesly budoucnost. Do svého deníku si Heckel poznamenal: „Wir haben natürlich überlegt, wie wir an die Öffentlichkeit treten könnten. Eines Abends sprachen wir auf dem Nachhauseweg wieder davon. SR sagte, wir könnten das Brücke nennen – das sei ein vielschichtiges Wort, würde kein Programm bedeuten, aber gewissermaßen von einem Ufer zum anderen führen.“²³²

Co se týče mýtu ke vzniku skupiny, Heckel připomínal návaznost na romantickou ideu uskutečněnou v roce 1809 v Římě, kde němečtí nazarénští malíři Friedrich Overbeck²³³ a Franz Pforr²³⁴ založili Cech sv. Lukáše (Lukasbund). S podobnou myšlenkou si po celý život pohrával i Vincent van Gogh. Brücke se tedy snažila svou existenci ukotvit jak v minulosti, tak v budoucnosti.²³⁵

V roce 1906 vzniklo volné sdružení, které začalo postupně upevňovat svou pozici.²³⁶ Stanovilo si jasné cíle. Kromě každoročního pořádání několika putovních výstav chtěli získat vlastní výstavní prostor. Na ten jim však chyběly peníze, proto museli vymyslet strategii, díky níž by se jejich finanční poměry zlepšily. Tuto situaci se rozhodli řešit přijímáním tzv. pasivních členů skupiny. Erich Heckel o několik let později napsal, že „Die Überzeugung, dass es für das, was wir malten, zeichneten und druckten, Freunde gäbe, wenn man sie nur fände, um sie daran teilhaben zu lassen, und auch der Wunsch nach einer finanziellen Beihilfe für unsere Pläne waren der Anlass, passive Mitglieder zu werben, die gegen einen Mitgliedsbeitrag graphische Blätter erhalten sollten.“²³⁷

Pasivní členové skupiny museli tedy platit roční příspěvky. Každý ze zúčastněných získal jednou ročně originální grafiku jako členskou průkazku, výroční zprávu s dřevořezem a tři až čtyři grafické listy aktivních členů skupiny. Stát se pasivním členem skupiny se brzy stalo prestižní záležitostí. Kromě přátel, příbuzných a učitelů

²³¹ „revolutionären und gärenden Kräften“, *Maler suchen Freunde*, s. 9.

²³² „Samozřejmě jsme přemýšleli, jak bychom mohli vystoupit na veřejnosti. Jednoho večera při cestě domů jsme o tom znovu mluvili. SR /Schmidt-Rottluff/ řekl, že bychom se mohli jmenovat Brücke /Most/ – to je vícevrstvé slovo, nebude znamenat žádný program, ale do jisté míry povede od jednoho břehu k druhému.“ Hans Konrad RÖTHEL, *Die Brücke*, München 1965, s. 184.

²³³ Johann Friedrich Overbeck (1789-1869), německý malíř a ilustrátor období romantismu, věnoval se především náboženské malbě.

²³⁴ Franz Pforr (1788-1812), malíř německého romantismu, svou tvorbu zaměřil na portréty.

²³⁵ Je zajímavé, že Ludwig Kirchner nechtěl být se skupinou Brücke později vůbec spojován. Srov. *Maler suchen Freunde*, s. 9.

²³⁶ Ke skupině se přidali ještě Max Pechstein, Emil Nolde a Otto Müller.

²³⁷ „Přesvědčení, že pro to, co malujeme, kreslíme a tiskneme, existují přátelé, kteří se musí pouze najít, aby se na tom také mohli podílet, a také přání finanční pomoci pro naše plány, byly popudem k přijímání pasivních členů, kteří proti členskému příspěvku museli obdržet grafické listy.“ *Maler suchen Freunde*, s. 7.

všech zúčastněných aktivních členů patřily ke skupině „vyšší stavy“ – právníci, lékaři, obchodníci či dámy z lepší společnosti.

Na jaře 1907 dostala umělecká skupina Brücke příležitost ukázat se na veřejnosti. Prvním výstavním prostorem nebyla galerie, ale zkušební sál drážďanského prodejce osvětlení. Max Pechstein ve svých vzpomínkách popsal reakci na jejich první prezentaci takto: „Es gab ein wildes Geschrei, nicht nur in der Dresdener Presse, sondern im ganzen Kunstleben. Das Café Central am Alten Markt, in dem man die deutschen Kunstzeitschriften durchblättern konnte, war so ziemlich die einzige Stelle, an der wir uns hin und wieder sehen ließen. Dem braven, in ausgetretenen Bahnen wandelnden Spießler waren wir willkommenen Objekte zum Belachen und Verspotten. Aber das berührte uns nicht. Stolz fühlten wir uns als Träger einer Mission, dem Holländer van Gogh, dem Norweger Edvard Munch in der Kunst verwandt.“²³⁸

Ne nadarmo psal F. X. Šalda o „cestě dramatické a osudové“²³⁹ těch, kteří se vydají ve stopách „násilníků snu“.²⁴⁰ Velmi podobný průběh své existence měla i již mnohokrát zmiňovaná skupina Osma.

3.3.2. Osma

„Frühling! Frühling! ... Deutsche und Tschechen haben sich hier zusammengefunden, acht Künstler ohne Rücksicht auf ihre Nationalität. Hier in Prag, der Zentralstelle dieses Kampfes, wo nicht nur Kegelveine, sondern auch lyrische Klubs im Schatten nationalfarbiger Banner zusammenkommen...“²⁴¹ velebil Max Brod²⁴² první veřejné vystoupení tzv. „osmičkářů“²⁴³ (Emil Filla, Bedřich Feigl, Max

²³⁸ „Objevil se divoký povyk, nejen v drážďanském tisku, ale v celém uměleckém životě. Kavárna Café Central na Starém náměstí, ve které mohl člověk prolistovat německé časopisy o umění, byla skoro jediným místem, na kterém jsme se nechávali tu a tam spatřit. Pro hodného, ve vyjetých kolejích zevlujícího, maloměšťáka jsme byli vítanými objekty k posměchu a utahování. To nás ale do rozpaků neuvádělo. My jsme se cítili hrdě jako nositelé mise, v umění příbuzní s Holanďanem van Goghem a Norem Edvardem Munchem.“ Max PECHSTEIN, *Erinnerungen*, München 1963, s. 29.

²³⁹ Srov. pozn. č. 95, 101.

²⁴⁰ Srov. pozn. č. 101.

²⁴¹ „Jaro! Jaro!... Němci a Češi se sešli, osm umělců bez ohledu na svou národnost. Zde v Praze, v centru tohoto boje, kde se nejen kroužky hráčů kuželek, ale i lyrické kluby setkávají ve stínu praporů v národních barvách...“ Max BROD, *Der Prager Kreis*, Frankfurt am Main 1979, s. 61.

²⁴² Max Brod (1884-1968), pražský německy píšící spisovatel, překladatel, literární a divadelní kritik. Díky němu byla zachráněna a publikována díla Franze Kafky. Patřil do tzv. užšího pražského kruhu spolu s Kafkou, Felixem Weltschem, Oskarem Baumem a později Ludwigem Winderem. Staral se o to, aby pražský kruh nebyl uzavřen sám do sebe a komunikoval i s ostatními umělci, nejen německými. V roce

Horb, Otakar Kubín, Bohumil Kubišta, Willy Nowak, Emil Artur Pittermann-Longen a Antonín Procházka) a především jejich odvalu založit podobnou skupinu. Skupina Osma sdružila umělce, kteří se setkali v ateliéru u Bukovace či Thieleho na Akademii, a kteří se pilně vzdělávali u pana Patery v kavárně Union. Ze svých zahraničních pobytů věděli, že jako jednotlivci nemají tak velkou šanci proniknout do povědomí veřejnosti a především uspořádat vlastní individuální výstavu, což bylo problematické i pro skupinu. „Sešlo se tam /v Unionce/ několik nadaných lidí, které sdružoval hlavně odboj proti šabloně, proti akademičnosti a proti mdlobě, jež zachvacovala všechen umělecký život v Čechách“,²⁴⁴ popsal důvody vzniku Osmy Emil Filla. I podle ostatních je pojilo dohromady především to, proti čemu bojovali, než to, co zastávali. A především tato nová generace odmítala přijmout uměle vypěstovaný stereotyp rozdělovat umění podle národnosti, jak tomu bylo v předchozích desetiletích.²⁴⁵ Horb, Nowak, ani Feigl neměli potřebu odlišovat se kvůli svému židovskému původu. Všichni se chtěli zabývat stejnými problémy, které hýbaly scénou důležitějších evropských kulturních metropolí, než byla Praha. „Stereotyp dělení podle národnosti nebyl ničím více či méně nežli jedním z veřejných stereotypů. Nicméně tak jako jiné zdejší instituce, také hlavní spolky umělců byly – a to už od 60. let – odděleny podle národnostního principu. Český spolek Umělecká beseda stejně jako jeho německý protějšek Concordia vyhradil pro výtvarné umělce pouze jeden ze svých odborů, a výsledky tu pro výtvarníky pokulhávaly za četnými předsevzetími a plány.“²⁴⁶ A především v Praze už nebylo možné mluvit o čisté německé nebo čisté české národnosti, „sondern nur noch von Pragern, Bewohnern dieser herrlichen

1939 emigroval do Palestiny. Srov. Max BROD, *Der Prager Kreis*, Frankfurt am Main 1979, úvodní biografie, nestr.

²⁴³ Výraz „osmičkáři“ používal jeden z nich, Emil Artur Pittermann-Longen.

²⁴⁴ V. ZÁVADA, *Rozhovor s Emilem Fillou*, Rozpravy Aventina VII, Praha 1931-32, č. 30, citováno podle: Miroslav LAMAČ, *Osma a Skupina výtvarných umělců (1907-1917)*, Praha 1988, s. 40, pozn. č. 45.

²⁴⁵ Například národní příslušnost Willyho Nowaka se stala několikrát předmětem nedorozumění. On se je ale většinou nesnažil vysvětlit, spíš mu asi někdy způsobovala potěšení. Měl řadu zásad, které vyznával od mládí, a jednou z nich byl rozhodný odpor vůči všem náznakům nacionalismu, tedy postoj, který s ním sdíleli všichni členové Osmy. Václav FORMÁNEK, *Vilém Nowak*, s. 7.

²⁴⁶ Roman PRAHL – Lenka BYDŽOVSKÁ, *Volné směry*, s. 11, 13. „Ein Teil von Prag, der sich um Graben (Na Příkopech) konzentrierte, wurde zu einem deutschen Korso, in dessen Herz die Concordia als Plattform intellektueller Begegnung von Dichtern, Schriftstellern, Malern, Musikern, Mäzenen und weiteren deutscher Eliten funktionierte. Es handelt sich dabei eher um ein Ideal als um die Wirklichkeit.“ („Část Prahy, která se koncentrovala kolem ulice Na Příkopech, se stala německým korzem, v jehož srdci fungovala Concordia jako základna pro intelektuální setkávání básníků, spisovatelů, malířů, hudebníků, mecenášů a další německé elity. Přitom se jednalo především o ideál, než o skutečnost.“) Adam HNOJIL – Patrik ŠIMON, *Die totgeschwiegene Moderne. Illusion und Träume, mitteleuropäische Kunst aus der Privatsammlung von Patrik Šimon 1880-1930*, Praha 2009, s. 40.

und geheimnisvollen Stadt. Eine Verschmelzung ist eingetreten, das Blut hat sich vermischt, kulturelle und wirtschaftliche Beziehungen locken über die Grenzen.“²⁴⁷

Praha jako kulturní centrum byla frustrována neukončenou národní emancipací, na druhou stranu byla přehlčena nekvalitním dobovým kosmopolitním uměním vystavovaným na výročních výstavách. Byla zpočátku odtržena od přirozených spojenců v cizině, kteří do Prahy začali pronikat s menším zpožděním. Reakce na zahraniční moderní tvorbu pak byly o to bouřlivější a urychlily celý další vývoj nově nastupující generace. Jak už bylo řečeno, není pochyb o tom, že generaci „osmičkářů“ dodal odvahy Edvard Munch, „blízký jejich životním pocitům i odbojníkem proti tomu, co je dusilo a co nenáviděli“.²⁴⁸

Podle Vincence Kramáře²⁴⁹ lze členy skupiny Osma vnímat po delší době jako generaci v pravém slova smyslu, tedy jako skupinu, která sice v sobě skrývala mnoho individualit, ale byla jednorodá v podstatných otázkách, problémech a touhách. Podle něho nemohly předešlé generace založené na vlastenecké ideji vytvořit jednotlivé společenství, které by usilovalo o skutečnou podstatu výtvarné práce.²⁵⁰ „A je předem výmluvné, že tito mladí malíři, k nimž se záhy přidružily další mladé síly, a v jejichž šlépějích jde, i když v mnohém reaguje proti původním cílům, všechno naše pokrokové, mladé umění, že od počátku spolupracovali s německými kruhy, s nimiž se spřátelili již od dob akademie, tak jako chtěli revoltovat proti znásilnění věci uměleckých ideou vlasteneckou, ostatně povrchně pojatou. Tito mladí lidé šli prostě za svými tvárnými touhami, a že se přes obavy a pokřik dotčených vlastenců nestali bezbarvými kosmopolity, prokázalo samo jejich dílo, z něhož nám vyvstalo i vědomí naší opravdové, umělecké tradice.“²⁵¹ Tato nová generace se rozhodla rázně postavit proti problému „národnost a umění“²⁵² a jeho bolestnému a nevraživému řešení. Začala si znovu uvědomovat, že „umění nezná hranic“²⁵³ neboť v umění se používají stejné výrazové prostředky, ale v každém kulturním prostředí se s nimi jinak pracuje.

Vincenc Kramář dále upozornil na jeden důležitý fakt. V době vystoupení mladé generace u nás panovaly zcela jiné poměry než v předešlých letech ve Francii

²⁴⁷ „(...) nýbrž jen o Pražanech, obyvatelích tohoto nádherného tajuplného města. Nastalo splynutí, krev se smíchala, kulturní a hospodářské vztahy lákají přes hranice.“ Max BROD, *Der Prager Kreis*, s. 61.

²⁴⁸ Miroslav LAMAČ, *Osma*, s. 41.

²⁴⁹ Vincenc Kramář (1877-1960), historik umění, výtvarný teoretik a sběratel umění.

²⁵⁰ Jako pravou generaci před „osmičkáři“ označuje ještě tzv. starší generaci Mánesa v čele se Slavíčkem a Preislerem. Vincenc KRAMÁŘ, *Umění Emila Filly a Antonína Procházky*, Opava 1932, s. 8.

²⁵¹ Tamtéž.

²⁵² Tamtéž, s. 9.

²⁵³ Tamtéž.

či Německu. „Naši mladí malíři musili vykonat v jednom práci několika generací a bylo třeba dohonit, co zameškali. Bylo jim provést kritiku impressionismu sotva u nás vzklíčeného a kritiku francouzské generace let devadesátých, jejíž stilisující, dekorativní obnova výtvarné formy jich neuspokojovala. A byla tu především výtvarná nekultura a anarchismus, dědictví to t. ř. generace Národního Divadla, s níž bylo nutno se vypořádat. Byloť touhou i příkazem generace probít se jak vnější akademickou virtuositou, odpoutanou od života, tak nesmírným nánosem mrtvolných manýr a předsudků (...) Úkol generace neznamenal tudíž nic menšího než pronikavou očistu a obnovu výtvarné práce, opět uvedené v bezprostřední spojitost s vlastním jejím zdrojem, s lidským nitrem.“²⁵⁴

Umělci žijící v Čechách konečně dospěli ke dvěma cílům, o které usilovali moderní zahraniční umělci již několik let – k touze posílit jednotu života a umění či „snést umění k zemi“.²⁵⁵ Díky načerpání inspirace při studijních cestách a především díky vlastní informovanosti o umění a schopnosti o přečteném diskutovat se mohla generace Bedřicha Feigla orientovat v soudobém světovém umění, jehož principy chtěla pochopit.²⁵⁶ Napomáhala jim v tom mimo jiné kniha berlínského historika umění Julia Meier-Graefa²⁵⁷ *Entwicklungsgeschichte der Modernen Kunst*, vydaná v roce 1904, kterou vlastnil pan Patera, a kterou umělcům ochotně půjčoval.²⁵⁸ Mladí malíři se postavili modernímu umění čelem. Nechtěli ovšem jen kopírovat, ale hledali vlastní

²⁵⁴ Tamtéž, s. 12.

²⁵⁵ Srov. pozn. č. 207.

²⁵⁶ „Filla, Feigl a později Kubišta šokovali jinak (někdy chtěně, jindy možná neúmyslně), učeností a zběhlostí v nejrozmanitějších teoriích. Budili tím údiv nebo odpor, sklízeli i posměch.“ Miroslav LAMAC, *Osmá a Skupina výtvarných umělců (1907-1917)*, Praha 1988, s. 40. Podle Václava Formánka lze „zájem o teorii rovněž kvalifikovat jako programové gesto proti škole. Na Akademii se příliš neteoretizovalo, o tom, čemu se vyučuje a jak se tomu vyučuje, se mnoho nepřemýšlelo, panovaly zde jistoty povýšené nad jakoukoli kritiku a pochybnost. Dějiny umění se přednášely podle Richarda Muthera, jehož chápání uměleckých hodnot a příležitostné exkurze do oblasti teorie pobuřovaly přemýšlivé studenty otřesným diletantstvím.“ Václav FORMÁNEK, *Vilém Nowak*, s. 18.

²⁵⁷ Julius Meier-Graefe (1867-1935), německý historik umění a spisovatel. Napsal biografie většiny umělců impresionismu, například Renoira, Maneta, van Gogha, Cézanna a dalších. Srov. Moffett KENWORTH, *Meier-Graefe as art critic*. (= Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts; Bd. 19), München 1973. Ve svých teoriích žádal Meier-Graefe obrodu malířství v duchu francouzské moderní tradice, která si podle něj jako jediná v Evropě uchovala smysl pro specifiku výtvarného uchopení skutečnosti. Dokázal stanovit „přesnou diagnózu vážné choroby výtvarné kultury v soudobé společnosti k umění, odrážející se i v neadekvátním myšlenkovém přístupu k němu.“ Chtěl obnovit především autenticitu malířské koncepce obrazu ve skutečné výtvarnosti, nezatíženě cizorodými prvky, přenášenými z literatury a divadla; „snažil se postihnout novým pojmovým aparátem znaky, které charakterizují obraz jako tvůrčí akt svého druhu, nezastupitelný a nenahraditelný.“ Václav FORMÁNEK, *Vilém Nowak*, s. 18. Bedřich Feigl později během svého berlínského pobytu s Meier-Graefem spolupracoval.

²⁵⁸ Tamtéž.

výraz. Byli si vědomi toho, že musí zůstat věrni sami sobě a svému vlastnímu pocitu života, neboť „umělecké dílo jest bezprostředním výrazem vnitřního stavu tvůrce.“²⁵⁹

Pokud chtěli vyjádřit své pocity a stavy co nejbezprostředněji, bez všech konvencí a manýr, museli se inspirovat novými výrazovými prostředky moderního umění. Vincenc Kramář k tomu poznamenal, že „tato tvorba vystřídala během let prameny inspirace, přejala mnohé nové výrazové prostředky od vůdčí malby francouzské, ale vždy zůstala svou, obřezávajíc naše zcela zvláště utvářené kulturní prostředí, na jehož výstavbě zároveň pracovala.“²⁶⁰ Na základě Meier-Graefových úvah diskutovali obrození budoucí „osmičkáři“ koncepcí obrazů, neboť museli „rozřešit tajemství kompozice jako ryze výtvarného problému. Studovali teorie barev, proporční kánony, přemýšleli o obraze jako o architektuře, ve které se musí hmoty, tvary, barvy a linie navzájem vyvažovat podle zásad tektoniky.“²⁶¹

Hlavním žádoucím výrazovým prostředkem se ale pro umělce ze skupiny Osma stala barva. Česká tradice jim však nemohla poskytnout řádné poučení o jejím používání, proto se museli obrátit za hranice, kde zjistili, že ve svém hledání nejsou osamoceni. „Vždyť úsilí německé „Brücke“ mělo mnoho podobného, a byli tu Divocí (Fauves) pařížští, jejichž vůdce Matisse se už v posledních dvou letech minulého století vyjadřoval čistě barevně.“²⁶² Tvorba Osmy a německých expresionistů však vyrůstala z odlišného kulturního prostředí, a proto se v důsledku lišila. Drážďanští malíři byli ve svém vyjadřování mnohem ostřejší, tvrdší a plošněji, měli větší sklon k dekorativnosti. Nejdůležitější část tvorby Brücke tvořila grafika, dřevořez a linoryt, zatímco čeští malíři se zaměřovali především na malbu. Nedávali důraz na linii, ale na světelnost barvy.²⁶³ Podle M. Lamače vycházela Osma z barokních principů, zatímco Brücke se inspirovala německou gotikou.²⁶⁴ Co se týče témat, i zde byli Němci živelnější. Často se věnovali tématu velkoměsta, v němž se nebáli zdůraznit erotismus.

²⁵⁹ Emil FILLA, *Život a dílo*, Umělecký měsíčník I, 1911-1912, s. 314.

²⁶⁰ Vincenc KRAMÁŘ, *Umění*, s. 9.

²⁶¹ Václav FORMÁNEK, *Vilém Nowak*, s. 18. Kromě Meier-Graefa utvářel jejich názor na umění Arthur Schopenhauer. Podrobný rozbor jeho spisu „O vidění a barvách“ a esej „Metafysika lásky a hudby“ obsahuje zápisník Emila Filly z let 1906-1907, vytvořený během cesty s Bedřichem Feiglem po Holandsku a Francii. Srov. Emil FILLA, *Zápisník (Deník II)*, 1906-1907, pozůstalost Emila Filly, soukromá sbírka, nestr.

²⁶² Vincenc KRAMÁŘ, *Umění*, s. 9.

²⁶³ Stejný názor vyslovuje i Vincenc Kramář. Počáteční inspirace Osmy tvorbou „Brücke“ nelze vyloučit, avšak tvorba německé skupiny končila v dekoraci a přespříliš jednostranně zdůrazňovala emoční sílu barvy, zatímco tvorba Osmy byla výtvarněji a komplexněji, postrádala ovšem jednoduchost a samozřejmost výrazu fauvistů. Tamtéž.

²⁶⁴ Miroslav LAMAČ, *Osma*, s. 161.

Naopak v českém prostředí se vyskytovala existenciálně psychologická témata a malíři se nevyhýbali ani námětům biblickým.²⁶⁵

Oproti skupině Brücke a fauvistům nebyla Osma nikdy skupinou s přísnými stanovami, dokonce i jméno vzniklo náhodně podle počtu vystavujících a způsobilo nejednu rozpačitost recenzentům výstavy.²⁶⁶ Pokud by se tedy měla skupina Osma klasifikovat, šlo pouze o stolní společnost z kavárny Union shromážděné kolem Emila Filly, Bedřicha Feigla a Bohumila Kubišty. Proti této nevázanosti vystupoval pravděpodobně především Kubišta, který toužil po „skutečné organizaci, soustředěné kolem závazného tvůrčího programu.“²⁶⁷ Jak vyplývá z příkladu Brücke, skupina, která měla pevně stanovené cíle, mohla rozvinout i náležité strategie na získání zákazníků a především finančních prostředků pro existenci skupiny a jejích aktivit. Členové skupiny Osma si toho byli bohužel vědomi pouze okrajově.

Myšlenka na výstavu padla pravděpodobně již koncem roku 1906, uskutečnit ji se jim povedlo až v dubnu následujícího roku.²⁶⁸ Emil Pittermann-Longen vzpomínal na organizaci první výstavy následovně: „Požádali jsme pana Topiče, aby nám propůjčil své výstavní místnosti. Pan Topič nikoho z nás neznal a obávaje se, aby nepoškodil reputaci svého závodu, poslal k nám svého uměleckého poradce, malíře Šimůnka, jenž vyrábí lidové ilustrace. Rozestavili jsme část svých obrazů po pokoji a očekávali jsme pana Šimůnka netrpělivě jako peněžního listonoše. Přišel. Spatřiv naše obrazy, sáhl si na čelo gestem člověka, jehož očekává nebezpečná a namáhavá práce. (...) Pan Šimůnek prohlížel si obrazy s velikým zájmem laika, jenž poprvé vidí moderní malbu. Choval se velmi distingovaně, občas se usmíval, trpělivě naslouchal Fillovým výkladům o moderním malířství a stíral si pot z lysiny. Prohlásil, že podá panu Topičovi podrobný referát o své návštěvě a poroučel se. Nesdělil nám, jakým dojmem na něho naše obrazy zapůsobily. Neřekl vůbec nic. Pouze pokyvoval hlavou jako porcelánová figurka.

²⁶⁵ Tamtéž. Taktéž srov. Jiří OLÍČ, *Antimodernisté*, Praha 2009.

²⁶⁶ Samotní členové se někdy vyjadřovali o skupině „Osm“ a při skloňování tedy používali tvaru výstava „Osmi“, a ne „Osmy“, jak proniklo do běžného užívání později. Srov. Výstava „Osmi“, bez udání autora, *Čas* 1907; Arnošt PROCHÁZKA, *Poznámky výstavní a jiné*, *Moderní revue*, 1908; Josef a Karel ČAPKOVÉ, *Syntéza a výstava Osmi*, Snaha, 1908; K. B. Mádl, *Různé*, *Národní listy*, 1908, vše podle: Miroslav LAMAČ, *Osma*, s. 32, 34.

²⁶⁷ Václav FORMÁNEK, *Vilém Nowak*, s. 17.

²⁶⁸ Jak vyplývá z Kubištovy korespondence strýčkovi, původně očekávali „osmičkáři“ počátek výstavy již v březnu. Feigl psal na konci února Kubištovi do Itálie telegramy, aby neprodleně přijel do Prahy. 27. 2. 1907 psal: „Milý Kubišto! Dnes jsme najmuli místnosti. Prvního se vystavuje. Bud' zde včas! Všechny věci přivez! Lokál stojí 166,50 zl. A ještě jsou jiné výlohy. Něco dají naši bohatší /kamarádi/. Nech všecko a přijed' prvním vlakem. Je strašně málo času. Budeš mít jistý finanční užitek. Do Itálie můžeš pak kdykoliv. Jed' direktně do Prahy. Všichni jsou již zde. F. X. Šalda je pro nás upřímně nadšen. Jedná se o Tvé postavení v životě. Přijed' ihned! Feigl“ Bohumil KUBIŠTA, *Korespondence*, s. 58.

Po jeho odchodu jsme hádali, jaký posudek podá panu Topičovi. Byli jsme přesvědčeni, že nás doporučí do jeho přízně, neboť by nám byl řekl do tváří, že podobné obrazy nelze u pana Topiče vystavovat.²⁶⁹ Jediný správný odhad – že pan Šimůnek „rozumí modernímu umění jako koza petrželi“²⁷⁰ - měl však Václav Špála, snad z pocitu ukřivdění, že nesmí vystavovat s nimi. Svou verzi neúspěchu popsal v dopise i Bohumil Kubišta svému strýčkovi. Podle něj šlo především o intriky nepřátelských kruhů, které zařídily, aby se výstava v Topičově salónu nekonala.²⁷¹

Finanční situace členů Osmy byla více než zapeklitá, což dokreslují i vzpomínky Vincence Beneše na toto období. „Filla²⁷² bydlel nedaleko krčmy U jedové chýše. Neveselá to bývala cesta tamtudy večer. V chýši bývalo rušno, kravály a bitky opilých, z jedné strany blázinec, z druhé různé nemocniční ústavy, patologie a jiné. Vystihovalo to ale naši náladu a životní situaci. Byli jsme s Fillou živi často celé dny nemastnou rýží, vařenou ve vojenském esšálku. Přepychem byly návštěvy kavárny, kde se dalo sedět v teple při kávě za pouhých deset krejcarů a s možností zadarmo kreslit podle modelů, jimiž byli tamější hosté, nejčastěji hrající karty.“²⁷³

Jediný, kdo tehdy sehnal peníze, byl Pittermann-Longen. Z otce vymámil patnáct zlatek, byl však velmi pohrdlivě přijat. Podle jeho vzpomínek se Filla k tomuto obnosu vyjádřil se slovy, že by nepostačil ani na otevření stánku na jarmarku, natož na otevření reprezentativní výstavy. „(...) I nezbývalo nic jiného, než hledat dále finančníka, který by viděl ve výstavě „Osmi“ obchodní prospěch, jak ubezpečoval každého známého Feigl. ‚Základ k železnému výstavnímu fondu‘ jsme společně a svorně utratili, ale mecenáš nebyl při těch toulkách noční Prahou objeven. Zůstali

²⁶⁹ Emil Artur PITTERMANN-LONGEN, Jak začínala Osma.

²⁷⁰ Tamtéž.

²⁷¹ 14. 03. 1907 psal Kubišta z Prahy strýčkovi: „Milý strýčku, po vzrušení následuje stagnace. V největším spěchu jsem přijel do Prahy, jelikož jsem se řídil dle zprávy, kterou jsem obdržel. Věc však se jinak vyvinula: Topič nám měl zapůjčit „Salon“ prostřednictvím p. Šimůnka, který je ředitelem a výstavy v „Saloně“ Topičově na svůj vrub provádí. Ten však již předem vyjednával s ruským malířem Bilibinem, který však stále nedával odpověď. Tu již byla věc tak a v takovém stadiu, že se mělo od Bilibinovy výstavy upustit a provést naše, v tom však došla zpráva, že Bilibin své obrazy zasílá, tím ovšem my byli posunuti dozadu, jelikož s ním byly styky již navázány před námi. My však v tom tušíme intriky nám nepřátelských kruhů, a nezbude nám nic jiného než svépomoc. Hodláme najmout byt na Ferdinandově třídě se třemi neb čtyřmi pokoji, ve kterém by se výstava uspořádala, však peníze! Vyhlídek jest mnoho, plánů mnoho a věc se dá odložit a propracovat až do 15. dubna. Nesežene-li se tolik peněz, že by se vše mohlo hradit, uspořádá se výstava až na podzim.“ Bohumil KUBIŠTA, *Korespondence*, s. 59-60.

²⁷² Emil Filla si zaznamenal ve svém zápisníku stav svého majetku: „Volné směry, Moderne Kunst, 3 roč. Rozhledů, Kapesní slovník, 3 roč. Zlaté Prahy, reprodukce ze Zlaté Prahy, (...) bosenský nůž, zvon, (...) škicáře, stojan, polní židle, dvě skříně na malování, stojan, čínská vázička, 1 rám, 2 hole, sbírka archeologická, černá taška“ Emil FILLA, *Zápisník*, pravděpodobně 1905-1906, pozůstalost Emila Filly, soukromá sbírka, nestr.

²⁷³ V. V. ŠTĚCH – Luboš HLAVÁČEK, *Vincenc Beneš*, s. 22.

jsme opět na holičkách a zdálo se, že „osmičkáři“ neuskuteční nikdy svůj sen o „bouřlivém zvíření hladiny bahnitého rybníka pražské kulturní veřejnosti“, když v tom se objevil na scéně historie skupiny „Osmi“ finanční spasitel (...).²⁷⁴ Tím spasitelem byl otec Willyho Nowaka, který poskytl potřebnou finanční pomoc z prostředků, které dostal Willy Nowak z finančního odškodnění za postřelení na honu ve Všechlapech u Divišova.²⁷⁵

Tak dlouze vysněná výstava se nakonec uskutečnila v narychlo najatém obchodě v právě dostavěném domě v Královodvorské ulici (nedaleko Prašné brány), který našel Bedřich Feigl. Zahájena byla 18. dubna 1907.²⁷⁶ Umělců, kteří vystavovali, bylo tedy osm: Bedřich Feigl, Bohumil Kubišta, Willy Nowak, Otakar Kubín, Emil Filla, Antonín Procházka, Max Horb a Emil Pittermann-Longen, který vystavoval pouze za oponou v kumbále.²⁷⁷ Max Horb k Osmě nepatřil, přizval jej Nowak až na poslední chvíli. Pravděpodobným motivem byly především Horbovy společenské styky, znal se totiž s mnoha pražskými německými intelektuály a jeho prostřednictvím si Osma chtěla zajistit větší ohlas výstavy.²⁷⁸

Jak výstava vypadala, popisuje Bedřich Feigl ve svém článku o Osmě v Prager Presse. „Kubín, unser Senior, stand damals am weitesten links – er war unser van Gogh. Willi Nowak, unser Jüngster, war unser Gauguin, Filla war unser Manet, Procházka unser Daumier, Horb unser Liebermann, Kubišta war noch ziemlich rechts, immerhin etwas wie ein ganz früher van Gogh. Und ich selbst?! Vielleicht Munch, gebrochen durch Cézanne. Ich hätte schon damals gerne Václav Špála unter uns gesehen.“^{279,280}

²⁷⁴ Emil Artur PITTERMANN-LONGEN, *Jak začínala Osma*.

²⁷⁵ Pittermann-Longen zatoužil napodobit francouzské malíře se vším všudy a vyhledal místo ve Všechlapech u Divišova, kde by se pár týdnů v roce dobře a levně žilo a malovalo v plenéru, a především kde měl známého učitele, který zajistil u místních rolníků pro malíře byt a stravu. V srpnu roku 1906 šli Pittermann a Nowak na hon s učitelem. Ten zamířil na zajíce, avšak zasáhl Nowaka do kolenou dávkou broků. Podle vzpomínek Nowaka „následovala dramatická scéna, učitel se pokoušel o sebevraždu, Pittermann mu pateticky sebral pušku, Nowak mezitím tiše krvácel na oraništi. Pak vezli oběť žebříňákem do benešovské nemocnice; cestou Pittermann Nowaka připravoval nadměru osobitým způsobem na smrt: „Nowaku, život za nic nestojí, vyser se na něj!“ Nowak byl v nemocnici vyléčen a po soudním procesu s učitelem vysoudil 2.000 korun, z nichž část pak byla použita na pronájem prázdného obchodu v Královodvorské ulici. Václav FORMÁNEK, *Vilém Nowak*, s. 21.

²⁷⁶ Miroslav LAMAČ, *Osma*, s. 41.

²⁷⁷ Dříve se často psalo, že Pittermannovi zakázal účast na výstavě otec; mnohem pravděpodobnější však je, že důvodem byl jeho dosud trvajícím zákovským vztahem k Akademii. Tamtéž, s. 41, pozn. 52.

²⁷⁸ Tamtéž, s. 41, pozn. č. 51.

²⁷⁹ K tomu, aby byl členem Osmy i Václav Špála, se vyjádřil E. A. Pittermann-Longen. „Já a Feigl jsme chtěli, aby byl Špála přijat do skupiny, neboť jsme byli nadšeni jeho nadáním, ale ostatní se proti tomu postavili. Jakmile se počalo hovořit o akcích „Osmy“, poručil Filla Špálovi: „Špálo, běž za dveře!“ Dobrák Špála poslechl a seděl tak dlouho za dveřmi na schodech, až jsme ho zavolali zpět.“ E. A. PITTERMANN-LONGEN, *Jak začínala Osma*.

V předešlých generacích umělců se nenajde žádná, která by spolupracovala s umělci odlišné národnosti. Němci vystupovali pouze s Němci, Češi s Čechy, proto tato česko-německá prezentace Osmy byla pro pražské prostředí naprosto nezvyklá. Mladí umělci nechtěli nadřazovat národní problematiku nad umění, oslovovali ale také větší skupinu lidí. Česko-německé publikum jim mohlo přinést lepší finanční efekt. Zda zvolili tuto taktiku cíleně, zůstává však pouze spekulací.

Co se týkalo finanční situace a prodeje na výstavě, na to opět zavzpomínal Bedřich Feigl. „Die Královská ul. ist auch keine Prunkstraße. In dieser Straße, in einem leerstehenden, ziemlich schäbigen Laden fand unsere Ausstellung statt. Der Besuch war sehr gering, dafür die Preise unserer Bilder gar nicht gering. Sie schwankten kühl um 10.000 Goldkronen herum! Zu unserem allgemeinen Erstaunen, sollte trotzdem – beinahe! – ein Ankauf zustande kommen. Aber es kam doch nicht dazu. Wir wissen bis heute nicht, ob der Käufer, ein sehr reicher ältester Bankdirektor, mit meinem Bild oder mit unserer feschen Kassirerin kokettiert hat. Bevor sich diese Frage klären sollte, traf ihn der Schlag. Ich wasche meine Hände in Unschuld!“²⁸¹

Jediná pozitivní kritika pocházela od již citovaného Maxe Broda, který tento počín vítal s otevřenou náručí. Kromě jednotlivých autorů a jejich děl²⁸² vysoce hodnotil „osmičkáře“ i jako osobnosti, které nepotřebují dávat na odiv bohémským způsobem to, že jsou umělci, a naopak tento styl prezentace odmítají. „Sie gehen nicht mehr in der Livree der Künstler herum, nicht mehr mit langen Haaren, Calambresen, Attrappen aller Art. Sie sind bürgerlich bekleidet, sie haben die Boheme überwunden. (...) sie fühlen sich innerlich so sehr im Kontrast zu den Massen, dass sie es äußerlich zu zeigen gar nicht mehr nötig finden.“²⁸³ Kromě Maxe Broda byl umělcům z Osmy nakloněn i F. X. Šalda, který ale o výstavě nenapsal. Emil Filla později poznamenal, že

²⁸⁰ „Kubín, náš nejstarší, byl tehdy úplně nalevo – byl naším van Goghem. Willi Nowak, náš nejmladší, byl náš Gauguin, Filla náš Manet, Procházka náš Daumier, Horb náš Liebermann, Kubišta byl ještě dost vpravo, něco jako raný van Gogh. A já sám?! Snad Munch, lomený Cézannem. Rád bych už tehdy mezi námi viděl Václava Špálu.“ Friedrich FEIGL, *Osmá*, s. 6.

²⁸¹ „Královská není žádnou přepychovou ulicí. V této ulici, v prázdném, dost ošuntělém obchodě se konala naše výstava. Návštěvnost byla velmi malá, zato ceny našich obrazů vůbec ne skromné. Kolísala kolem 10.000 zlatých! K našemu všeobecnému údivu přesto – skoro - došlo ke koupi. Nakonec k němu ale nedošlo. Dodnes nevíme, zda kupec, velmi bohatý postarší ředitel banky, koketoval s mým obrazem nebo s naší fešnou pokladní. Než se měla tato otázka vyřešit, trefil ho šlak. Já jsem nevinný!“ Friedrich FEIGL, *Osmá*, s. 6.

²⁸² Srov. Max BROD, *Prager Kreis*, s. 60n.

²⁸³ „Už nechodí v livrejích umělců, bez dlouhých vlasů, širáků, s atrapami všeho druhu. Jsou oblečeni občansky, překonali bohémství. (...) vnitřně se cítí natolik vzdáleni masám, že už to vůbec nepotřebují ukazovat navenek.“ Tamtéž, s. 60.

„výstava se potkala s malým zájmem, ačkoliv se na ni přišli podívat všichni ti, na nichž nám opravdu záleželo. Ještě dnes cítím, jak nás posilovalo kladné a vřelé stanovisko Šaldovo.“²⁸⁴

Objevovaly se však především kritiky, jejichž autoři nepochopili záměr umělců, neboť odmítali spolupráci diváka s plátnem, a proto hodnotili barvy na obrazech „barbarských chaosem skvrn hrozně disonujících, které se nedočkají vysvobození želanou harmonií.“²⁸⁵ Obdobně vyznívaly i kritiky na druhou výstavu Osmy, která se konala o rok později během června a července v Topičově salónu. Tentokrát vystavovalo sedm umělců.²⁸⁶ Kromě zemřelého Horba, a Kubína, který byl již tou dobou v Paříži, se k Osmě přidali další dva vystavující – Vincenc Beneš a manželka Antonína Procházky, Linka Procházková-Scheithauerová. Katalog neobsahuje ani jméno Pittermannovo, ostatní malíři z předchozí výstavy zůstali (Filla, Feigl, Kubišta, Procházka, Nowak).²⁸⁷ „Ocenění“ bratry Čapky jako „kuriozity“²⁸⁸ zůstali opět „osmičkáři“ nepochopeni, ba dokonce vysmívání²⁸⁹ stejně jako členové skupiny „Brücke“ po své výstavě.

Další výstavu už skupina Osma nikdy neuspořádala. Důvodem jistě nebyl strach z neúspěchu. Každý z nich měl počátek svého osobního příběhu, své více či méně slibné kariéry za sebou, a jak tomu bylo ve většině případů u uměleckých skupin, jednotliví členové se postupně vydali každý vlastní cestou. Je nutné zmínit ještě dvě události, které pro „osmičkáře“ znamenaly určitý přelom v jejich tvorbě. Jednou z posledních „společných“ akcí, ač nebyli přítomni všichni členové najednou, byla pravděpodobně cesta na jih do Gruzi u Dubrovníku²⁹⁰ v roce 1908. Měla pro ně význam týkající se

²⁸⁴ V. Závada, *Rozhovor*, citováno podle: Miroslav LAMÁČ, *Osma*, s. 31.

²⁸⁵ *Výstava „Osmi“*, bez udání autora, *Čas*, 1907, citováno podle: Miroslav LAMÁČ, *Osma*, s. 32.

²⁸⁶ Bratři Čapkové nenechali tuto malou nelogičnost vzhledem ke jménu skupiny bez komentáře a ve své kritice napsali: „Jest jich vlastně sedm, těchto syntetiků, a osmý mezi nimi je vlastně svatý Duch, který udělil oněm sedmi vyznavačům všech sedmero duševních darů, jen zapomněl na dar rady.“ Josef a Karel ČAPKOVÉ, *Syntéza a výstava Osmi*, Snaha, 1908, citováno podle: Miroslav LAMÁČ, *Osma*, s. 34.

²⁸⁷ M. LAMÁČ, *Osma*, s. 33.

²⁸⁸ „Avšak nyní mají u nás pouze cenu kuriozity.“ J. a K. ČAPKOVÉ, *Syntéza*, s. 32.

²⁸⁹ Arnošt Procházka se rozhorlil nad kvalitou vystavených děl: „Tyhle obrazy nepatří do umění výtvarného. (...) Jeť zmatků v českém výtvarnictví již takové množství, že by bylo neodpustitelným hříchem, kdyby benevolencí nebo alespoň mlčením mělo se podporovati, co tropí druhá výstava Osmi.“ Srov. Arnošt Procházka, *Poznámky výstavní a jiné*, *Moderní revue*, 1908, podle: M. LAMÁČ, *Osma*, s. 34. Ani historik umění K. B. Mádl, velký kritik výstavy Edvarda Muncha nepovažoval výstavu Osmy za zdařilou. Dokonce napsal, že „před nedávnem by cosi takového vůbec zůstalo nepovšimnuto, ani diletantstvím by to nenazvali, a hle, dnes se zabýváme tím s vážností, jež se rovná opravdovosti, s níž skupina Osmi svoje umění tvoří a vymáhá si uznání a oslavu.“ K. B. MÁDL, *Různé*, *Národní listy*, 1908, podle: M. LAMÁČ, *Osma*, s. 34.

²⁹⁰ Pro Čechy jako pro občany Rakouska-Uherska bylo nejbližší buď na sever k Baltskému moři, kam se jezdilo převážně na přelomu 18. a 19. století, či na jih k Jadranskému moři. Tam se začalo cestovat od konce 19. století. První cesty k Jadranu podnikl malíř Jaroslav Čermák, jehož zavedl do těchto končin

jejich tvorby jako takové. „Spatřit moře a zemřít“ – samozřejmě metaforicky - toužila podle Vojtěcha Lahody většina českých umělců, neboť „stanutí na břehu moře není jen vizuálním zážitkem, je to jakýsi očištný akt, takřka existenciální okamžik“,²⁹¹ jenž se odrazil v tvorbě zúčastněných a doplnil rozšířené obzory českých malířů cestujících do zahraničí. „Osmičkáři“ samozřejmě viděli moře při svých dřívějších cestách, k Jadranu se ovšem vydali pouze za tímto účelem. Díky tamějšímu pobytu se prosvětli Feiglova paleta, „jako by se dotkl ohlasu fauvistické barevné svítivosti“,²⁹² ač se nezabavil svého typického neklidného švihu. Práce Emila Filly z Gružského zálivu se vyznačovaly lehkostí, švihem a zdůrazněnou plošností, kterou překonal své dosavadní pojetí krajiny.²⁹³

Druhou událostí, která se uskutečnila až o tři roky později v roce 1911, a týkala se vlastně už bývalých členů skupiny Osma, bylo setkání s německými expresionisty ze skupiny Brücke. Setkání proběhlo díky Feiglovi,²⁹⁴ který již tenkrát působil v Berlíně. Při setkání členů Brücke Otto Müllera a Ernsta Ludwiga Kirchnera u Willyho Nowaka v Mníšku pod Brdy se brzy ukázalo, že ač má tvorba obou skupin některé společné znaky, rozdělují je poměrně zásadně jejich názory na umění všeobecně i na tvorbu vlastní. Oba němečtí členové nesnášeli teoretizování o umění, „prostě si zacpávali uši, kdykoli se Filla, Kubišta nebo Nowak pokoušeli rozvíjet před nimi nějaké teorie.“²⁹⁵ Jak vzpomínal Willy Nowak, „nebyla s nimi řeč ani o tak zajímavém a nevinném námětu, jako je psychoanalýza (Nowak tehdy se zájmem četl Sigmunda Freuda), a jejich znalosti dějin umění byly okázale a provokativně ubohé.“²⁹⁶ Dokonce odmítali příbuznost vlastní tvorby s fauvisty a na Francouze se dívali svrchu. Důvodem

zájem o etnografii a jižní Slované všeobecně. Na Čermáka navázal malíř Ludvík Kuba zabývající se kulturou Balkánu. Z generace Bedřicha Filly to byl Václav Špála, který se jako první vydal v roce 1906 do Dalmácie a Černé hory. K oblíbenosti tohoto kraje mohl sloužit i fakt, že mnohé hotely byly v českých rukách, jako například Hotel Petka právě v Gruži u Dubrovníka. Vojtěch LAHODA, *Osma a její následovníci na Jadranu*, in: Josef Kroutvor a kol., *Cesta na jih. Inspirace českého umění 19. a 20. století*, Praha 1999, s. 199, 201.

²⁹¹ Tamtéž, s. 198.

²⁹² Tamtéž, s. 202.

²⁹³ Tamtéž, s. 202.

²⁹⁴ Setkání berlínských lze rekonstruovat pouze ze vzpomínek Willyho Nowaka. „V létě roku 1911 zazvonili u vrátek zahrady v Mníšku dva mladí lidé, muž a žena, (...) na první pohled vypadali oba jako cikáni. Byl to Otto Müller s manželkou; přinášeli doporučující dopis z Berlína od Feigla. Müller se představil jako člen Nové secese, nástupkyně někdejší Secese Liebermannovy (...) Brücke tak plnila v nových, dokonalejších podmínkách svůj původní program vyjádřený v jejím názvu, stávala se skutečným mostem mezi národnostně pestrými avantgardními skupinami Německa a Střední Evropy. Účelem Müllerovy návštěvy v Praze bylo zapojit do tohoto okruhu i zdejší avantgardu. Chtěl navázat pevnější styky, zůstat v Praze nějaký čas a pracovat se zdejšími umělci.“ Václav FORMÁNEK, *Vilém Nowak*, s. 28.

²⁹⁵ Tamtéž, s. 29.

²⁹⁶ Tamtéž.

těchto poměrně ostrých poznámek mohla být také žárlivost na manželku Otto Müllera, která vedla až k animozitě jak mezi hosty a jejich hostiteli, tak mezi hostiteli samými.²⁹⁷

Přesto celé setkání s berlínskými vyznělo nakonec kladně. Kromě toho, že se od Němců naučili zajímavé grafické techniky, byli členové Osmy vyzváni k účasti při výstavě Berliner Neue Secession a tím se jim otevřela cesta do světa.²⁹⁸

Generace Bedřicha Feigla se v této době dostala do nového období, do další části utváření osobního příběhu. Nyní již umělci bývalé Osmy nepotřebovali „šokovat měšťáka“, ani své profesory na Akademii, naopak, nyní museli dokázat, že se svým uměním dokáží uživit.

²⁹⁷ /Müllerova žena/ Marie, mnohem mladší než on, byla dívka zajímavá a atraktivní (...) Netrvalo dlouho a pilně se jí dvořili všichni členové bývalé Osmy. Pocházela z Děčína; dostatečný důvod k tomu, aby ji všichni, ač byla Němka, oslovovali českým jménem Mařka. A odehrály se i výjevy žárlivosti; při jakémsi společném výletu celé společnosti to prý Kubín s poklonami Mařce přeháněl natolik, že Pittermann se rozhodl učinit tomu přítrž tím, že při obědě v nějaké venkovské restauraci náhle Kubínovi strhl jeho rudou paruku a pateticky jí mrštil o stůl.“ Tamtéž.

²⁹⁸ „Müller byl prý malíř a grafik technicky značně rutinovaný, ovládal zvláště některé zajímavé techniky litografie, které ochotně předváděl pražským kolegům v Kubištově ateliéru. Nowak se od něho naučil zvláštnímu postupu litografování bez lisu za pomoci barev, složitým způsobem smíchaných s kličem.“ Tamtéž, s. 30.

II. BERLÍN

1. Hledání vlastní identity

Bedřich Feigl se se všemi členy skupiny Osma snažil vyvázat ze stereotypu vnímání umění z národnostního hlediska. Jak již bylo řečeno, česko-německé uskupení bylo do té doby poměrně nevídané. České obyvatelstvo se ve svých dějinách setkávalo se třemi typy Němců, pro něž historik Hans Lemberg použil metaforu tří „šifer“: „Vídeň“ jako označení rakouských Němců či německých Rakušanů; „Berlín“ označující říšské Němce; poslední šifru podle něho tvoří nesymetrický pojem „naši Němci“.²⁹⁹ Obraz „našich Němců“ zahrnuje minimálně další dva obrazy: Němce, kteří se usadili v pohraničí a německou menšinu v Praze. Bedřich Feigl byl součástí poslední jmenované, a navíc ještě židovského původu.

Pražští Němci se od německého obyvatelstva v pohraničí lišili. V Praze chyběla sociální vrstva německých dělníků, poněvadž většina obyvatelstva patřila k úředníkům, obchodníkům, průmyslníkům či aristokratům, tedy k majetnějším Pražanům. Pražská německá menšina se stala společností vyšších sociálních vrstev, jejíž významnou část tvořily osoby židovského původu. Židé se k německé menšině v budoucím hlavním městě naprosto ojedinele a rychle integrovali. V Praze došlo totiž k velmi výjimečné situaci. Při vstupu do různých německých spolků, profesních organizací či elitních řádů se Židé nemuseli vzdát své židovské identity a nemuseli konvertovat ke křesťanství. Kromě toho zvyšovali Židé oddanost německé kultuře - z jazykových důvodů pokládání za Němce - možnost hájení zájmů německé menšiny v Praze.³⁰⁰ Je třeba také zmínit, že se na českém území vyskytoval jen západní typ Židů.³⁰¹

²⁹⁹ Jan KŘEN, Úvod, in: Jan Křen – Eva Broklová (edd.), *Obraz Němců, Rakouska a Německa v české společnosti 19. a 20. století*, Praha 1998, s. 11.

³⁰⁰ Kateřina ČAPKOVÁ, *Češi, Němci, Židé? Národní identita Židů v Čechách 1918-1938*, Praha-Litomyšl 2005, s. 61, 67.

³⁰¹ Západní Židé se snažili ve svém prostředí integrovat až asimilovat, často potlačovali jidiš a ortodoxii a přijímali určitou formu liberálního nebo reformního židovství. Většinou byli součástí střední vrstvy a žili převážně ve velkých městech, kde však patřili k menšině. Častá u nich byla smíšená manželství a oproti východnímu typu Židů se vyznačovali i nízkou porodností. Ačkoli se židovská populace v západoevropských zemích nejvíce asimilovala, otevřeně se hlásila k židovství a jen mizivé procento konvertovalo ke křesťanství. Kateřina ČAPKOVÁ, *Češi, Němci, Židé?*, s. 7, 8.

Němečtí Židé však zůstali loajálními občany budoucího Československa, nevytvořili žádné organizované hnutí Židů německé národnosti podobné hnutí českožidovskému a sionistickému, neboť si ve většině případů byli vědomi problémů, které působila německá menšina československé vládě.³⁰²

Problémem některých jednotlivců z této menšiny se mohla stát snaha o nalezení své pravé identity - „sebezařazení a sebeukotvení v podmínkách české společnosti a ve vlastní realitě strukturované menšiny“³⁰³ - při stálém setkávání s jinakostí. Feigl si ale jistě nepřipadal jako člověk s nevyjasněnou identitou. Byl Pražanem židovského původu, hovořící německým jazykem jako mateřskou řečí a ovládající češtinu jako řeč mnohých svých přátel.³⁰⁴ Feigl byl tedy stejně jako většina pražské židovské populace bilingvní. Židé často nepovažovali jazyk za součást etnické identity, ale byl pro ně prostředkem ke komunikaci.³⁰⁵ Díky tomu, že znali oba jazyky, mohli poznávat i obě kultury a zprostředkovávat vzájemné poznávání,³⁰⁶ což bylo pro tehdejší pražské a všeobecně české kulturní prostředí nenahraditelné.

Ve Feiglově rodině se židovství, češství ani němectví nevyklučovalo. Nikdo z Feiglových nepotřeboval ani jedno z nich oficiálně potvrdit většinovou společností, neboť byli velmi tolerantními a svobodomyšlnými lidmi. Židovství posunuli jako mnoho dalších židovských rodin, jak německých, tak českých, z roviny víry do volnější polohy rodinných kořenů podle judaistické inspirace vlasti jako země narození a úmrtí.³⁰⁷

Z předchozího osobního příběhu Bedřicha Feigla vyplynulo, že se malíř příliš nezajímal o vnímání své osoby společností, odmítal se přizpůsobit čemukoli, co by odporovalo jeho svědomí a nehodlal se asimilovat za cenu ztráty své vlastní identity. Naopak se snažil nalézt pevné vztahy k vlasti a k českému národu, k jeho dějinám a především umění. Kromě toho byla pro něho důležitá individuální realizace, která se

³⁰² Tamtéž, s. 71.

³⁰³ Blanka SOUKUPOVÁ, *Velké a malé českožidovské příběhy z doby intenzivní naděje*, Bratislava 2005, s. 134.

³⁰⁴ Díky znalosti češtiny nebyli tito Židé vnímáni jako cizinci, po vzniku Československa vnímali novou republiku jako svou vlast, k níž vzhlíželi s obdivem. Blanka SOUKUPOVÁ, *Český sebevědomý sen a evropská realita. Reflexe Německa, Rakouska a českých Němců v české demokratické společnosti první republiky*, Praha 2002, s. 116

³⁰⁵ Pro tyto osoby mluvící plynule česky i německy se v Praze vžil název „utrakvisté“. K tomu blíže Kateřina ČAPKOVÁ, *Češi, Němci, Židé?*, s. 48.

³⁰⁶ Židé nemuseli zakládat vlastní organizace – byli integrováni do německé komunity, kde tak jako tak často měli rozhodující slovo (např. tisk – Prager Tagblatt, Bohemia, Prager Presse, Die Wahrheit). Tamtéž, s. 68.

³⁰⁷ Díky osvícenství se přidružilo vnímání vlasti jako hodnoty, vůči níž existuje povinnost, a za níž musí být člověk zodpovědný a v krajním případě schopen se i obětovat. Blanka SOUKUPOVÁ, *Velké a malé českožidovské příběhy*, s. 140.

odehrávala na druhé straně od kolektivní identity. Toto hledání individuality ale nebylo spojeno s hledáním „domova“, který byl většinou pro židovské obyvatelstvo před vznikem sionistické myšlenky topograficky nekonkrétní;³⁰⁸ pro Feigla byla domovem Praha - i během emigrace v Londýně. Až do smrti zůstal československým občanem. Během berlínského období vyplňoval ve formulářích žádosti o prodloužení pasu do kolonky „státní příslušnost“ zásadně „Praha“. Československé státní občanství získala i jeho budoucí manželka pocházející z Hamburku, tedy říšská Němka.³⁰⁹ Zda hrál v tomto rozhodnutí svou roli i fakt, že se po první světové válce Československo stalo jediným státem v Evropě, který umožnil svým občanům při sčítání lidu uvést židovskou národnost, lze jen odhadovat.³¹⁰

Své pražské židovské identitě se Feigl nevyhýbal ani ve svém díle. Pražské ghetto, které znal z vyprávění matky, považoval podle Arno Paříka za „domov svůj a svých předků“,³¹¹ o čemž svědčí Feiglůva nejrozsáhlejší grafická práce, soubor 13 litografií s názvem „Prager Ghetto“, které Feigl vydal v roce 1921 u Fritze Gurlitta v Berlíně. Feiglůvo nejčastěji reprodukovanou prací je pravděpodobně grafický list „Vetešnictví Isaaca Feigla“, Bedřichova děda. Kromě těchto děl si často pro své malby vybíral Feigl starozákonní motivy – příběhy praotce Abrahama, střetnutí s obyvateli Sodomy, motivy z příběhu Izákova (Izákovo požehnání, Setkání s Izákem), blíže neurčené cesty karavan pouští a jiné motivy.³¹²

Během trvání skupiny Osma pocíťoval Feigl sounáležitost s ostatními členy, aniž by musel řešit zásadním způsobem svůj původ. Jeho role ve smyslu chování, které od něho společnost jako od jednotlivce v rámci jeho společenských pozic očekávala, byla dána, a Bedřich Feigl ji beze zbytku plnil. Po dvou výstavách Osmy se však situace změnila a Feigl se musel vyrovnat s důsledky, které touto změnou nastaly.³¹³

³⁰⁸ Židé museli být po staletí všude doma. Odlišovali však termín „mít svůj domov“, což znamenalo mít vlastní stát, svou vlastní půdu. Blanka SOUKUPOVÁ, *Velké a malé českožidovské příběhy*, s. 194.

³⁰⁹ Srov. NA, PŘ 1941-1951, Policejní ředitelství Praha II – všeobecná spisovna – 1941- 1950, sign. F 259/18 Feigl Fritz 1884, kart. 2030.

³¹⁰ Kateřina ČAPKOVÁ, Češi, Němci, Židé?, s. 27. Podrobněji se tomuto tématu věnuje autorka Kateřina Čapková na stranách 41-45.

³¹¹ Arno PAŘÍK, Bedřich Feigl, s. 25.

³¹² Tamtéž, s. 25, 29. Srov. příloha XIII.

³¹³ Výzkumem vztahu osobnosti a kultury v kontextu kulturní změny a jejích důsledků se zabýval zakladatel psychologické antropologie Ralph Linton (1893-1953). Vypracoval koncepci *statusu a role*, kterou předložil v knize *Studium člověka* (1936). *Status* označuje pozici či postavení člověka v sociálním systému. Může být buď vrozený – pohlaví, připsaný – věk či získaný – společenská prestiž. Činnou stránku statusu nazývá rolí, což označuje chování, které se od držitele daného statusu očekává. Od jednotlivce je společností a sociálními skupinami požadováno příslušné chování v souladu s právy a povinnostmi, které vyplývají z jeho statusů. Václav SOUKUP, *Dějiny antropologie*, Praha 2004, s. 398, 399.

2. Teoretické disputace versus osobní život

2.1. Spory o kubismus

Díky malíři Janu Preislerovi³¹⁴ byli v roce 1909 do Spolku výtvarných umělců Mánes přijati dva členové skupiny Osma – Vincenc Beneš a Emil Filla, spolu s Václavem Špálou. Jejich díla mohla být vystavena na XXIX. výstavě SVU Mánes, zatímco díla Antonína Procházky a Bohumila Kubišty komise odmítla. Ačkoliv se oba stali členy hned rok poté, tento neúspěch musel způsobit trhliny v soužití „osmičkářů“. Už nemohli být vnímáni jako příslušníci jedné skupiny, naopak se postupně stávali samostatnými uměleckými individui, která si vytvářela nové osobní příběhy.

Nejvýraznějším z nově přijatých se brzy stal Emil Filla, který se s Kubínem dostal do výboru spolku a s Antonínem Matějčkem začal redigovat *Volné směry*.³¹⁵ Filla se tak dostal k první oficiální možnosti publikovat své názory na umění. U mladé generace umělců se objevila potřeba interpretovat svou vlastní tvorbu, studovat její vztahy k historii i k novému evropskému umění a především ji s novými uměleckými proudy porovnávat. Mladí umělci považovali za nezbytné seznamovat veřejnost s vlastními stanovisky, prosazovat je do všeobecného povědomí a na základě rozšíření veřejné informovanosti o tradicích minulosti i současnosti podpírat svá díla teoreticko-kritickými i politickými argumenty. Psali články o van Goghovi, Gauguinovi, Munchovi, Cézannovi a dalších,³¹⁶ aby se publikum seznámilo s uměním, na které hodlali navazovat. Snažili se k těmto svým předchůdcům najít sami vlastní cestu. Tato

³¹⁴ Jan Preisler (1872-1918), český malíř a grafik. Již při studiu na Uměleckoprůmyslové škole byl členem SVU Mánes, několik let spolupracoval na vydávání *Volných směrů*. Po studijní cestě do Itálie pomáhal zorganizovat výstavu Edvarda Muncha v Praze. Jeho tvorba byla ovlivněna především impresionismem a secesním symbolismem, tvořil na základě tvorby soudobých básníků Antonína Sovy, Otokara Březiny, Karla Hlaváčka a Julia Zeyera. Srov. Petr WITTLICH, *Jan Preisler: 1872-1918*, Praha 2003.

³¹⁵ Vojtěch LAHODA, *Malířství v Čechách 1907-1917/Osma, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové*, in: *Dějiny českého výtvarného umění 1890/ 1938 (IV/ 1)*, Praha 1998, s. 246-247.

³¹⁶ Srov. např. Bohumil KUBIŠTA, *Paul Cézanne*, *Novina* 3, 1909-1910, s. 242-245, 272-274, 301-304; TÝŽ, *Henri Matisse*, *Novina* 3, 1909-1910, s. 464-467, 497-499, 534-535; Emil FILLA, Honoré Daumier. Několik poznámek k jeho dílu, *Volné směry* 14, 1910, s. 85-89.

cesta musela být u každého něčím specifická, což se následně odráželo i v jejich díle. Pokoušeli se najít „svou novou pravdu“³¹⁷ a legitimizovat tak svou uměleckou aktivitu.

Na počátku kariéry se umělci nejdříve emancipovali na evropskou úroveň pomocí své malířské tvorby, ale záhy pochopili, že to nestačí. Museli se zapojit také do řešení teoretických výtvarných problémů, jež hýbaly Evropou, především Paříží.³¹⁸ Toto nové jednání bylo na jednu stranu strategické, na druhou stranu došlo kvůli němu k mnohým nedorozuměním a rozkolům mezi samotnými umělci.

V roce 1910 se uskutečnila v Praze výstava Nezávislých. Na základě této události vyšlo speciální číslo Volných směrů s Fillovou studií *O ctnosti novoprimitivismu*,³¹⁹ která rozlítla abonenty i některé členy spolku. Příklon nově vstoupivších členů Mánesa ke kubismu způsobil dokonce vzpuru a mladá generace (Beneš, Filla, Kubín, Kubišta, Procházka, Šíma, Špála, Brunner, Kysela, Kratochvíl, Gočár, Hofman, Chochol, Janák a Matějček) ze spolku opět vystoupila. Kromě Kubišty, Kubína a Matějčka se všichni stali zakladateli nového uskupení – Skupiny výtvarných umělců, které vzniklo v roce 1911.³²⁰ Nakonec se však kubismus stal příčinou nových nedorozumění - vystupňovaných v některých případech až v nepřátelství - i mezi členy této umělecké skupiny.³²¹

Mezi léty 1912-1914 se ve Skupině rozhořel otevřený konflikt. Emil Filla a jeho přívrženci Vincenc Beneš, Vincenc Kramář a další začali za jedině autentické tvůrce nového kubistického umění považovat Picassa, Braqua a Deraina a odmítali italský futurismus a francouzský kubismus ostatních umělců, kromě jmenovaných, včetně dalších nově vznikajících směrů moderního umění. Proti nim stáli se svými názory bratři Čapkové s Vlastimilem Hofmanem a dalšími. Tato část členů Skupiny přijímala pluralitu nových směrů poměrně s nadšením. Spor o kubismus a futurismus, později označovaný jako spor o „kubismus pravý a nepravý“ či o „kubisty malé a velké“, hýbal v té době i pařížskou uměleckou scénou a netrvalo dlouho, aby se stal předmětem dění také v ostatních kulturních centrech.³²²

³¹⁷ Miroslav LAMAČ - Jiří PADRTA – Karel SRP, *Osma a Skupina výtvarných umělců. Teorie, kritika, polemika*, Praha 1992, s. 42.

³¹⁸ Tamtéž, s. 42, 246.

³¹⁹ Srov. Emil FILLA, *O ctnosti primitivismu*, Volné směry 15, 1912, s. 62-70.

³²⁰ Vojtěch LAHODA, *Malířství v Čechách*, s. 247.

³²¹ Spory o kubismus se podrobně zabýval Jiří Padrta. Srov. Miroslav LAMAČ - Jiří PADRTA – Karel SRP, *Osma a Skupina*, s. 164-183.

³²² Důvod pro tento spor byl poměrně prostý. V letech 1910-1914 se zakladatelé kubismu Picasso a Braque nezúčastňovali velkých pařížských Salónů. Kubismus ale do povědomí veřejnosti pronikl především díky Salónu nezávislých v roce 1911, kde byla díla např. Légera, Fauconniera či Delaunayho považována za první kolektivní prezentaci nového směru. Tak vznikl rozpor v prvenství kubistické

Největší ohlas si tento spor našel v Praze, ovšem na úkor dalšího kulturního rozvoje. Přestože v Paříži spor vznikl, umělecká elita ho přežila bez další újmy, zatímco pro pražské prostředí je tato doba současnými dějinami umění považována za stinné období předválečné avantgardy. Od počátečních věcných kritik a střízlivých výměn názorů se přešlo k nesmyslným osobním výpadům, které rozštěpily celou generaci. Pražští umělci bohužel přespříliš zabředli do tohoto „pseudoproblému“ a vyčerpávali na něm svou tvůrčí sílu.³²³

Bedřich Feigl se rozhodl pro jinou cestu. Zda se o přijetí jak do SVU Mánes, tak do Skupiny výtvarných umělců někdy ucházel, není známo. Obě skupiny byly české a on zastupoval německou uměleckou menšinu v Praze, proto se dá předpokládat, že o členství neusiloval. Pravděpodobně v této době už také přemýšlel o přesídlení do Německa.

2.2. „Pravé umění je vždy syntéza“³²⁴

Na rozdíl od Feiglových současníků nedostala jeho tvorba nikdy kubistický ráz. Z jeho myšlenek a komentářů týkajících se moderního umění a vzniku díla všeobecně³²⁵ vyplývá, že nesouhlasil ani s jedním křídlem Skupiny výtvarných umělců obhajujících či hanících kubismus. Feigl nepovažoval kubistickou estetiku za cestu, kudy by se mělo další umění ubírat, neboť kubismus upřednostňoval analytický pohled na skutečnost. Analýza pro Feigla ale představovala velké nebezpečí („Die Analyse ist ein grosses Gift“),³²⁶ které vyvrcholilo použitím atomové bomby.³²⁷ Podle Feigla byla pravým uměním pouze syntéza, která uspokojuje. („Wahre Kunst ist immer Synthese.“³²⁸ „Erst die Synthese befriedigt.“³²⁹) Pomocí uměleckého díla je nutné vytvořit vlastní mikrokosmos, vlastní skutečnost, která je viditelná a vzniká během umělecké tvorby.

estetiky, neboť již dva roky předtím jako „cubistes“ byla označena díla Georgese Braqua. Miroslav LAMÁČ - Jiří PADRTA – Karel SRP, *Osma a Skupina*, s. 179.

³²³ Tamtéž, s. 183.

³²⁴ Autorem tohoto citátu je Bedřich Feigl, srov. pozn. č. 328.

³²⁵ Již zmíněná neteř Bedřicha Feigla, Marion Feiglová, darovala Židovskému muzeu v Praze v roce 2007 téměř 90 sešitů s jeho teoretickými poznámkami o umění moderním i o umění minulosti. Autorka děkuje PhDr. Arnu Paříkovi za možnost se sešity pracovat.

³²⁶ „Analýza je velkým jedem.“ Josef Paul HODIN, *Kafka und Goethe*, s. 19.

³²⁷ Zmínky o atomové bombě a o rozštěpení atomu vůbec se vyskytují ve většině z 90 Feiglových zápisníků.

³²⁸ „Pravé umění je vždy syntéza.“ Josef Paul HODIN, *Kafka und Goethe*, s. 19.

³²⁹ ŽMP, Bedřich Feigl, Sešit č. 5, 3-4/ 1941, nestr.

Umění se stává dílem vidění („das Werk des Sehens“),³³⁰ činí lidi vidoucími a stává se tak novým orgánem.³³¹ Umělecké dílo je výrazem celé umělčovy osobnosti,³³² je organismem samo o sobě („Das Kunstwerk ist ein Organismus für sich selbst.“),³³³ v němž má nezastupitelnou roli intuice, fantazie s emocemi a abstrakce. Žádná z těchto záležitostí však nesmí převažovat, ani stát osamocena, jak tomu bylo podle Feigla u nově vznikajících uměleckých směrů. Při složitém procesu vzniku uměleckého díla samozřejmě musí k analýze docházet, Feigl však přišel s novým pojmem analytická syntéza („Analyse-Synthese“ či „analytische Synthese“),³³⁴ který by se dal zjednodušeně vysvětlit takto: cílem každého umělce je stvořit statický obraz reality, která je však dynamická. Díky oku ji může pozorovat, musí ji pomocí abstrakce analyzovat, dynamiku zaznamená díky „tančícímu tahu štětce“ („der tanzende Pinselstrich“),³³⁵ avšak výsledek bude statický, konkrétní – tedy v posledku dojde k syntéze. Vytváření takového uměleckého díla je pro Feigla tím největším požitkem, neboť může stvořit novou skutečnost, která bude něčím jiným než „eine gewachte Welt“.³³⁶

Feigl však začal své zápisníky psát až v londýnském exilu během druhé světové války. Kdy ke své tezi o analytické syntéze dospěl, nelze určit. Jistě se zakládala na nasbíraných zkušenostech z pozdějších let. Původní myšlenka však musela pocházet z doby dřívější, jak dokazuje jeho tvorba, vzpomínky jeho současníků na neustálé teoretické debaty a jeho život samotný, jak se vzápětí ukáže. Proč se on, milovník teoretických diskuzí, nezapojil v době pražského pobytu do debat o kubismu se svým odlišným názorem, zůstane nezodpovězenou otázkou.

³³⁰ ŽMP, Bedřich Feigl, Sešit č. 11, 10/ 1944 – 8/ 1946, nestr.

³³¹ „Ein Sehender bewegt sich freier als ein Blinder. Kunst ist das Werk des Sehens. Sie macht uns sehender. Sie ist ein neuer Sinn – ein neues Organ. Die Kunst weist uns neue Wege zu neuen Zielen. Die neuen Ursachen zu neuen Wirkungen.“ („Vidoucí se pohybuje svobodněji než slepec. Umění je dílem vidění. Činí nás vidoucími. Přináší nový význam – nový orgán. Umění nám ukazuje nové cesty k novým cílům. Nové příčiny novým účinkům.“) Tamtéž.

³³² „Das Kunstwerk ist im Ausdruck der ganzen Persönlichkeit eines Künstlers.“ („Umělecké dílo je ve výraze celou osobností umělce.“) ŽMP, Bedřich Feigl, Sešit č. 40, 2-4/ 1950, nestr.

³³³ Tamtéž.

³³⁴ Srov. např. Bedřich FEIGL, Sešit č. 6, 7, 11, 39, 40, nestr.

³³⁵ ŽMP, Bedřich Feigl, Sešit č. 40, nestr.

³³⁶ („střežený svět“) „Schaffe eine Wirklichkeit – freue dich an die Wirklichkeit – das es mit leiblichen Augen siehbar ist. Eine „Neue Wirklichkeit“. Das ist alles. (...) Es ist deine Wirklichkeit – eine neue und wir wollen hoffen eine bessere schönere. (...) Warum fürchtest du dich vor ihr – Sie ist etwas anderes als eine gewachte Welt – Es ist eine gemachte Geschaffene – Mit Fleisch und Blut. Und glaube mir, es ist der größte Genuß sie zu schaffen.“ („Stvoř skutečnost – těš se na tuto skutečnost – novou a doufejme lepší a hezčí. (...) Proč se jí obáváš – Je něčím jiným než střežený svět – Je stvořená prací – masem a krví. A věř mi, je to největší požitek tvořit ji.“) ŽMP, Bedřich Feigl, Sešit č. 7, 7-10/ 1942, nestr.

Jedno z odůvodnění pro náhlé ochladnutí jeho nadšení diskutovat by se mohlo hledat ve Feiglově nové životní situaci. V roce 1910 potkal v Karlových Varech svou budoucí ženu Margarethe, se kterou se o rok později odstěhoval do Hamburku a pravděpodobně téhož roku či o rok později slavili v Berlíně svatbu.³³⁷ Dieter Sudhoff uvedl, že byla Margarethe o devět let starší než Bedřich a pocházela z Hamburku.³³⁸ Podle žádostí na generálním konzulátu v Hamburku o prodloužení pasu se ale Margarethe narodila 14. 01. 1880 v Landsbergu an der Warthe v Prusku, v dnešním Gorzówě Wielkopolském.³³⁹ Pravděpodobně později do Hamburku přесídlila, což by vysvětlovalo důvod tamějšího ročního pobytu budoucích novomanželů.

2.3. „... a jiné takové věci, které budí závist...“³⁴⁰

O Margarethě Feiglově není nic dalšího známo kromě toho, že věrně stála po boku svého manžela v každé situaci stejně jako on při ní. Joachim Rotter vzpomínal, jak se Bedřich o svou manželku snažil starat do poslední chvíle, než pokročila její senilita natolik, že musela být hospitalizována. Dokonce zanedbával vlastní zdraví, aby s ní mohl trávit každou volnou chvíli, což se později ukázalo jako nedobré rozhodnutí. Bedřich Feigl zemřel nakonec o půl roku dříve než jeho žena.³⁴¹

³³⁷ Podle evidence obyvatel se svatba konala 12.12. 1912 v Berlíně. Srov. NA, *Policejní ředitelství Praha II – evidence obyvatelstva (PŘ II – EO)*, sign. Feigl Friedrich 1884. To však neodpovídá obsahu dopisu Franze Kafky své snoubence Felicii z listopadu 1912, kde zmiňuje, že je Feigl již rok šťastně ženatý. Srov. Franz KAFKA, *Dopisy Felicii*, Praha 1999, s. 127. Toto potvrzuje i dotazník vyplňovaný kvůli žádosti o prodloužení pasu. Snubní list, který musel Bedřich Feigl předložit, byl vystaven 12. 12. 1911 v Německém Wilmersdorfu. Srov. NA, *Policejní ředitelství Praha II – všeobecná spisovna – 1941-1950*, PŘ 1941-1951, sign. F 259/18 Feigl Fritz 1884, kart. 2030, Dotazník Konzulátu Československé republiky v Berlíně podaný dne 26. 3. 1919.

³³⁸ „(...) er dann 1910 in Karlsbad die neuen Jahre ältere Hamburgerin Margarete Handel (1875-1966) kennenlernte, mit der er sich im Jahr darauf in Berlin niederliess.“ („(...) v roce 1910 pak potkal v Karlových Varech o devět let starší Hamburčanku Margarete Handel (1875-1966), se kterou se rok na to usadil v Berlíně.“) Dieter SUDHOFF, *Der Fliegenprinz*, s. 331.

³³⁹ NA, PŘ 1941-1951, Policejní ředitelství Praha II – všeobecná spisovna – 1941- 1950, sign. F 259/18 Feigl Fritz 1884, kart. 2030. Srov. příloha VIII.

³⁴⁰ Autorem citátu je Franz Kafka, srov. pozn. č. 342.

³⁴¹ „(...) bemutterte sie im hohen Alter und Stadium fortgeschrittener Senilität auf die rührendste Weise. Er vernachlässigte seine eigene Gesundheit, nur um bei seiner Frau bleiben zu können. Erst als sie in einer Institution untergebracht werden musste, ließ er sich operieren, und da war es zu spät. Er starb Ende 1965 im Alter von 81 Jahren. (...) Seine Frau überlebte ihn um 6 Monate.“ („(...) opečovával ji nejdojemnějším způsobem ve vysokém věku a ve stádiu pokročilé senility. Zanedbával své vlastní zdraví, jen aby mohl se svou ženou zůstat. Až když musela být umístěna do nějaké instituce, nechal se operovat, ale to už bylo pozdě. Zemřel koncem roku 1965 v 81 letech. (...) Jeho žena ho přežila o 6 měsíců.“) Dieter SUDHOFF, *Der Fliegenprinz*, s. 332.

Přestože zůstalo jejich manželství bezdětné, bylo pravděpodobně velmi šťastné. Dokonce i Franz Kafka Bedřichu Feiglovi záviděl jeho rodinné štěstí a schopnost skloubit svou tvůrčí činnost s osobním životem.³⁴² Ačkoliv znal Kafka Margarethu pouze z jednoho společného odpoledne v kavárně – zdála se mu „trochu moc chladná“³⁴³ - obdivoval jejich domácnost, „jež je postavena na něčem velmi pravdivém a málo uchopitelném.“³⁴⁴

V roce 1916 chtěl Kafka koupit od Feigla obraz jako svatební dar pro bratrance.³⁴⁵ Pověřil svou snoubenku Felici, aby v Berlíně Feiglovi navštívila a obraz vybrala osobně. Díky tomu se dochovala jedinečná svědectví o Feiglově manželství. Z dopisů vyplývá, že Kafkovi záleželo na tom, aby se Felice s Bedřichem Feiglem seznámila a snad i spřátelila. „Uviděla bys při té příležitosti mnohé, co stojí za zhlédnutí, totiž jeho, jeho obrazy, jeho ženu, jeho byt,“³⁴⁶ napsal Kafka doslova. Felice byla tímto nepřímým naléháním překvapena a pravděpodobně se zdráhala Feiglovi navštívit, neboť na základě názoru jisté slečny Schwabeové vyřkla pochybnost, zda se jí opravdu vyplatí poznat je.³⁴⁷ Kafka na své prosbě trval dál³⁴⁸

³⁴² „Mluvil jsem dnes ostatně s různými lidmi, zvláště s jedním berlínským malířem, a všiml jsem si, že tím, jak se zahrabávám doma, jsem se stal nepozorovaně (nepozorovaně pro mne, ne pro Tebe, nejmilejší) nejspíš zcela nesnesitelný. Přejde-li člověk mezi jiné lidi, první dobrý účinek, dobrý ovšem jenom v tom okamžiku, je v tom, že musí být při neustále podrážděném obcování se sebou samým vybaven až do konečku prstů. Člověk začne doufat, že břemena, která jsou naložena na něho, jsou tajně společná všem, a že je proto musí nést všichni. Není tomu tak, ale jsou to krásné představy! Člověk vidí všude účast, ze všech stran mu spěchají pomoci a dokonce i ten, komu se to protiví a kdo se nemůže rozhodnout, je velkou, zvláště pro ten případ vynaloženou čilostí celého okolního světa postrkován do svého štěstí. Když mám někdy radost z lidí, nezná tato radost hranici. Nemohu se nasytit doteků; jakkoliv neslušně to vypadá, rád se do takových lidí zavěšuji, vytáhnu ruku z jejich podpaží a pak ji tam zase, když mám chuť, vsunuji; neustále bych je chtěl přimět k řeči, ne však proto, abych slyšel, co chtějí vyprávět, nýbrž proto, co chci slyšet já. Tento malíř (...) má velkou potřebu rozvíjet niterně sice jistě opravdové, navenek ale stejně jistě matné teorie umění, které lze sfouknout jako světlo svíčky. Já jsem však chtěl slyšet (a proto bylo dvojnásob nutné zavěsit se do toho ubohého malíře a tahat ho sem a tam) pořád znova o tom, že je rok ženatý, že žije šťastně, celý den pracuje, obývá dva pokoje v zahradním domku ve Wilmersdorfu a jiné takové věci, které budí závist a síly.“ Kafka Feigla přímo nejmenoval, z dalších dopisů však vyplývá, že nemohlo jít o nikoho jiného. Franz KAFKA, *Dopisy Felici*, Praha 1999, s. 126-127.

³⁴³ Tamtéž, s. 791.

³⁴⁴ Tamtéž, s. 789.

³⁴⁵ 18. srpna 1916 Kafka psal Felici: „Ty víš, že se oženil můj bratranec. Jako svatební dar si přál od mých rodičů obraz. Napsal jsem jednomu malíři (kterého stavím velice vysoko a jehož jméno už také mezi námi jednou padlo), Fritzi Feiglovi, Wilmersdorf, Waghäuserstrasse 6. Abych snížil cenu, zalhal jsem ne zcela korektně, že ten obraz chci darovat já. Teď mi odpověděl, že obrazy, které jsem označil, jsou v Kolíně, a že neví, který ze svých berlínských obrazů má pro mne vybrat.“ Tamtéž, s. 783-784.

³⁴⁶ Tamtéž, s. 784.

³⁴⁷ „Kdo je slečna Schwabeová, jejíž jméno jsem, pokud si vzpomínám, od Tebe nikdy neslyšel? Zdá se, že o malíři Feiglovi nemluvila příliš vlídně, za předpokladu, že Tvoje pochybnosti, zda se vyplatí shlédnout byt a jeho ženu, pocházejí odtud. (...) Po jeho dnešním lístku („Budeme se velmi těšit, že poznáme Vaši slečnu nevěstu osobně“), jde hlavně o to, abys vybrala z asi 8 pražských obrazů, které znám z Prahy,“ okomentoval Kafka pochybnosti své snoubenky. Tamtéž, s. 789.

a Felice navštívila Feiglovi snad 30. srpna 1916. Hned další den jí Kafka psal: „Mezi lidmi, jako je ten malíř a jeho žena, Tě vidím rád, člověk ho ostatně pozná myslím lépe, když s ním předtím mluvil sám. Důvěřuješ si před obrazy, já jenom zřídka. Před 2, 3 Feiglovými obrazy tomu tak bylo. Myslím si dokonce, že už hodně dokázal. (...) Velice na mne působí, jak mluví a myslí, něco, co je v něm napůl šílené, ale přitom velice metodické. Něco věčně hledající a věčně jisté, čemu zcela shodně se mnou říkáš „okamžitý optimismus“, přestože jsi ho patrně cítila, jelikož se to při čaji může sotva zřetelně projevit.“³⁴⁹ V následujících dopisech žádal Felici, aby mu ještě o odpolední u Feiglových napsala víc.³⁵⁰

Felici evidentně okouzilo, že měla Margarethe rovnocenné postavení se svým manželem, což neopomněla vylíčit v dopise svému snoubenci. Na tuto poznámku reagoval Kafka mírně podrážděně.³⁵¹ Bedřich a Margarethe na něho působili jako „poněkud zvláštní spřežení, protože však byli s tím, že patří k sobě, zjevně velice spokojeni,“ vzal to na vědomí i Kafka.³⁵² Podle Felice vypadal Bedřich vedle své choti chlapecky, s čímž však Kafka nesouhlasil. „Ona přeci žije, jakkoliv chladně, těžce a pyšně, zcela v jeho bytosti,“³⁵³ ohodnotil Margarethu. Podle obou byla v jejich páru přítomna jakási deprese, která měla však v roce 1916 reálné opodstatnění.³⁵⁴

V Berlíně bydleli Feiglovi nejprve v části Wilmersdorf v zahradním domku,³⁵⁵ později se několikrát přestěhovali v rámci čtvrti Friedenau. Wilmersdorf³⁵⁶

³⁴⁸ O pár dnů později psal Kafka Felici znovu: „Jsem zvědavý, jaký dojem si odneseš od Feigla. Vzpomínáš si dobře, psal jsem o něm, ale u něho v Berlíně jsem nebyl.“ Tamtéž, s. 790.

³⁴⁹ Tamtéž, s. 791.

³⁵⁰ Jde o dopisy z 31. 8. 1916, 1. 9. 1916 a 9. 9. 1916. Srov. tamtéž, s. 790, 792, 795.

³⁵¹ „Protože jsi s Feiglovými vycházela tak dobře, možná bys je mohla, protože nejspíš odjedou, navštívit na rozloučenou a potěšit je. Nebo jim snad můžeš napsat, což je ještě lepší, zatím jen lístek v tom smyslu. (...) Poznámkou o rovnosti žen mě chceš asi postrašit? Na znamení důvěry akceptuji i tuto poznámku.“ Tamtéž, s. 795.

³⁵² Tamtéž, s. 791.

³⁵³ Tamtéž, s. 791-792.

³⁵⁴ 9. 9. 1916 se nejdříve Kafka zmiňuje o „mimořádně laskavém dopise“, který Feigl „s ohledem na svoje grafické práce“ obdržel od ředitele blíže nespecifikované galerie. Tento dopis podle Kafky měl odstranit důvody deprese. O měsíc později však sděluje pravý důvod neveselého stavu manželského páru: „Nedávno jsem mluvil s Feiglem, musí narukovat.“ Tamtéž, s. 795, 847. Je to zatím jediný důkaz o tom, že byl Feigl donucen aktivně se zúčastnit první světové války.

³⁵⁵ V roce 1915 je ve formuláři pro změnu bydliště uvedena berlínská čtvrť Wilmersdorf bez dalšího udání konkrétní adresy. NA, *Policejní ředitelství Praha II – evidence obyvatelstva (PŘ II – EO)*, sign. Feigl Friedrich 1884. Tu zmiňuje ve svém dopise Felici Franz Kafka (Waghäuserstrasse 6), srov. pozn. č. 345.

³⁵⁶ První zmínky o Wilmersdorfu pochází z roku 1220. Usazovali se zde osadníci ze Švábska a Flander, kteří žili ze zemědělské výroby a rybolovu u Wilmersdorfského jezera. V 18. století si tuto vesnici oblíbili bohatí berlínští sedláci a obchodníci, kteří si zde pořizovali letní sídla. V roce 1906 dostala obec městská práva a oficiální název Deutsch-Wilmersdorf, v roce 1920 byla definitivně přičleněna k Berlínu. Udo CHRISTOFFEL (ed.): *Berlin Wilmersdorf – Die Jahre 1920 bis 1945*, Berlin 1985, s. 6-8.

i Friedenau³⁵⁷ patřily k vyhledávaným obytným částem Berlína. Během období Výmarské republiky tvořili židé většinu obyvatelstva Wilmersdorfu.³⁵⁸ V místních poměrně luxusních domcích se usadilo mnoho známých umělců – například George Grosz, Egon Erwin Kisch, Arnold Zweig či Heinrich Mann. Později zde byla vybudována známá umělecká kolonie, tzv. „Künstlerkolonie“³⁵⁹ pro sociálně nezajištěné umělce.³⁶⁰

Feiglovi si však mohli dovolit pronajímat středně prostorný byt v nájemním domě s předzahrádkou, osobním výtahem a tzv. „Berliner Zimmer“, což byl prostor, který mohl sloužit k přijímání hostů, případně delšímu pobývání či jako pouhý „průchozí pokoj“ do zadního křídla domu, neboť malé okno, které vedlo vždy do dvora, neposkytovalo dostatek světla. Většina těchto bytů měla i pokoj pro služebnou, jenž měl svůj vlastní vstup ze dvora.³⁶¹ V roce 1920 se nejdříve Feiglovi přestěhovali do luxusnější části s městskými vilami ve Stubenrauchstrasse, o dva roky později už bydleli o pár ulic dále ve Wilhelmshöherstrasse čp. 12 a za další dva roky v čp. 18, kde pravděpodobně zůstali až do svého návratu do Prahy v roce 1932.³⁶² Friedenau bylo koncipováno jako vilová čtvrť anglického stylu. Kvůli nedostatku bytů však pruská

³⁵⁷ Oproti ostatním berlínským částem nebylo Friedenau původně vesnicí, ale vzniklo v době císaře Viléma II. Má velmi výhodnou pozici, neboť je od centra Berlína vzdáleno jen 3km. Do roku 1920, kdy bylo Friedenau přičleněno k Berlínu, patřilo k nejvíce se rozvíjejícím obcím. Willy SPATZ, *Der Teltow. Geschichte der Ortschaften des Kreises Teltow*, Berlin 1912, s. 8; Christel BLUMENSATH – Heinz BLUMENSATH, *Das andere Friedenau – Spaziergänge durch 125 Jahre Kunst-, Literatur- und Baugeschichte*, Berlin 1996, s. 34.

³⁵⁸ Ve Wilmersdorfu bylo pět soukromých židovských škol, v roce 1929 byla postavena velká synagoga pro 2300 lidí. Byla zničena během Křišťálové noci. Udo CHRISTOFFEL (ed.): *Berlin Wilmersdorf*, s. 23.

³⁵⁹ „Künstlerkolonie“ je obytné sídliště na jihu Wilmersdorfu, jihovýchodně sousedí s Friedenau. Umělecká kolonie byla postavena mezi lety 1927-1931 z iniciativy Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger (GDBA) a Schuzverband deutscher Schriftsteller. Cílem bylo zabezpečit cenově příhodné a přesto komfortní ubytování i pro sociálně nezajištěné umělce a spisovatele. Lidově se této části začalo říkat „Hungerburg“, tedy „hladový hrad“. Měla to být alternativa činžovních domů. Uměleckou kolonii tvořily tři obytné bloky, uprostřed nichž bylo náměstí (Laubenheimer Platz, nyní Ludwig-Barnay-Platz), které mělo sloužit jako centrum pro setkávání a společnou komunikaci umělců. S podobnými místy se počítalo i v samotných budovách. Brzy se stala umělecká kolonie domovem převážně levicových intelektuálů a umělců a významnou opoziční baštou proti vzrůstající síle nacistů. 15. března 1933 došlo k násilnému vtrhnutí do kolonie, policie s pomocí SA prohledala většinu bytů a mnohé obyvatele pozatýkala. Další osudy mnohých zatčených jsou dodnes nevysvětlené. Co se týče kolonie samotné, od roku 1990 spadá do ochrany památkové péče. Srov. Volker WARTMANN, *Künstlerkolonie: Weg nach Gustav Rickelt benannt*, Berliner Zeitung, 27. 11. 1999, <<http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/1999/1127/lokales/0154/index.html>> online dne 13. 03. 2010.

³⁶⁰ Udo CHRISTOFFEL (ed.): *Berlin Wilmersdorf*, s. 25-37.

³⁶¹ Gudrun BLANKENBURG, *Friedenau – Künstlerort und Wohndyll. Die Geschichte eines Berliner Stadtteils*, Berlin 2006, s. 113; Stefan EGGERT, *Spaziergänge in Schöneberg. Berlinische Reminiszenzen*, Band 78, Berlin 1997, s. 47, 80.

³⁶² NA, Policejní ředitelství Praha II – všeobecná spisovna – 1941- 1950, PŘ 1941-1951, sign. F 259/18 Feigl Fritz 1884, kart. 2030; NA, Policejní ředitelství Praha II – evidence obyvatelstva (PŘ II – EO), sign. Feigl Friedrich 1884. Srov. příloha IX.

vláda v 80. letech 19. století nařídila stržení vil a místo nich byly postaveny nájemní domy až s pěti patry. Domy, ve kterých bydleli Feiglovi, byly o něco mladší, pocházely z počátku 20. století.³⁶³ Ve Friedenau se nevyskytovaly tzv. Mietskasernen³⁶⁴ s mnoha zadními dvorky. Jako měl Wilmersdorf svou uměleckou kolonii, mělo Friedenau tzv. „Literaturmeile“, kde bydlelo mnoho literátů, filmařů a lidí od divadla.³⁶⁵ Z Feiglových známých bydlel poblíž v Niederstrasse a poté ve Stierstrasse Karl Schmidt-Rottluff. Nelze tedy vyloučit, že po příchodu do Berlína to byl právě on, kdo pomohl Feiglovi najít vhodné bydlení.

3. Najít a ztratit Berlín

3.1. Berlínská židovská elita

Od přelomu století do první světové války se ve třech kulturních metropolích – Praze, Vídni a Berlíně - objevilo nevídaně mnoho uměleckých talentů židovského původu. Podle historičky Kateřiny Čapkové byla jedním z důvodů skutečnost, „že tato generace židovských intelektuálů byla duchovně i finančně podporována generací předcházející.“³⁶⁶ Generace rodičů těchto židovských umělců často ještě vyrůstala v ghettech – stejně jako Feiglova matka – a blahobytu dosáhla jen díky své pílí a houževnatosti. Většinou se z nich stali obchodníci a podnikatelé. Přáli si, aby jejich děti studovaly, a dokázali tak náležitě podpořit umělecké aktivity svých potomků.

Bedřich Feigl se rozhodl odejít do Berlína, do světa, který mu však v mnohém nebyl cizí. Často se stávalo, že se umělcům v nové zemi nelíbilo. Týkalo se to především Paříže, kde zažívali příchozí umělci kulturní šok a často měli i pocit méněcennosti. Umělci ze zemí habsburské monarchie však byli velmi přizpůsobiví a Německo pro ně bylo ideální, neboť jim odpadala alespoň jedna překážka, která

³⁶³ Hermann EBLING, *Friedenau – Aus dem Leben einer Landgemeinde, 1871-1924*, Berlin 1986, s. 49.

³⁶⁴ „Mietskasernen“ - mnohaposchodové činžovní domy s několika vnitřními dvory (tzv. „Berliner Hinterhof“ se stal berlínským fenoménem černého obchodu především v období hospodářské krize a častým námětem berlínského malíře Heinricha Zilleho) v městské zástavbě, které vznikaly během 2. poloviny 19. století. Byly určeny především dělníkům. Hygienické podmínky byly v těchto domech často naprosto nepřipustné, neboť domy byly přelidněné, někdy se bydlelo i na chodbách. Srov. Johann Friedrich GEIST – Klaus KUERVERS, *Das Berliner Mietshaus*, München 1989; Adelheid von SALDERN, *Häuserleben. Zur Geschichte des städtischen Arbeiterwohnens vom Kaiserreich bis heute*, Bonn 1995.

³⁶⁵ Christel BLUMENSATH – Heinz BLUMENSATH, *Das andere Friedenau*, s. 81.

³⁶⁶ Kateřina ČAPKOVÁ, *Češi – Němci – Židé?*, s. 87.

zlomila vaz mnohým umělcům hledajícím své štěstí v Paříži – znalost jazyka. Berlín byl podle mnohých také daleko přínosnější, Vídeň a dokonce i Paříž začaly postupně těžít jen ze svého tradičního postavení kulturních center a nic nového nepřinášely.³⁶⁷

V Německu se většina Židů zdařile integrovala do měšťanských středních vrstev a osvojila si německou kulturu. Zachováváním některých židovských tradic, vědomím společných dějin či zakládáním židovských spolků a institucí nekonfesijního charakteru si němečtí Židé svou původní židovskou identitu do velké míry udrželi neporušenou. Díky německé židovské elitě docházelo ke vzájemnému zprostředkovávání různých národních kultur, včetně české a německé, na základě kontaktů nově usadivších se v německých městech. Hlavní úlohu hrál samozřejmě Berlín. Pro většinu Židů byla typická naprostá fascinace kulturou a vědou, které se snažili ze všech sil podporovat. V Berlíně se velmi šťastně propojovaly obchodní a podnikatelské kruhy se společností umělců a vědců, umělci a podnikatelé se společně se objevovali na soukromých večírcích i veřejných oslavách a vytvořili berlínskou židovskou smetánku, která dlouho udávala tón nejen vlastnímu městu. Mezi mecenáše židovských umělců a vědců patřili ti nejvlivnější berlínští podnikatelé židovského původu, jejichž sbírky uměleckých děl navyšovaly hodnotu jejich celkového majetku i prestiž ve společnosti.³⁶⁸ Pro nově příchozího umělce bylo tedy důležité co nejdříve proniknout do této vlivné sítě umělců a jejich ochránců. Pro Bedřicha Feigla se vstupenkou do tohoto světa stal kontakt s Maxem Liebermannem.

3.1.1. Max Liebermann – prezident Berlínské secese i lev salonů

Německý impresionistický malíř a grafik Max Liebermann sehrál významnou roli ve Feiglově rozhodování o přesídlení do Berlína. Bedřich Feigl se s jeho dílem setkal při své berlínské cestě v roce 1906, kdy byl Liebermann na vrcholu svých sil a patřil k nejdůležitějším osobnostem berlínské umělecké scény. Ačkoliv patřil Liebermann do generace Feiglova otce, mnohé názory na umění se u obou shodovaly. Liebermann se na svých studijních cestách – které vedly stejně jako i u ostatních umělců dané doby na ta samá místa, na která o několik desítek let později cestoval

³⁶⁷ „Das Schockerlebnis resultierte aus einem Gemisch von Minderwertigkeitsgefühl gegenüber der heimischen Kunst und dem Enthusiasmus für das Neue.“ („Šok vyplýval z pocitu méněcennosti vůči domácímu umění a z nadšení pro vše nové.“) Klaus von BEYME, *Das Zeitalter*, s. 78.

³⁶⁸ Kateřina ČAPKOVÁ, *Češi – Němci – Židé?*, s. 8, 77.

i Feigl – seznámil s dílem Rembrandta van Rijna. Jeho tvorbu ovlivnilo kulturní prostředí Paříže, Benátek a Amsterdamu.³⁶⁹ Liebermann postupně pevně zakotvil v impresionistické estetice a sehrál na konci století roli rebela proti akademickému pojetí umění propagovanému na berlínské Akademii. Feigl se usadil v Berlíně však až v době, kdy se Liebermann stal pro novou mladou generaci konzervativním umělcem odmítajícím nové umělecké směry moderního umění. Ocitl se v prostředí, které bylo stejně jako v Praze plné konfliktů, ač už mnohé mělo za sebou.

3.1.1.1. Přijetí moderního umění v Německu

V Berlíně stál na počátku přijetí moderního umění opět Edvard Munch. Nejstarší umělecký spolek Verein Berliner Künstler (VBK), který pořádal každoročně Velkou berlínskou výstavu umění (Grosse Berliner Kunstausstellung), dosáhl uzavření skandální výstavy Edvarda Muncha v Berlíně v roce 1892.³⁷⁰ Na protest proti tomuto činu se někteří ze spolku zúčastnili výstavy Freie Berliner Kunstausstellung 1893 (Nezávislá berlínská výstava umění 1893). Mezi hlavní rebely patřili Walter Leistikow,³⁷¹ Franz Skarbina³⁷² a Max Liebermann, kteří ještě před Munchem uspořádali výstavu tzv. hnutí „Die Elf“ („Jedenáct“). Tehdy však zůstali nadále členy spolku.³⁷³ Během dalších let začínalo být jasné, že se VBK nepřikloní na stranu moderního umění, jak požadovala nová mladá generace. Nezbylo jí tedy nic jiného, než se „odštěpit“ a založit novou uměleckou skupinu s názvem Berliner Secession, jejímž prezidentem se stal právě Max Liebermann. Na počátku měla Berlínská secese 65 členů a postupně se rozšiřovala. Docházelo ale i k odchodům či vyloučením pro nejednotnost názorů na umění.

Nejzásadnější krizové období Berlínské secese nastalo v roce 1910 těsně před příchodem Bedřicha Feigla do Německa. Max Liebermann spolu se svými přívrženci odmítl vystavit v rámci Berlínské secese 27 expresionistických děl, jejichž

³⁶⁹ Erich HANCKE, *Max Liebermann. Sein Leben und seine Werke*, Berlin 1923, s. 136n. Srov. příloha X.

³⁷⁰ Verein Berliner Künstler byl jedním z mála spolků, který nebyl během nacistické diktatury zrušen. Jeho činnost trvá dodnes, spolek má kolem 100 členů.
< <http://www.vbk-art.de/CMS/index.php?page=Geschichte> > online dne 18. 3. 2010.

³⁷¹ Walter Leistikow (1865-1908), německý malíř a grafik. Svou slibně se rozvíjející kariéru ukončil sám, poté co se dozvěděl, že má – tehdy nevyhlášený – syfilis. Srov. Lovis CORINTH, *Das Leben Walter Leistikow*, Berlin 1910.

³⁷² Franz Skarbina (1849-1910), německý malíř, grafik a ilustrátor. Srov. Margrit BRÖHAN, *Franz Skarbina*, Berlin 1995.

³⁷³ Werner DOEDE, *Die Berliner Secession: Berlin als Zentrum der deutschen Kunst von der Jahrhundertwende bis zum 1. Weltkrieg*, Berlin 1981, s. 23n.

autoři byli mimo jiné také ze skupiny Brücke. Následoval již tak známý scénář - odvržení umělci opustili zpátečnický spolek a založili na protest novou skupinu s názvem Berliner Neue Secession. Do staré Berlínské secese byl však už zaražen hřeb, který pomalu a zpočátku poměrně neviditelně rozbíjel spolek zevnitř. Liebermann se po incidentu s expresionisty vzdal své funkce a prezidentem se stal malíř Lovis Corinth. Ten složil funkci po neúspěšné výstavě v roce 1912. Poslední velký úspěch Berlínské secese následoval rok poté, kdy se novému předsedovi spolku, berlínskému nakladateli, galeristovi a významnému mecenáši Paulu Cassirerovi, o kterém bude ještě řeč, podařilo uspořádat naopak velmi úspěšnou výstavu. Rok 1914 proběhl opět ve znamení protestních činů, kdy byl založen další nový spolek Freie Secession v čele s Maxem Liebermannem jako čestným prezidentem spolku.³⁷⁴

Do tohoto bojovného prostředí přišel Bedřich Feigl se svou manželkou. Není známo, zda se musel nějakým dramatickým způsobem rozhodovat, na kterou uměleckou stranu se přidá. Jako vždy se mu podařilo nalézt elegantní řešení, nevstoupil ani do jednoho spolku a mohl vystavovat jak s Berlínskou novou secesí, tak s původní Berlínskou secesí Maxe Liebermanna jako host. Díky Berlínské nové secesi utužil vztahy se členy Brücke, kterým zařídil již zmiňovanou návštěvu v Čechách u Willyho Nowaka v Mníšku pod Brdy. Kontakt s Berlínskou secesí byl pro Feigla ale daleko důležitější. Už dříve se netajil obdivem k Liebermannově dílu i k jeho osobě, proto ho muselo potěšit osobní pozvání k účasti na výstavě Berlínské secese. Doklady jejich vzájemného kontaktu – pravděpodobné korespondence – bohužel už neexistují, neboť Max Liebermann před svou smrtí veškerou svou korespondenci až na pár výjimek spálil, aby se jí nemohli zmocnit nacisté.³⁷⁵

³⁷⁴ Po nástupu Hitlera k moci požadovala vláda loajalitu novému režimu, jinak hrozilo spolku zrušení. Mnoho umělců poté vystoupilo dobrovolně, členové židovského původu se museli vzdát členství povinně. Spolek zanikl během roku 1936. Peter PARET, *Die Berliner Secession: Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland*, Frankfurt am Main 1983, s. 8-23.

³⁷⁵ Max Liebermann ještě v roce 1927 nevěřil, do jaké míry mohou nacisté myslet vážně své hrozby. V tomto roce portrétoval říšského prezidenta Hindenburga, což vzbudilo odpor nacistů. „Neulich hat ein Hitlerblatt geschrieben – man hat mir das zugeschickt –, es wäre unerhört, dass ein Jude den Reichspräsidenten malt. Über so etwas kann ich nur lachen. Ich bin überzeugt, wenn Hindenburg das erfährt, lacht er auch darüber. Ich bin doch nur ein Maler, und was hat die Malerei mit dem Judentum zu tun?“ („Nedávno se objevilo v jednom hitlerovském plátku – někdo mi ho poslal – že je neslýchané, že Žid maluje říšského prezidenta. Tomu se mohu jen smát. Jsem přesvědčen, až se to dozví Hindenburg, také se tomu zasměje. Jsem přeci jen malíř, a co má společného malířství s židovstvím?“ Bernd KÜSTER, *Max Lieberman - ein Malerleben*, Hamburg 1988, s. 213. Po převzetí moci nacisty však Liebermann musel změnit názor a brzy pochopil, že se židovský původ opět stane velkým nebezpečím. Často citovaným se stal jeho poněkud expresivní výrok v berlínském dialektu: „Ick kann jar nicht soville fressen, wie ick kotzen möchte.“ („Ich kann gar nicht soviel fressen, wie ich kotzen möchte.“ „Nemůžu toho tolik sežrat, kolik bych chtěl vyblít.“) Tamtéž, s. 216. Malíř zemřel v roce 1935 a nakonec nezažil ta největší neštěstí a ponížení židovského národa. V médiích se objevila jen nedůstojná zmínka o jeho smrti,

3.1.1.2. Berlínské salony

Feigl se pravděpodobně nestal Liebermannovým chráněncem v pravém slova smyslu. Lze však předpokládat, že byl alespoň částečně díky němu uveden do umělecké společnosti a získal kontakty tolik cenné pro umělce začínajícího v nové zemi. Max Liebermann jako syn bohatého textilního průmyslníka zdědil rozsáhlý majetek a mohl si dovolit přepychovou vilu ve Wannsee, kterou nazýval zámek u jezera („Schloss am See“), a kam se sjížděli Liebermannovi kolegové a umělci z nové mladé generace.³⁷⁶ V Berlíně bydlel malíř naproti domu Carla a Felicie Bernsteinových, kteří vedli známý berlínský literární salon. U právníka Carla Bernsteina (1842-1894) a jeho choti Felicie (1852-1908)³⁷⁷ se každou středu scházeli lidé různých zaměstnání i různých národností.³⁷⁸ Bernsteinovi vlastnili jedny z prvních děl francouzských impresionistů v Německu. Na díla od Degase a Maneta se chodila dívat celá berlínská smetánka včetně jejich stálého hosta Maxe Liebermanna.³⁷⁹ Bedřich Feigl se k Bernsteinovým

akademie umění, která už byla plně v moci nacistů, rezignovala na jakýkoli smuteční akt svého bývalého čestného profesora, gestapo zakázalo účast na pohřbu, aby se nestal demonstrací za svobodu umění. Tamtéž, s. 223. Liebermannova manželka se v roce 1943 předávkovala, aby nemusela odejít s transportem do Terezína. Regina SCHEER, „*Wir sind die Liebermanns.*“ *Die Geschichte einer Familie*, Berlin 2008, s. 380.

³⁷⁶ B. Küster, s. 179. Dnes se ve vile ve Wannsee nachází Liebermannovo muzeum. Rodiče z počátku neprojevovali z uměleckého talentu svého syna přílišnou radost, dokonce ho donutili ke studiu chemie, mladý Max byl ale brzy vyloučen a přes odpor rodičů odešel do Výmaru na uměleckou školu, s čímž se nakonec museli smířit. Tamtéž, s. 73.

³⁷⁷ Georg TREU, *Carl und Felicie Bernstein: Erinnerungen ihrer Freunde*, Dresden 1914, s. 24.

³⁷⁸ Johanna von Tuhr, manželka Bernsteinova kolegy, vzpomínala, jak směla nazývat Felicii Bauer „Mumu“. „In diesen Jahren schloss ich mich eng an „Mumu“ an, wie ich Felicie Bernstein auf ihren Wunsch nannte. (...)Es war ihr ein mütterliches Vergnügen, mich in Gesellschaft zu führen, und ich weiß nicht, was mich mehr freute, die Gesellschaft oder ihre reizende Art, mich zu leiten und zu hüten. (...)Die Familie Bernstein führte ein reiches und schönes Leben und verstand es in unvergleichlicher Weise, ihre materiellen Mittel zu einem wahren und edlen Genuss für sich und andere zu verwenden.“ („V těch letech jsem se více k „Mumu“ přimkla, jak jsem Felicii Bernstein na její přání nazývala. (...) Činilo jí to mateřské potěšení uvádět mě do společnosti, a já nevím, co mě těšilo více, společnost či její přitažlivý způsob, jakým mě vedla a opatrovala. (...) Rodina Bernsteinova vedla bohatý a hezký život, což znamenalo, že dokázali své materiální prostředky použít k pravému a ušlechtilému požitku svému i ostatních.“) Tamtéž, s. 21, 22.

³⁷⁹ Max Liebermann obdivoval rozpětí zájmu Carla Bernsteina, který měl pochopení pro jakýkoli obor a díky tomu byl považován za velmi společenského člověka. Podle Liebermanna byla celá rodina Bernsteinových – kromě Felicie a Carla vedla salon i Carlova sestra – tolik pohostinná díky tomu, že manželé Bernsteinovi zůstali bezdětní. Carlova sestra byla praktickou duší salónu, „Zeremoniemeisterin“ („ceremoniářka“). „Sie entschied alle Fragen der Etikette, rügte auch wohl einen Verstoß, der etwa von einem der Gäste in Bezug auf Toilette begangen worden war. Ohne gewisses Zeremoniell kann ja keine Geselligkeit bestehen, selbst die Boheme kann ihrer nicht entbehren.“ („Rozhodovala všechny otázky ohledně etikety, a klidně pokárala prohřešek týkající se toalety jednoho z hostů. Bez jisté obřadnosti nemohla přeci obstát žádná společenskost, i samotná bohéma před ní rezignovala.“) Tamtéž, s. 49. Salon Bernsteinových byl pravým salónem, kam se chodilo kvůli hostitelům samotným, a ne pojmít a popít a

sice již podívat nemohl, neboť se usadil v Berlíně až čtyři roky po smrti Felicie Bernstein, avšak mohl využít kontaktů, které Liebermann během střeďečnických salonů získal a rozhodně si je nenechával jen sám pro sebe.

Dalším místem v Berlíně, kde se mohly navazovat důležité kontakty, byl umělecký salon spisovatelky a mecenášky Auguste Hauschner, pražské Berlínanky židovského původu.³⁸⁰ Pravdou je, že návštěvy tohoto salónu byly spíše záležitostí umělců z generace Maxe Liebermanna – on sám patřil k častým návštěvníkům jejího salonu. Podle pamětníků však Auguste Hauschner, vážená stará dáma,³⁸¹ ráda přivítala každého, kdo přicházel z jejího rodného města, a proto se dá předpokládat, že jedním z hostů mohl být i Friedrich Feigl, zvláště když byl znám jako zábavný společník.³⁸²

nechat se vidět se známými osobnostmi. „Freilich kann man mit dem nötigen Gelde einen Salon ausmachen, aber manche Dame glaubt einen Salon zu gründen und hat doch nur, wie Oscar Wilde sagt, eine Restauration eröffnet. Auch kann jeder glänzende Feste geben, der die Mittel dazu besitzt und er wird genug Gäste finden, um seine Salons zu füllen. Aber trotz ihrer aristokratischen oder berühmten Namen sind sie nur Mitesser, die aus Eitelkeit kommen, um gesehen zu werden oder andere Berühmtheiten zu sehen: zu Bernsteins ging man Bernsteins wegen.“ („S dostatečnými financemi se samozřejmě dá vytvořit salon, ale mnohá dáma si myslí, že založila salon, a přitom, jak říká Oscar Wilde, otevřela jen restauraci. Každý, kdo k tomu má prostředky a sežene dostatek hostů, aby naplnil své salony, také může pořádat okázalé slavnosti. Ovšem i přes aristokratická či slavná jména jsou jen spolustolovníky, kteří přišli jen z marnivosti, aby byli viděni či viděli jiné známé osobnosti: k Bernsteinovým se chodilo kvůli nim samotným.“) Tamtéž, s. 49.

³⁸⁰ Auguste Hauschner (1850-1924), roz. Sobotka, spisovatelka a mecenáška. Sama o svém původu napsala: „Ich bin in Prag geboren, habe mich nach Berlin verheiratet und bin, nach dem Tode meines Mannes in meiner zweiten Heimatstadt geblieben. Das sind Umriss meiner Existenz.“ („Narodila jsem se v Praze, provdala do Berlína a v tomto mém druhém rodném městě po smrti svého muže zůstala. To je obrys mé existence.“) Hella-Sabrina LANGE, „Wir stehen alle wie zwischen zwei Zeiten.“ *Zum Werk der Schriftstellerin Auguste Hauschner (1850-1924)*, Essen 2006, s. 11. Její manžel Benno Hauschner, původně továrník, se nechal poměrně brzy penzionovat, aby se mohl věnovat malování, krátce poté však v roce 1890 zemřel. Manželství zůstalo bezdětné. Martin BERADT – Lotte BLOCH-ZAVŘEL (edd.), *Briefe an Auguste Hauschner*, Berlin 1929, s. 8. Auguste Hauschner udržovala čilou korespondenci například s Maxem Brodem, Tillou Durieux, Maxem Liebermannem, Gustavem Landauerem a především Fritzem Mauthnerem. Její pozůstalost je uložena ve Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz v oddělení rukopisů.

³⁸¹ Martin Beradt v úvodu k edici dopisů pro Auguste Hauschner vzpomínal, že ji její přátelé znali pouze jako starou dámu. „Ihre Freunde kannten sie nur alt: eine hochgewachsene Frau von gerader Haltung, in schwarzem oder grauem Kleid, das Haar schon von einem stumpfen Grau, im Gesicht nur noch der Nachglanz ihrer Jugend, die Augen freilich lebhaft, die Hände, die aus Spitzen oder Fallärmeln hervortraten (...) Sie hatte einen feinen, klugen, aber zugleich lebhaften und leidenschaftlichen Geist. (...) Mit einem scharfen Blick für ihre Schwächen und unabhängig genug, sie in der Unterhaltung preiszugeben, opferte sie sich gleichzeitig für die Menschen auf – sie sah keinen Widerspruch darin: für die Erkenntnis gibt es keine Grenzen, aber auch nicht für das Herz.“ („Její přátelé ji znali jen ve stáří: vysokou dámu s rovným držetím těla, v černých či šedých šatech, vlasy již matně šedé, v obličejí stále odlesk jejího mládí, oči samozřejmě živé, ruce vykukující z kraje rukávů (...) Měla jemného, chytrého a přitom živého a vášnivého ducha. (...) Byla schopná se pro lidi obětovat, ačkoliv zřetelně znala jejich slabiny, neviděla v tom rozpor: pro poznání neexistují hranice, stejně tak jako pro srdce.“) Martin BERADT – Lotte BLOCH-ZAVŘEL (edd.), *Briefe*, s. 7.

³⁸² Zuzana SKOŘEPOVÁ, *Heimatstadt*, s. 322.

Auguste Hauschner se ve svém literárním díle snažila vypořádat s židovskou tradicí a vlastní kulturní identitou. Zabývala se koexistencí Němců, Židů a Čechů.³⁸³ Nezajímala se však pouze o literaturu. Blízké jí byly i další intelektuální a politické kruhy a byla pevně svázána s berlínskou kulturní scénou.³⁸⁴ Snažila se podporovat začínající umělce, které jí mimo jiné mnohokrát doporučil sám Liebermann.³⁸⁵ Ačkoliv byla Auguste Hauschner velmi pokrokovou ženou, přeci jen dýchal její salon starou dobou, na kterou nebyl Bedřich Feigl zvyklý ani z Prahy. Jeho generace se stejně jako v Čechách setkávala především v kavárnách.

³⁸³ Literární činností se Auguste Hauschner začala zabývat přibližně kolem roku 1880. K nevýznamnějším dílům patří dvousvazkový román „*Die Familie Lowositz*“ (1908), „*Rudolf und Camilla*“ (1910) či další romány: „*Der Tod des Loewen*“ (1914), „*Der Versöhnungstag*“ (1918), „*Die Siedlung*“ (1918) a „*Die Heilung*“ (1921). Hella-Sabrina LANGE, „*Wir stehen*“, s. 68, 72-86.

³⁸⁴ „Auguste Hauschner nahm nicht nur aktiv an den zeitgenössischen literarischen, intellektuellen und politischen Diskursen teil und engagierte sich in ihrem sozialen Umfeld, sondern war auch fest eingebunden in die Vernetzungen der Kulturszene.“ („Auguste Hauschner se aktivně neúčastnila jen intelektuálních hovorů o soudobé literatuře a politice, neangažovala se pouze ve svém sociálním prostředí, ale byla také pevně napojena na síť kulturní scény.“) Hella-Sabrina LANGE, „*Wir stehen*“, s. 14. Martin Beradt k tomu poznamenal: „So lebte sie mit fast unbeschränkt vielen Menschen aller Alter aus allen Lagern der Kunst. In dem besten ihrer fünf Zimmer zu ebener Erde Am Karlsbad 25, das nicht reich ausgestattet war, aber lebendig wurde durch zwei frei gegeneinander gestellte Flügel, saßen (...) viele Schriftsteller, die meisten in Gesprächen von persönlicher Bekenntnishaftigkeit.“ („A tak žila s téměř neomezeným počtem lidí různého věku a všech druhů umění. V nejlepším z pěti pokojů v ulici Am Karlsbad 25, který nebyl nijak bohatě vybaven, avšak díky dvěma volně stojícím křídly velmi živý, seděli mnozí spisovatelé, většina z nich v intimních rozhovorech.“) Většina doznání se týkala chybějících prostředků, které pro ně Auguste Hauschner často posléze dokázala sehnat. Martin BERADT – Lotte BLOCH-ZAVŘEL (edd.), *Briefe*, s. 7.

³⁸⁵ Srov. Martin BERADT – Lotte BLOCH-ZAVŘEL (edd.), *Briefe*, s. 35, 39, 44.

3.1.2. Kavárenská společnost

3.1.2.1. Německá cesta ke kávě

Typická instituce literární kavárny, která byla známá z Rakouska, Anglie, Francie nebo Itálie, vznikla z různých důvodů v německých oblastech o něco později. Její prvopočátky spadají do období několika let před příchodem Bedřicha Feigla do Berlína, který poté mohl zažít její největší slávu.³⁸⁶ V německých zemích se káva stala běžnou a žádanou tekutinou za mnohem delší dobu než v ostatních oblastech. Tento černý nápoj musel bojovat proti třem rivalům – vínu, pivu a kořalce. Politické a především ekonomické autority se dokonce zpočátku přikláněly k zákazu dovozu kávy či k jejímu vysokému zdanění. Nejčastějším důvodem pro nevhodnost pití kávy byla uváděna její škodlivost pro lidský organismus a odliv německých peněz do zahraničí. Na rozdíl od jiných zemí se však káva poměrně rychle usadila v domácnostech. A tak jako se jinde stala symbolem veřejnosti, aktivity a společenskosti, v německých zemích se změnila v symbol soukromí.³⁸⁷

První kavárna, ovšem jako součást cukrárny, byla v Berlíně otevřena v roce 1721. Typický komunikativní prvek přišel do berlínských kaváren také o něco později, neboť zprvu se v německých kavárnách nesmělo hlasitě mluvit. Německou specialitou zůstávaly kavárenské stánky, původně opravdu vytvořené ze stanů, z nichž se posléze staly dřevěné boudy. V létě byly umístovány v parcích a kromě kávy se v nich nabízela horká voda, mléko a cukr. Do těchto stánků měly na rozdíl od kamenných kaváren přístup i ženy.³⁸⁸

První skutečnou literární a uměleckou kavárnou v pravém (vídeňském) slova smyslu byl až na konci 19. století hostinec – jak příznačné pro Německo –

³⁸⁶ „Aus verschiedenen Gründen entwickelte sich die Institution „literarisches Kaffeehaus/ Künstlercafé“ in den deutschen Gebieten allgemein und besonders in Berlin anders als etwa in Österreich, England, Frankreich oder Italien. (...) Ihre Blütezeit fällt mit den Jahren der Weimarer Republik zusammen, deren Ende – verbunden mit dem Massenexodus der deutschen Intelligenz – auch dasjenige unseres Forschungsgegenstandes bedeutet.“ („Z různých důvodů se vyvinula instituce „literární/umělecké kavárny v německých oblastech všeobecně a především v Berlíně jinak než třeba v Rakousku, Anglii, Francii nebo Itálii. (...) Její rozkvět spadá do období Výmarské republiky, jejíž konec – ve spojení s masovým odchodem německé inteligence – znamená i konec našeho objektu bádání.“) Alfred RATH, *Berliner Caféhäuser (1890-1933)*, in: Michael Rössner (ed.), *Literarische Kaffeehäuser. Kaffeehausliteraten*, Wien – Köln - Weimar 1999, s. 89.

³⁸⁷ Tamtéž, s. 108-109, pozn. č. 3.

³⁸⁸ Tamtéž, s. 110.

Zum schwarzen Ferkel³⁸⁹ na rohu ulic Unter den Linden a Wilhelmstrasse v Berlíně.³⁹⁰ Brzy se vytvořil tzv. „*Ferkelkreis*“ seskupující především skandinávské umělce. Nejznámějším hostem býval Edvard Munch, který do hostince brával svou přítelkyni Dagny Juel. Čím dál častěji se začaly v kavárnách objevovat i ženy. „*Ferkelkreis*“ měl velmi blízko k budoucímu bohémскому hnízdečku, ke kavárně Café des Westens. „*Ferkelkreis*“ se přeci jen ale stále ještě držel původního účelu návštěvy hostinců – společného pití často až do nemoty.³⁹¹

3.1.2.2. Velikášské čekárny géníů

Kavárny se stejně jako v Praze brzy staly „prodlouženým ateliérem“ („zum verlängerten Atelier“), neboť se tím dalo dobře ušetřit za vytápění vlastního bytu umělců, které byly často umístěny sice v „lepších“ čtvrtích, ovšem v již zmiňovaných zadních dvorech berlínských činžovních domů.³⁹² Před první světovou válkou se nejoblíbenější kavárnou stala kavárna s prostým názvem Café des Westens (Kavárna západu), která vznikla jako první podobný podnik v nově rozrůstající se čtvrti na západě Berlína kolem Kurfürstendammu.³⁹³ Tento „maják Kurfürstendammu“ („das Blinkfeuer des Kurfürstendamm“) ³⁹⁴ poprvé otevřel dveře svým hostům v roce 1893. Největší slávu však zažil od roku 1904, kdy původní majitel Kirchner prodal kavárnu svému vrchnímu kuchaři italského původu Roccovi.³⁹⁵ Brzy dostala kavárna svou přezdívku -

³⁸⁹ U Černého selete

³⁹⁰ Vídeňské kavárny v Berlíně se staly módou po světové výstavě ve Vídni v roce 1873. Tehdy byla otevřena kavárna Café Bauer na rohu ulic Unter den Linden a Friedrichstrasse. Kavárna byla součástí Hotelu Kaiserhof, největšího hotelu v tehdejší Berlíně, a návštěvníky tvořili tudíž jen hosté dvora, šlechta a diplomaté, později především bohatá klientela. Renate PETRAS, *Das Café Bauer in Berlin*, Berlin 1994, s. 34.

³⁹¹ Tamtéž, s. 111.

³⁹² „Die Wohnungen waren ärmlich. Das Kaffeehaus wurde zum verlängerten Atelier. Künstlerwohnungen in Berlin lagen im Hinterhof (Dachateliers). Bezeichnenderweise waren diese Ateliers meist nicht in proletarischen Vierteln, sondern in Charlottenburg und Wilmersdorf.“ („Byty byly chudé. Kavárna se stala prodlouženým ateliérem. Byty umělců v Berlíně ležely většinou v zadním dvoře (půdní ateliéry). Příznačně nebyly tyto ateliéry v proletářských čtvrtích, ale v Charlottenburgu či Wilmersdorfu.“) Klaus von BEYME, *Das Zeitalter*, s. 93.

³⁹³ Hermann-Josef FOHSEL, *Im Wartesaal der Poesie. Zeit- und Sittenbilder aus dem Café des Westens und dem Romanischen Café*, Berlin 1996, s. 15.

³⁹⁴ Takto nazval kavárnu Café des Westens vpravdě a ilustrátor Edmund Edel. „Es hat seine Lichter hinausgeworfen, und alle Wanderer im Kampfe um das Leben, im Streit um den Ruhm, in Hass und in Liebe, alle, die das Heil suchten in Leid und Freud, in Kaffee und Alkohol, haben sich in seinen Schutz geflüchtet.“ („Světla vyzářovala, a všichni pocestní bojující o život, v zápase o slávu, v nenávisti i v lásce, všichni, kteří hledali spásu v utrpení i radosti, v kávě i alkoholu, sem utkali do ochrany.“) Tamtéž, s. 23

³⁹⁵ Bernd RULAND, *Das war Berlin, Die goldenen Jahre 1918-1933*, Bayreuth 1972, s. 228.

„Café Größenwahn“ („Kavárna velikášství“), kterou nesla s velkou ctí.³⁹⁶ Přívětivou atmosféru kavárny netvořila jen vůně výborné italské kávy a vídeňské kuchyně, ke které se podávalo pravé plzeňské pivo, ale stejně jako v Unionce osoba vrchního. Berlínským panem Paterou byl Herr Hahn společně se „zrzavým Richardem“ („der rote Richard“), číšníkem speciálně určeným na roznášení novin a časopisů.³⁹⁷ Herr Hahn, jehož křestní jméno pravděpodobně nikdo neznal - získal však také přezdívky typu - „Vládce všech Prusů“ a „Král s kouzelnou hůlkou“ („Herrscher aller Preussen“, „König mit dem Zauberstab“)³⁹⁸ - byl důvěrníkem a bankéřem svých hostů v jedné osobě. Sám byl v přízni několika mecenášů, kteří čas od času zaplatili útratu za méně majetné hosty. Platila zde ale přísná podmínka, která umožňovala zaplatit za někoho pouze jídlo, kávu, minerální vodu a dezerty, avšak žádný alkohol.³⁹⁹

Kavárna sídlící na rohu Kurfürstendammu a Joachimsthaler Strasse nemohla být umístěna lépe, neboť se v bezprostřední blízkosti nacházela budova, ve které se konaly výstavy Berlínské secese. Tím byla do určité míry předurčena klientela kavárny. Kavárna byla vybavena mramorovými stoly, z nichž některé měly nahoře ještě položenou skleněnou desku, pod níž s oblibou umělci zastrkávali své výtvořky, ať už skicy, básně či jen zaznamenané myšlenky na nevzhledných kouscích papíru. Brzy se v kavárně díky vhodnému rozložení místností zrodila myšlenka tzv. „Schall und Rauch“- Bühne, neboli Divadla západu (Theater des Westens), na jehož „prknech“ nacvičovali hosté kavárny většinou parodie momentálně hraných her v běžném divadle.⁴⁰⁰

V roce 1913 se kavárna přestěhovala do bezprostředního sousedství, ovšem umělci, kteří již byli zvyklí na ne příliš luxusní prostor, si na nové prostředí nemohli zvyknout a postupně se přesunuli poblíž Gedächtniskirche do kavárny Romanisches Café, která získala přezdívky jako „Wartesaal des Genius“ („Čekárna géniů“) či

³⁹⁶ „Man gab dem kleinen Café den Beinamen Café Größenwahn. Und diesen Namen trägt das Café mit grossen Ehren, und es wird ihn verteidigen bis in alle Ewigkeit,“ vzpomínal jeden ze stálých hostů kavárny. („Malé kavárně byla dána přezdívka – Café Größenwahn. A toto jméno nesla kavárna s velkou ctí, a bude ji to ospravedlňovat až na věčnost.“) Ernst PAULY (ed.), *20 Jahre Café des Westens. Erinnerungen vom Kurfürstendamm*, Siegen 1985, s. 13.

³⁹⁷ „Zrzavý Richard“ si vysloužil svou přezdívku kvůli barvě vlasů, byl mezi hosty velmi oblíben a později začal pracovat i v kavárně Romanisches Café. Jürgen SCHEBERA, *Damals im Romanischen Café... Künstler und ihre Lokale im Berlin der zwanziger Jahre*, Leipzig 1988, s. 17.

³⁹⁸ Kouzelnou hůlkou byla označena malá tužka, kterou Herr Hahn neustále nosil při sobě a se kterou psal účty či si poznamenával dluhy. Bernd RULAND, *Das war Berlin*, s. 228.

³⁹⁹ Jürgen SCHEBERA, *Damals im Romanischen Café*, s. 17.

⁴⁰⁰ Když se hosté dohadovali o jménu divadla, zakončil budoucí velký režisér Max Reinhardt debatu Goethovým citátem: „Der Name ist Schall und Rauch.“ („Jméno je šum a klam.“), a tak se zrodil název pro divadelní kavárenskou scénu. Hermann-Josef FOHSEL, *Im Wartesaal der Poesie. Zeit- und Sittenbilder aus dem Café des Westens und dem Romanischen Café*, Berlin 1996, s. 27.

„Künstlerbörse“ („Burza umělců“).⁴⁰¹ Ačkoliv se Romanisches Café nemohlo chlubit prvotřídní kuchyní, stalo se z něho nepostradatelné místo setkávání pro všechny, kdo měli co do činění s múzami.⁴⁰²

V kavárně existovalo cosi jako „hierarchie“. Nalevo položený pokoj byl nazýván „bazénem pro plavce“ či „velkým bazénem“ („Bassin für Schwimmer“ nebo „Großes Bassin“). Tam se scházeli tzv. „Arrivierte“ („povýšenci“), ke kterým se řadil například malíř George Grosz, Max Slevogt, Emil Orlik, Max Oppenheimer, Max Liebermann a další výtvarní umělci včetně Bedřicha Feigla. Z tohoto pokoje vedly schody na tzv. balustrádu, která byla světem tichých šachistů. „Bazén pro neplavce“ („Bassin für Nichtschwimmer“) patřil básníkům a spisovatelům jako například Bertoldu Brechtovi, Heinrichu Mannovi, Egonu Erwinu Kischovi, Josephu Rothovi, Carlu Zuckmayerovi a dalším. V této části kavárny sedávali také „obyčejní“ hosté. Každý obor měl vlastní stůl a zasedací pořádek byl zřídka kdy porušen.⁴⁰³

Vrchní kavárny Romanisches Café Herr Fiering však nepatřil ke stejnému druhu vrchních jako pan Patera a Herr Hahn. Neměl totiž takové porozumění pro bohému. Na počátku byl samozřejmě nadšen, že je v kavárně stále plno, ale brzy odmítl tolerovat několikahodinové vysedávání nad jediným šálkem kávy. Ačkoliv se mu nepodařilo tyto hosty zcela vytlačit, obchodní zástupce kavárny vymyslel systém napomenutí a případného vykázaní z kavárny.⁴⁰⁴ Naopak v kavárně Café des Westens se mohlo dlít nad jednou kávou či jedním pivem velmi dlouho, aniž by vrchní nutil hosta k další konzumaci.⁴⁰⁵ Přestože Ludwig Meidner,⁴⁰⁶ kolega a přítel Bedřicha Feigla, opěvoval

⁴⁰¹ Jürgen SCHEBERA, *Damals im Romanischen Café*, Leipzig 1988, s. 24.

⁴⁰² Spisovatel Günther Birkenfeld, pravděpodobný autor přezdívkou „Wartesaal des Genius“ rád poznamenával, že „im Romanischen Café traf ich alles, was zwischen Reykjavik und Tahiti von Beruf oder aus Liebhaberei mit den Musen und Grazien in irgendeiner Beziehung stand.“ („V kavárně Romanisches Café jsem potkal všechno, co mezi Reykjavikem a Tahiti mělo jakékoli dočinění ať z povolání či ze záliby s múzami a gráciemi.“) Německý spisovatel a novinář Kurt Tucholsky, jenž si vysloužil označení „Weltreisender“ („světový pocestný“) kvůli neschopnosti vydržet déle na jednom místě, vyznamenal Romanisches Café, když pravil, že „alle Wege führen nach Berlin zurück. Und ins Romanische.“ („všechny cesty vedou do Berlína. A tam do Romanische.) Bernd RULAND, *Das war Berlin*, s. 231.

⁴⁰³ Tamtéž, s. 229.

⁴⁰⁴ Takovému hostu byl diskrétně vedle šálku s kávou položen lístek s následujícím textem: „Sie werden gebeten, unser Etablissement nach Bezahlung Ihrer Zeche zu verlassen und nicht wieder zu betreten. Bei Nichtbeachtung dieser Aufforderung würden Sie mit Maßnahmen wegen Hausfriedensbruchs zu rechnen haben.“ („Jste žádán, abyste po zaplacení svého účtu opustil náš podnik a už se nikdy nevracel. Při neuposlechnutí vyzvání počítejte s opatřeními týkajícími se porušování domácího klidu.“) Hermann-Josef FOHSEL, *Im Wartesaal*, s. 89.

⁴⁰⁵ Německý expresionistický malíř Ludwig Meidner, který bude podrobněji zmíněn dále, si liboval, že „man konnte dort bei einer Tasse Kaffee oder einem Glase Bier, die beide je 25 Pfennig kosteten, die ganze Nacht hindurch sitzen ohne das man von einem Kellner ermahnt wurde, etwas Neues zu bestellen. Es hatten sich dort im Laufe der Jahre einige Tafelrunden zusammengefunden, und einer dieser

obě kavárny jako místa, kde je možné se skrýt před nezkrotitelnou rychlostí velkoměsta,⁴⁰⁷ po letech ve svých vzpomínkách vyjádřil názor, že návštěva a potřebnost kaváren byla pouze generační záležitostí.⁴⁰⁸

Stammtische war abgebildet in einem großen Wandbild (...) Die Atmosphäre diese Milieus war angenehm, ja, sie hatte für uns sogar etwas Anheimelndes und Gemütliches. Das Lokal war nicht so grell beleuchtet wie andere Cafés.“ („člověk tam mohl sedět celou noc nad jedním šálkem kávy nebo sklenicí piva, oba stojící po 25 fenicích, aniž by ho číšník vyzýval k dalšímu objednávání. Během let se zde seskupily některé stolní společnosti, a jeden z těchto stolů stálých hostů byl vyobrazen i na stěně (...) Atmosféra tohoto prostředí byla příjemná, dokonce pro nás skrývala cosi domáckého a útulného. Lokál nebyl tak prudce osvětlený jako jiné kavárny.“) Jürgen SCHEBERA, *Damals im Romanischen Café*, s. 17.

⁴⁰⁶ Ludwig Meidner se narodil v roce 1884 ve slezském Bernstadtu. Střední školu navštěvoval v Katovicích společně se Stefanem Zweigem. V roce 1905 přesídlil do Berlína, odkud se o rok později vydal na studijní cestu do Paříže. Když se nabažil všech novinek, vrátil se zpět do Berlína, neboť: „Paris ist dem Siechtum nahe. Was Paris bedeutend macht, sind die Denkmale der Vergangenheit. Heute schaffen die Franzosen nichts mehr (...) Anders Berlin! (...) Berlin ist die intellektuelle und moralische Hauptstadt der Welt geworden.“ („Paříž chřadne. Pouze památníky minulosti činí Paříž ještě významnou. Dnes už Francouzi nic netvoří (...) Jinak Berlín! (...) Berlín se stal intelektuálním a morálním hlavním městem světa.“) Ludwig Meidner an Franz Landsberger, 24. 1.1906, citováno podle: Ludwig KUNZ (ed.) *Ludwig Meidner. Dichter, Maler und Cafés*, Zürich 1973, s. 19. V roce 1911 se Meidner stal členem skupiny „Die Pathetiker“, která uskutečnila o rok později svou jedinou výstavu v galerii Sturm. Po první světové válce se naopak přidal do skupiny „Novembergruppe“ a začal patřit mezi umělce, kteří byli galeristy často vyhledáváni. V roce 1935 byla však jeho díla označena jako „entartet“ neboli zvrhlá. O čtyři roky později Meidner utekl se svou rodinou přes Holandsko do londýnské emigrace, odkud se natrvalo vrátil zpět do Německa v roce 1953, kde v roce 1966 zemřel. Tamtéž, s. 83-86.

⁴⁰⁷ Na umělce začínají doléhat pocity odcizení z velkoměsta a proto Ludwig Meidner označil město jako místo pekla, smrti, tmy, a naopak kavárnu jako místo světla, ráj, pozemský život, místo blaženosti. „Du Café voll Wonne, - o zauberische Helle – du Paradies der Lebendigen. Du Seele der Zeit. Du schwingende Glocke des Diesseits (...)“ („Ty kavárno plná rozkoše, - rozkošná jasnosti – ráji žijících. Ty duše doby. Kývajících se zvone vezdejšího života (...)“) Takto empaticky formuloval Meidner svůj vztah ke kavárně ve své próze „Im Nacken des Sternemeer“. Kavárna je pro něho intimně veřejná, je metaforou radosti ze života, poskytuje svobodu a uklidnění od tmavých ulic velkoměsta a od svobody chudého ateliéru. Ludwig MEIDNER, *Kneipe und Café. Aquarelle – Zeichnungen – Druckgrafik*, Hofheim am Taunus 1994, s. 9-10.

K nejčastěji citovaným patří i část Meidnerova dopisu adresovaná malíři Jacobu Steinhardtovi, který nějaký čas přebýval mimo Berlín. „Ich begreife nicht, wie Du Wochen in diesem Nest zubringen kannst, während das Romanische von Ferne lockt. Ich bin jeden abend dort im Kreise von Kleinschmidt, Mosert, Feigl u. ähnlichen; es ist Mode, diesesmal nicht wegzufahren, sogar Palukst schloß sich dieser Mode an, blieb in Berlin u. ist den größten Teil des Tages im Romanischen. Nie noch war ich ein so begeisterter Anhänger diese Café u. ich bin unglücklich, wenn ich aus irgendeinem unwichtigen Grunde nicht hingehen konnte – freilich, es sind nur unwichtige Gründe, denn gibt es einen wichtigen Grund, der einen vom Caféhausbesuch abhalten dürfte?!?“ („Nepochopím, jak můžeš vydržet týdny v takovém hnízdě, když Romanische z dálky láká. Každý večer jsem tam v kruhu s Kleinschmidtem (Paul Kleinschmidt byl malíř židovského původu, pozn. Z. S.), Mosertem (Fritz Mosert byl vyučený pánský kadeřník, který si za práci nechával platit uměleckými díly, pozn. Z. S.), Feiglem a podobnými; dnes je móda nikam neodjíždět, dokonce se k této módě přidal i Palukst a zůstal v Berlíně a většinu dne tráví v Romanische. Ještě nikdy jsem nebyl tak náruživým příznivcem této kavárny a byl bych nešťasten, kdybych tam z nějakého nedůležitého důvodu nemohl přijít – samozřejmě, existují jen nedůležité důvody, protože je nějaký důležitý důvod, který by směl zdržovat od návštěvy kavárny?!?“) Jüdisches Museum Berlin (dále JMB), Leo Baeck Institute, Jacob Steinhardt, Ludwig Meidner an Jacob Steinhardt, DOK 95/30/141/001.

⁴⁰⁸ Z Meidnerových pozdějších vzpomínek vyplývá, že období, kdy mu byla nejmilejší kavárna, trvala jen ve zlatých dvacátých letech, později se raději obracel do přírody, či ještě později přebýval ve svém ateliéru. „Wie fein ist so ein Atelier und wär es noch so klein! Nirgendwo bin ich lieber als in meinem Atelier - und ich weile nicht gern in den Bergen oder am Meer oder in fremden Städten oder sonstwo auf der Welt, weil es in meinen vier Wänden am schönsten ist.“ („Jak příjemný je ateliér a ještě pokud je malý! Nikde nejsem raději než v mém ateliéru – nerad se zdržuji v horách nebo u moře či v cizích

Pro generaci desátých a dvacátých let v Berlíně byly kavárny skutečně nenahraditelným místem pro navazování důležitých sociálních kontaktů a potvrzování vlastní role ve společnosti. Během dlouhých rozhovorů mohli debatéři prezentovat vlastní názory touto neoficiální cestou a vytříbené názory později publikovat v tisku.⁴⁰⁹ V kavárně „Café Größenwahn“ se setkávaly dva okruhy, které neustále jítily berlínský kulturní kráter – Der Sturm a Die Aktion. Politicko-literární časopis Der Sturm založil německý spisovatel, nakladatel, galerista a hudebník Herwarth Walden.⁴¹⁰ Časopis poskytoval informace o dění v německém výtvarném, literárním a divadelním umění stejně jako o dění v Paříži. Postupně vzniklo i jeviště Sturmu (Sturmbühne 1918) a vlastní galerie (Sturm-Galerie 1912), konaly se tzv. Sturm-Abende, na kterých se přednášela futuristická lyrika. Díky výstavám pořádaným Sturmem společně vystavovali členové Brücke a skupiny Der Blaue Reiter s dalšími expresionisty, například s Oskarem Kokoschkou a Wassily Kandinským.⁴¹¹ Svá díla v rámci Sturmu vystavil i Bedřich Feigl, rozhodně však neopovrhoval ani společností shromážděné okolo časopisu Die Aktion, k níž patřil i Ludwig Meidner.

Die Aktion byl naopak levicově orientovaný časopis pro politiku, literaturu a umění vydávaný literárním kritikem a novinářem Franzem Pfemferem mezi lety 1911-1932.⁴¹² V rámci tohoto časopisu se konaly literární večery tzv. neopatetického kabinetu (Neopathetisches Kabinet) vedeného expresionistickými umělci. Kabinet navazoval na původní skupinu Die Pathetiker, jejímž zakládacím členem byl právě Ludwig Meidner a Jacob Steinhardt, malíř židovského původu a Feiglův přítel.⁴¹³ Die

městech nebo jinde na světě, protože v mých čtyřech stěnách je nejkrásněji.“) Joseph Paul HODIN, *Ludwig Meidner: seine Kunst, seine Persönlichkeit, seine Zeit*, Darmstadt 1975, s. 16.

⁴⁰⁹ Slovy jednoho pamětníka, v kavárně Café des Westens „ist der grosse Gedankenaustausch (...) hier werden Weltanschauungen täglich aus dem Ärmel geschüttelt. Existenzen vernichtet, neue Helden auf den Thron gehoben. (...) Hier wartet jeder auf den Augenblick der Macht, auf diesen grossen Augenblick, wo auch er einmal wirklich etwas zu sagen haben wird.“ („Docházelo k výměně názorů a myšlenek, zde se vysypávaly z rukávu světové názory, ničily se existence a noví hrdinové byli vyzdvihováni na trůn. (...) Zde čekal každý na okamžik moci, na tento velký okamžik, při kterém by měl opravdu konečně co říci.“) Ernst PAULY (ed.), *20 Jahre Café des Westens*, s. 13.

⁴¹⁰ Der Sturm vycházel od roku 1910 do roku 1932.

⁴¹¹ Georg BRÜHL, *Herwarth Walden und „Der Sturm“*, Köln 1983, s. 7-10.

⁴¹² Die Aktion publikoval během války často práce českých moderních literátů a výtvarníků (např. Ladislava Hofmana, Václava Špály, bratří Čapků). Jaroslav SLAVÍK, *Skupina Tvrdošíjní (ke kronice její activity)*, Umění 30, č. 3, 1982, s. 193.

⁴¹³ „Oft debattierten wir Nächte lang über die Probleme der Kunst. Wir waren mit der bestehenden Kunstauffassung nicht einverstanden. Was waren das für Bilder, die gemalt wurden? Blumenstücke, Kohlköpfe, gleichgültige Landschaften und Alltagsmenschen. Kurz, wir beschlossen, gegen diese Kunstauffassung aufzutreten. Wir überzeugten einen dritten Maler (Richard Janthur – pozn. Z.S.) und gründeten in einer kleinen Kutscherkneipe in einem Vorort Berlins im Jahre 1911 mit begeisterten Reden die Künstlergruppe „Die Pathetiker“. Was wollten die Pathetiker? Sie wollten den Bildern Inhalte geben. Sie wollten große erregende Inhalte. Sie wollten wieder eine Kunst schaffen, die Volk und Menschheit

Aktion byla napojena na vydavatele Ernsta Rowohlta a Samuela Fischera, kteří mnohým umělcům z tohoto okruhu pomohli zveřejnit grafické listy, sbírky básní či jiná umělecká díla. Během války se vydávala především literární díla vzniklá přímo na frontě v duchu antimilitarismu. Na začátku třicátých let však postupně začal časopis ztrácet své abonenty, až v roce 1932 zanikl úplně, ačkoliv o něho měl zájem například i obchodník s uměním Paul Cassirer.⁴¹⁴

3.1.2.3. „Ateliérové salony“

Přátelství vzniklá v kavárnách se udržovala i mimo ni při společných, často pravidelných setkáních v ateliérech nebo v bytech umělců. Dalo by se říci, že šlo o bohémské umělecké salony moderního přístřihu („ateliérové salony“) jakožto náhradu (francouzských) salonů z 19. století s tím rozdílem, že tyto dva typy salonů měly společnou jedinečnou sociální funkci.⁴¹⁵ V mnoha případech chyběla v „ateliérových salonech“ ona dáma, viditelná éterická múza s přísně vytříbeným vkusem vedoucí salon. Manželky umělců většinou podobnou úlohu odmítaly plnit. Rozhodně nebylo předepsáno ani oblečení, ve kterém směli hosté přijít, jak tomu bylo například

packt und nicht nur die ästhetischen Bedürfnisse einer kleinen Schicht befriedigt. Wir malten nun drauf los. Die Themen waren: Die Großstadt, Sintflut, der Prophet, Weltuntergang, Apokalypse, der Krieg, die Seuche, Jeremias,“ vzpomínal na období založení skupiny „Die Pathetiker“ Jacob Steinhardt. („Často jsme po nocích debatovali o problémech umění. Nebyli jsme srozuměni se stávajícím uměleckým pojetím. Co to bylo za obrazy, které se malovaly? Kytice, hlávky zelí, lhostejné krajiny a všední lidé. Krátce řečeno, dohodli jsme se vystoupit proti tomuto výtvarnému pojetí. Přesvědčili jsme třetího malíře (Richarda Janthura – pozn. Z. S.) a založili jsme v jedné malé zájezdní hospodě na předměstí Berlína v roce 1911 s nadšenými proslovy uměleckou skupinu „Die Pathetiker“. Co chtěli patetici? Chtěli dát obrazům obsah. Chtěli velké vzrušující obsahy. Opět chtěli tvořit umění, které hýbe národem a lidstvem a neuspokojuje pouze estetické nároky nižší vrstvy. A tak jsme malovali. Témata byla: velkoměsto, prorok, zánik světa, apokalypsa, válka, nakažlivé nemoci, Jeremiáš.“) JMB, Leo Baeck Institute, Jacob Steinhardt, Erinnerungen, DOK 95/ 30,6.

Jacob Steinhardt (1887-1968), německý malíř židovského původu. Stal se žákem Lovise Corintha a Hermanna Strucka, později odjel studovat k Henri Matissovi do Paříže. Po návratu z cesty po Itálii v letech 1911-1912 založil společně s Ludwigem Meidnerem a Richardem Janthurem uměleckou skupinu „Die Pathetiker“. Od roku 1918 byl členem Berlínské secese, kterou musel v roce 1933 opustit a emigrovat do Tel Avivu. JMB, Leo Baeck Institute, Jacob Steinhardt, Lebenslauf, DOK 95/ 30,1.

⁴¹⁴ Wolfgang HAUG (ed.), *Franz Pfemfert: Ich setze diese Zeitschrift wider diese Zeit*, Darmstadt – Neuwied 1985, 15-20, 38.

⁴¹⁵ Francouzský typ salonu 19. století musel být veden dámou, která dohlížela na to, aby se nikdo nenudil, měla zamezit všem případným konfliktům a celkově usměrňovala společenskou konverzaci. Co se týče místnosti samotné, prostor, kde se salonní společnost scházela, měl být vybaven tím nejlepším nábytkem a dekoračními předměty – podle momentálního vkusu přijímaného společností. Aby se docílilo slavnostní atmosféry, i přes den se zatahovaly záclony a rozsvěcovaly svíčky, neboť do tohoto umělého a krásného světa nemělo proniknout nic z běžného světa. Díky salonům se začala utvářet vlastní (občanská) společnost, ve které se předpokládala slušnost a zdvořilost – vlastnosti potřebné k seznamování a udržení přátelských vztahů. Tuto sociální funkci „ateliérové salony“ převzaly. Robert SAK, *Salon dvou století. Anna Lauermannová-Mikschová a její hosté*, Praha-Litomyšl 2003, s. 11, 12.

v berlínském salonu Bernsteinových. Většina umělců si nepotrpěla na nenucenou salonní konverzaci. Pokud měla být jejich tvorba a život, který vedli, v souladu, vyhledávali naopak svobodnou diskuzi a někdy docházelo i k ostré výměně názorů, aniž by tím nějak utrpělo jejich přátelství.

Jak už bylo zmíněno, Bedřich Feigl se v kavárnách nejčastěji objevoval v přítomnosti malířů Ludwiga Meidnera a Jacoba Steinhardta. Oba dva pořádali pravidelná setkání u sebe doma. Ludwigu Meidnerovi patřily středy. V jeho ateliéru ve Wilhelmshöherstrasse čp. 21 – tedy nedaleko domu, kde bydleli i Feiglovi – se setkávali malíři, básníci a spisovatelé, aby vedli odborné diskuze o umění nebo si předčítali nové básně, příběhy a eseje.⁴¹⁶

Díky Minni Steinhardt, manželce Jacoba Steinhardta, se dochovaly vzpomínky na jejich ateliérový byt a především na některé umělce, kteří je často navštěvovali. Podle Minni spočívala oblíbenost manželova ateliéru převážně v jeho útulnosti a atraktivnosti, neboť to nebyl pouhý měšťanský byt.⁴¹⁷ Ve svých vzpomínkách napsala: „Es dauerte nicht lange, bis sich ein Kreis von Freunden bildete: Holzmann mit seiner jungen Frau; Leo Michelson, Jaks Studienkollege bei Corinth, ein immer

⁴¹⁶ „An den Mittwoch-Abenden ging es um Gespräche und Diskussionen, oftmals in ungemein heftiger Form. (...) Man zeigte einander Manuskripte – Gedichte, Erzählungen, Essays – und las daraus vor. Hinterher kam die Kritik.“ (Během středečních večerů šlo o rozhovory a diskuze, často i neobyčejně prudkým stylem. (...) Ukazovaly se navzájem rukopisy – básně, vyprávění, eseje – a předčítalo se z nich. Poté přišla kritika,“ vzpomínal na svá setkání sám Ludwig Meidner. Ludwig KUNZ (ed.) *Ludwig Meidner*, s. 11.

⁴¹⁷ „Jak (takto zkracovala Minni Steinhardt jméno svého manžela, pozn. Z. S.) richtete sich eine Jungesellenwirtschaft – ein riesengroßer Atelier mit drei Wohnräumen in einem gepflegten Haus in der Pariserstraße, direkt am Olivaer Platz. Er staffierte die Zimmer mit dem primitivsten Mobiliar aus und nahm als Mitbewohner seinen guten Freund, den Maler Holzmann auf. (...) Nach der Hochzeitsreise machten wir es uns, in unseren eigenen vier Wänden, in Jaks Atelier-Wohnung, behaglich. Zwischen den großen Doppelfenstern arrangierten wir einen tropischen Garten mit Kakteen und Blumentöpfen. In einer Ecke unter dem Dachfenster, das gute Beleuchtung lieferte, brachten wir unsere schon recht ansehnliche Bibliothek unter. Das an das Atelier anschliessende Zimmer statteten wir mit Biedermeiermöbel aus, die wir beide besonders liebten, und die Jak im Laufe der Zeit billig zu kaufen, verstand. Auf der Treppe zur Galerie stellten wir alles unter, was im Augenblick nicht gebraucht wurde. Die Möbel aus Mutters großer Wohnung trugen viel dazu bei, dass es gemütlich bei uns aussah. Das Atelier, das ja keiner bürgerlichen Wohnung glich, war besonders attraktiv, und man hielt sich gerne bei uns auf.“ („Jak si zařídil staromládeneckou domácnost – obrovský ateliér se třemi obytnými místnostmi v jednom udržovaném domě v Pařížské ulici přesně na Olivaer Platz. Pokoje vybavil jednoduchým nábytkem a jako spolubydlícího přizval svého přítele, malíře Holzmannu. (...) Po svatební cestě jsme si naše čtyři stěny v Jakově ateliérovém bytu útulně upravili. Mezi velká dvojitá okna jsme naaranžovali tropickou zahradu s kaktusy a květináči. Do rohu pod střešní okno, které poskytovalo dostatek světla, jsme umístili již dostatečně vybavenou knihovnu. Pokoj navazující na ateliér jsme vybavili biedermeierovým nábytkem, který jsme oba zvláště měli rádi a který Jak během let poměrně levně nakoupil. Na schody ke galerii jsme dávali všechno, co jsme momentálně nepotřebovali. Matčin nábytek z jejího velkého bytu také k tomu přispěl velkou měrou, že to u nás vypadalo velmi útulně. Ateliér, který se rozhodně nerovnal žádnému měšťanskému bytu, byl obzvláště atraktivní, a člověk se u nás rád zdržel.“) JMB, Leo Baeck Institute, Jacob Steinhardt, Erinnerungen Minni Steinhardts an ihren Mann, Berliner Jahre 1920-1933, DOK 95/ 30, 35, s. 70, 74.

in wirtschaftlichen Nöten lebender Junggeselle; der leichtlebige, amüsante Fritz Feigl, der später der Lieblingsfreund unserer kleinen Tochter wurde. Als wir einmal von Rembrandt als dem größten Maler aller Zeit sprachen, erklärte sie mit Bestimmtheit, „Nein, das ist Feigl!“ (was natürlich an ihm haften blieb).⁴¹⁸ Být srovnáván s Rembrandtem muselo Feiglovi samozřejmě velmi lichotit. Jacob Steinhardt si pořídil i návštěvní knihu, do které mu hosté kreslili či psali vzkazy. První kresba s věnováním v první návštěvní knize pochází právě od Bedřicha Feigla.⁴¹⁹

Zda Feigl se svou manželkou pořádal podobná setkání ve svém bytě, není bohužel známo, neboť dosud nebyly objeveny žádné příhodné prameny potvrzující tuto skutečnost. Dá se však předpokládat, že tomu tak bylo. Díky těmto aktivitám se musel Feigl cítit v Berlíně jako doma, berlínské prostředí mu jistě bylo blízké, ale přesto nesměl zahálet, aby Berlín „neztratil.“

⁴¹⁸ Netrvalo dlouho a utvořil se kruh přátel: Holzmann s jeho mladou ženou; Leo Michelson, Jakův kolega ze studií u Corintha, starý mládenec neustále žijící ve finanční nouzi; bezstarostný a zábavný Fritz Feigl, který se později stal nejoblíbenějším přítelem naší malé dcery (Josefa Steinhardt, narozena v roce 1923, zda stále žije, se nepodařilo zjistit, pozn. Z. S.). Když jsme jednou mluvili o Rembrandtovi jako o největším malíři všech dob, odvětila s naprostou samozřejmostí, „Ne, to je Feigl!“ (což mu samozřejmě už zůstalo).“ Tamtéž, s. 75.

⁴¹⁹ V pozůstalosti Jacoba Steinhardta v Židovském muzeu v Berlíně se vyskytují 2 návštěvní knihy - Gästebuch der Familie Steinhardt von 1920 bis 1927 s podtitulem Von meinen Freunden für mich (DOK 95/ 30/ 50) a druhá s podtitulem Unsere Gäste pochází z let 1927-1939 (DOK 95/ 30/ 51). V obou knihách se vyskytují kresby Bedřicha Feigla. V prvním případě jde o skicu dvou sedících a jednoho ležícího muže, druhá kresba znázorňuje tři sedící ženy. Obě kresby se vyznačují pro Feigla typickým rychlým rukopisem bez jakýchkoli detailů, proto se nedá určit totožnost skicovaných.

3.2. Zlatá dvacátá léta

3.2.1. Jako den mezi dvěma stmíváními

Ke dvacátým letům v Německu patřila revoluce, politické zločiny a skandály, inflace a nezaměstnanost, která do roku 1929 neklesla nikdy pod sedm procent a byla spojená s bídou deseti tisíců hladovějících rodin během světové hospodářské krize. „Berlin war: die Spannung, die Armut, die Wut, die Prostitution, die Hoffnung und Verzweiflung auf die Strasse hinausposaunt. (...) Berlin war: die unverschämt Reichen in den Edelsrestaurants, die Prostituierten in militärischen Schnürstiefeln an den Ecken (...),“ charakterizoval Berlín dvacátých let britský básník Stephen Spender.⁴²⁰ Zdálo se mu, že v Berlíně neexistuje žádné soukromí, ani za zavřenými dveřmi domácností, odevšad na něho útočila reklama a propaganda. Přesto začala být dvacátá léta označována jako zlatá. Pravdou však je, že tento lichotivý přívlastek patřil téměř výhradně ke dvacátým letům v Berlíně.⁴²¹

Německá historiografie se dosud nedohodla na jednotném datování dvacátých let, neboť jejich vymezení je velmi složité. Někteří historikové zastávají názor, že do dvacátých let patří již konec roku 1918 a že jejich konec lze vymezit až převzetím moci Adolfem Hitlerem v roce 1933, a tím jsou tedy ohraničena dvěma temnými

⁴²⁰ („Berlín byl: na ulici vytrubován napětím, chudobou, zlostí, prostitucí, nadějí a zoufalstvím. (...) Berlin byl: nestydatě bohatý v luxusních restauracích, prostitutky ve vojenských šněrovacích botech na rozích (...).“ P. Zolling, *Deutsche Geschichte von 1871 bis zur Gegenwart. Wie Deutschland wurde, was es ist*, Bonn 2005, s. 130-131.

⁴²¹ Německo-britský spisovatel, historik a esejista Peter de Mendelssohn napsal, že „die zwanziger Jahre waren recht eigentlich das Jahrzehnt Berlins. Mehr als irgendeine andere Stadt war Berlin für sie wie geschaffen. Die Zeit saß ihr wie angegossen. Die Stadt riss mit keckem, übermütig selbstvertrauendem Griff alles an sich, und alles strebte auf sie zu.“ („Dvacátá léta byla popravdě desetiletím Berlína. Berlín byl víc než jakékoli jiné město pro ně stvořený. Tato doba mu padla jako ulitá. Toto město strhávalo vše s vyzývavým hmatem a bujnou sebedůvěrou na sebe, a všechno se ho domáhalo.“) Thilo KOCH, *Die goldenen zwanziger Jahre*, Frankfurt am Main 1970, s. 48.

Peter de Mendelssohn (1908-1982) si od roku 1926 v Berlíně budoval svou kariéru jako žurnalista, kvůli židovskému původu byl donucen emigrovat přes Vídeň a Paříž do Londýna, odkud se do svého rodného Mnichova vrátil až v roce 1970. Během druhé světové války působil v britských státních službách, po válce se podílel na založení novin *Der Tagesspiegel* a *Die Welt*. Po roce 1930 uveřejnil mnohé romány, povídky, eseje s historickými a politickými tématy, mimo jiné napsal biografii Winstona Churchilla a Thomase Manna. Zuzana SKOŘEPOVÁ, *Heimatstadt*, s. 315, pozn. č. 3.

obdobími německých dějin.⁴²² Většina se ale shoduje, že ta „pravá“ zlatá dvacátá léta trvala pouze krátce, od roku 1925 do roku 1929 maximálně.⁴²³

K Berlínu se začaly upínat naděje mnohých umělců, kteří si pohrávali s myšlenkou přesídlit do tohoto „města světla na Sprévě“ („Lichterstadt an der Spree“).⁴²⁴ Mezi ně patřil například i Franz Kafka, který poměrně trefně vyjádřil svou touhu odjet: „Praha, z níž musím pryč, a Vídeň, kterou nenávidím a v ní bych musel být nešťastný už proto, že bych tam jel s nejhlubším přesvědčením, že tomu tak musí být. Musím pryč z Rakouska...alespoň pro začátek do Německa a tam do Berlína, kde je nejvíc možností se uživit.“⁴²⁵ Berlín nabízel v této době opravdu přešláplé možnosti, které by jinde nebyly proveditelné. Pro mnohé umělce se stal počátečním impulzem jejich kariéry, museli si dávat ale dobrý pozor, aby nebyli nakonec nezměrnou rychlostí, se kterou se v Berlíně žilo, smeteni.⁴²⁶ Byl to veletrh s talenty, které byly často stejně rychle zviditelněny jako následně bez povšimnutí odstraněny.⁴²⁷ Pokud si někdo chtěl udržet nastálo svou vydobytou pozici ve společnosti, nesměl usnout na vavřínech a stále znova překonávat překážky, které se mu postavily do cesty. Pak si mohl být jistý, že se

⁴²² Hans Erman ve své knize „Berliner Geschichten, Geschichte Berlins“ uvádí, že zlatá dvacátá léta „(...) waren ein bisschen auch noch die Zehner und ein bisschen auch schon die Dreissiger Jahre. Sie begannen am 9. November 1918 und endeten am 30. Januar 1933 mit dem Aufmarsch der braunen SA-Leute in Berlin.“ („(...) byla ještě i léty desátými a trochu už i léty třicátými, začala 9. listopadu 1918 a skončila vpochoďováním hnědých příslušníků SA do Berlína v lednu 1933.“) Hans ERMAN, *Berliner Geschichten, Geschichte Berlins. Historien, Episoden, Anekdoten*, Tuebingen u. Basel 1975, s. 401.

⁴²³ Peter ZOLLING, *Deutsche Geschichte*, s. 129.

⁴²⁴ Bernd RULAND, *Das war Berlin*, s. 38.

⁴²⁵ Kafka pokračuje a sám pro sebe se ptá, zda do Berlína nejede kvůli Felicii Bauer, své snoubence. Na svou otázku si odpovídá: „Ne, volím Berlín jen ze zmíněných důvodů, mám ho ovšem také rád a možná ho mám rád i kvůli F. a kvůli okruhu představ s ní spjatých.“ Franz KAFKA, *Deníky 1913-1923*, Praha 1998, s. 69.

⁴²⁶ Bernd Ruland ve své knize „Das war Berlin, Die goldenen Jahre“ poznamenává, že byl Berlín „(...) für alle Kuenstler das Sprungbrett in die Karriere, für Wissenschtler die Hochburg des Geistes und für jeden, der neue Ideen und etwas zu bieten hatte, das lockende und lohnende Ziel.“ („(...) pro všechny umělce skokanským můstkem do kariéry, pro vědce výšinou ducha a pro každého, kdo mohl nabídnout něco nového, nějakou novou myšlenku, lákavým cílem, který se vyplatil.“) Bernd RULAND, *Das war Berlin*, s. 13.

⁴²⁷ „Berlin war mehr als eine Messe wert. Diese Stadt frass Talente und menschliche Energien mit beispiellosem Heiss hunger, um sie ebenso rasch zu verdauen, kleinzumahlen und wieder auszuspuken,“ charakterizoval situaci ve velkoměstě Carl Zuckmayer, německý spisovatel a spoluautor scénáře k filmu *Modrý anděl*. („Berlín byl víc než veletrh. Toto město žralo talenty a lidskou energii s bezpříkladným hladem, aby je pak stejně tak rychle sežvýkalo, rozmělnilo na malé kousky a zase vyplivlo zpět.“) Tamtéž, s. 226.

Carl Zuckmayer (1896-1977), židovského původu, donucen po anšlusu Rakouska emigrovat do Švýcarska, poté do Hollywoodu, kde psal filmové scénáře.

Do třicátých let vstupoval Berlín prvním německým zvukovým filmem *Modrý anděl*, *Der blaue Engel*. Byl natočen na náměty románu *Professor Unrat* spisovatele Heinricha Manna. Titulky novin směle vykřikovaly, že před rychlým zánikem ho zachránila pouze Marlene Dietrich se svými nohama. Mládež nadšeně propěvovala filmový nápěvek „Ich bin vom Kopf bis Fuss an Liebe eingestellt,“ ačkoliv vše bylo jinak a slečny prodlužovaly vlasy z tzv. *Bubikopfu* na mikádo, zatímco sukně zkracovaly tak, aby jim nad punčochami byly vidět dva holé kusy masa. Zuzana SKOŘEPOVÁ, *Heimatstadt*, s. 320, pozn. č. 24.

mu Berlín odvděčí a bude mu „patřit“, stejně jako celý svět, neboť byl světovou metropolí ducha, vědy, průmyslu, divadla, filmu a dalších umění.⁴²⁸ „Wer das Berlin von 1918 bis 1933 nicht erlebt hat, weiss nicht, was eine Welstadt alles zu bieten hat – im Guten wie im Bösen,“ napsal Egon Erwin Kisch.⁴²⁹ Berlín se začal rozrůstat neuvěřitelnou rychlostí. Neustále vznikala nová divadla, varieté, bary a další podobné podniky, které měly často otevřeno až do rána a většinou si nemohly stěžovat na nedostatek návštěvníků. Pro umělce to byla příhodná doba pro jejich tvorbu, neboť zájem o umění patřil k prestižním záležitostem ve společnosti. Umění se nejen vystavovalo, nakupovalo a sbíralo, ale také se o něm diskutovalo.⁴³⁰

3.2.2. Paul Cassirer – tvůrce talentů

V každém období bojovali umělci o svou hospodářskou existenci, pokud se rozhodli mít umění jako své povolání ve smyslu zaměstnání. K tomu bylo nutné vypořádat se s často nadhodnoceným nárokem společnosti na jejich vlastní povolání – zda jsou opravdu talentovaní a jejich tvorba má nějaký smysl. Umělecká díla však byla hodnocena většinou společností, která přijala stereotyp o legendě božského umělce a pro nové začínající tvůrce neměla mnohokrát pochopení. Ti se pak buď museli těžce probíjet či byli donuceni alespoň na čas změnit povolání úplně nebo si vyhledat obor,

⁴²⁸ Carl Zuckmayer se o roli Berlína vyjádřil i následovně: „Wer Berlin hatte, dem gehörte die Welt. Nur musste er – und das war der treibende Sporn – alle Hürden immer wieder neu nehmen und immer wieder durchs Ziel gehen, um seine Stellung zu halten.“ („Kdo Berlín vlastnil, ten vlastnil i svět. Ovšem ten musel – a to byl právě ten hnací motor – znovu a znovu překonávat překážky a znovu a znovu procházet cílem, aby si udržel své postavení.“) Bernd RULAND, *Das war Berlin*, s. 301.

⁴²⁹ („Kdo nezažil Berlín od roku 1918 do roku 1933, neví, co takové světové město může nabídnout – jak v kladném tak záporném.“) Tamtéž, s. 35.

⁴³⁰ Tilla Durieux, herečka rakouského původu a manželka obchodníka s uměním Paula Cassirera ve svých vzpomínkách připomněla, že „Berlin wuchs inzwischen in seine Vororte hinein. Varietés, neue Theater und Bars entstanden über Nacht, und in den Vergnügungslokalen dauerte der Betrieb bis zum Morgen. Für alle künstlerischen Unternehmen gab es immer genügend Interessenten. Grosse private Bildersammlungen entstanden, deren Besitzer nicht nur Bilder kauften, sondern sich auch ernsthaft mit ihnen beschäftigten.“ („Berlín se rozrůstal o svá předměstí. Přes noc vznikala varieté, nová divadla a bary, a v těchto lokálech trval provoz až do rána. Pro veškeré umělecké podnikání existovalo dostatek zájemců. Vznikaly velké soukromé sbírky obrazů, jejichž majitelé obrazy nejen kupovali, ale také se jimi vážně zabývali.“) Tilla DURIEUX, *Eine Tür steht offen. Erinnerungen*, Berlin 1968, s. 105.

Svou zkušenost sdělila i Minni Steinhardt ve svých vzpomínkách: „Am Abend nach einer Ausstellung fand stets ein Fest statt, an dem viele Kunstliebhaber und wohlhabende Leute teilnahmen. Kurz nach unserer Verlobung nahm Jak mich zu einem dieser Abende mit. Die Räume, nicht weit von uns am Kurfürstendam, waren mit Gästen überfüllt. Künstler, Kunst-schriftsteller und Menschen, die überall dabei sein mussten.“ („Večer po výstavě se konaly slavnosti, kterých se účastnili mnozí milovníci umění a majetní lidé. Krátce po našem zasnoubení mě Jak vzal sebou na podobný večer. Místnosti, nedaleko od nás na Kurfürstendam, byly přeplněny hosty. Umělci, spisovatelé a lidé, kteří museli být všude.“) JMB, Leo Baeck Institute, Jacob Steinhardt, *Erinnerungen Minni Steinhardt*, DOK 95/ 30, 35, s. 69-70.

ve kterém by svůj umělecký talent mohli uplatnit. Mezi válkami se umělci nejčastěji živili jako učitelé, možnost učit na uměleckých školách ale neexistovala všude a často se jednalo o školy soukromé, které většinou nepatřily k nejkvalitnějším. Díky politickým převratům se ovšem uvolňovala i místa na státních akademiích a vysokých uměleckých školách.⁴³¹

Pro umělce - cizince, jakým byl Bedřich Feigl, se ve většině případů kromě soukromých lekcí nenašla šance vyučovat. Zbývaly pak další dvě možnosti obživy – portrétování a ilustrace. Zájmem mnoha obchodníků s uměním byla ilustrace knižní, neboť se jim díky bibliofilským vydáním značně rozšířila klientela. Naopak noviny a časopisy, kterých bylo v Berlíně nepřehledné množství, zaměstnávaly umělce jako profesionální kreslíře či karikaturisty,⁴³² kteří následně díky této práci vešli ve známost.

Pro berlínské umělce se největším úspěchem mohlo stát seznámení s Paulem Cassirerem, obchodníkem s uměním a galeristou židovského původu. Jak vzpomínala jeho choť Tilla Durieux, „/Paul Cassirer/ damals die Macht hatte und es als seinen Beruf ansah, junge Künstler zu fördern.“⁴³³ V osobě Paula Cassirera nacházeli umělci svého velkorysého mecenáše, který se ve svém povolání vyznal lépe než kdokoli jiný, neboť dokázal s velkou noblesou přesvědčit vlivné Berlíněany, aby nakoupili a ještě byli na své rozhodnutí pyšní.⁴³⁴

⁴³¹ „Der Drang nach Lehrpositionen entstand meist eher aus der Not als aus irgendeinem pädagogischen Eros. Die Lehrposition war vor allem zwischen den Weltkriegen eine der erfolgversprechendsten Möglichkeiten, die Künstlerarmut zu überwinden. (...) Die Avantgarde überwand relativ rasch ihre soziale Marginalisierung. Dies schien am leichtesten dort, wo das alte Regime zusammengebrochen war, wie 1917 in Russland, 1918 in Deutschland und 1922 in Italien. In diesen Ländern kam es zu einer nicht erwarteten Karrieremobilität in staatlichen Akademien und Kunsthochschulen.“ („Nával na pozice učitelů byl způsoben většinou nouzí, ne nějakou pedagogickou potřebou. Pozice učitele byla především mezi válkami možností, jak překlenout chudobu umělců. (...) Avantgarda svou sociální marginalizaci překonala poměrně rychle. Nejlehčí se to zdálo v těch zemích, kde padl starý režim jako v roce 1917 v Rusku, 1918 v Německu a 1922 v Itálii. V těchto zemích došlo k nečekané kariérní mobilitě na státních akademiích a vysokých uměleckých školách.“) Klaus von BEYME, *Das Zeitalter*, s. 183-184.

⁴³² „Die Karikatur war eine weitere kunstnahe Möglichkeit zum Geldverdienen, die der Literatur zufolge von 20% der Künstler wahrgenommen wurde. Duchamp, Feininger, Klee, Gris, Pascin und andere haben sich zeitweilig mit Karikaturen über Wasser gehalten.“ („Karikatura se stala další možností, jak si vydělat peníze. Byla blízká umění a byla uznávána 20 procenty umělců. Duchamp, Feininger, Klee, Gris, Pascin a jiní se díky karikatuře drželi nějakou dobu nad vodou.“) Tamtéž, s. 179.

Bedřich Feigl spolupracoval minimálně se třemi časopisy - *Kunst der Zeit*. Zeitschrift der Künstler-selbsthilfe, *Der Kunstwanderer*, *Halbmonatsschrift für Alte und Neue Kunst für Kunstmarkt und Sammelwesen* a židovským časopisem *Das Zelt*.

⁴³³ („Cassirer měl tehdy moc a své povolání viděl v objevování mladých umělců.“) Tilla DURIEUX, *Eine Tür steht offen*, s. 52.

⁴³⁴ „Der junge Künstler fand in der Viktoriastrasse (kde měl Cassirer svou galerii, pozn. Z. S.) außer dem Nagel, um sein Bild aufzuhängen, auch ein Förderer, der die trägen Geister der geldkräftigen Berliner so lange mit glänzenden Worten betäubte, bis sie kauften und noch stolz darauf waren. Deshalb war eine Ausstellung bei P.C. nicht nur eine Ehre, sondern auch eine materielle Förderung.“ („Mladý umělec našel na Viktoriastrasse kromě hřebíku, na který pověsil obraz, také mecenáše, který mámil líného

Cassirer byl uznáván jako jeden z nejlepších obchodníků s uměním,⁴³⁵ jeho vztah k umělcům samotným byl však poměrně spletitý. Ze strany umělců se dalo dokonce mluvit o určitém druhu nenávisti spojené s láskou. Sám Cassirer se měl o umělcích vyjádřit jako o „svých otrocích“. Ve skutečnosti prožíval pravděpodobně dilema. Mnoha umělcům „dal jméno,“ udělal z nich opravdu někoho, sám ale umělcem nebyl, ač se o to v mládí pokoušel, a někdy mu to bylo i vyčítáno.⁴³⁶

Kunstsalon Cassirer otevřel Paul Cassirer se svým bratrancem Brunem v říjnu 1898 v ulici Viktoriastrasse v lukrativní berlínské čtvrti Tiergarten, která lákala bohaté Berlínany, kteří v tomto městě něco znamenali, tedy bankéře, velkoobchodníky, bohaté patricijské rodiny židovského původu či samotné umělce. Otevření galerie s moderním uměním právě v této čtvrti bylo vnímáno částečně jako provokace, na druhou stranu odpovídala jejich volba velkoměstskému původu Cassirerů a byla i velmi strategická.

ducha bohatých Berlínanů skvostnými slovy tak dlouho, až koupili a ještě na to byli pyšní. Proto byla výstava u Paula Cassirera nejen ctí ale i materiální pomocí.“) Tilla DURIEUX, *Eine Tür steht offen*, s. 54.

⁴³⁵ Tilla Durieux vzpomínala na začátky svého manžela: „Schon im Jahre 1901 besass Paul Cassirer den Mut, eine Ausstellung des in Deutschland unbekanntes Cézanne zu machen; diese Tat wurde mit einer Flut von Angriffen belohnt.“ („Už v roce 1901 měl Paul Cassirer odvalu uspořádat v Německu výstavu tehdy ještě neznámému Cézannovi. Tento čin byl odměněn řadou útoků.“) Výstava byla jak po finanční stránce, tak po ideové naprostým propadákem. Přesto vystavoval Cassirer Cézanna a pár dalších impresionistů znovu o pár měsíců později. Tentokrát nenechal nic náhodě. Jak poznamenala Tilla Durieux „überredete er die Frau (...) Franz Oppenheim, ein Blumenstück von Cézanne für zweihundertfünfzig Mark zu kaufen, nur um den Zettel „Verkauft“ an eines der Bilder hängen zu können.“ („přemluvil manželku Franze Oppenheima, aby koupila za 250 marek kytici od Cézanna, jen aby alespoň na jeden obraz mohl pověsit cedulku „prodáno““) Tamtéž, s. 53.

V Cassirerově nekrologu v časopise *Der Kunstwanderer* vyzdvihl kromě uvedení francouzských impresionistů ve známost nakladatel časopisu Adolph Donath i další přínos Paula Cassirera pro německé umění: „Mit ihm scheidet eine Persönlichkeit von Weltruf, der um die moderne Kunstbewegung in Deutschland unvergängliche Verdienste hat, denn Cassirer ist es gewesen, der sich nicht nur um die Propagierung Max Liebermanns bemüht hat, sondern der auch für Corinth und Slevogt eintrat (...) und dem auch Kokoschka viel verdankt. (...) Die Zahl der Ausstellungen moderner und modernster Kunst im Kunstsalon Cassirer in der Victoriastraße ist nicht zu zählen. (...) Der Name Cassirer wird bleiben.“ („V něm se loučí osobnost světového významu, která má nezastupitelné zásluhy o moderní umělecké hnutí v Německu, neboť to byl Cassirer, kdo se snažil o propagaci Maxe Liebermanna, ale i Corintha a Slevogta (...), a Kokoschka mu také za mnohé vděčí. (...) Počet výstav moderního a nejmodernějšího umění v uměleckém salonu Cassirer ve Viktoriastrasse je nespočítatelný. (...) Jméno Cassirer zůstává.“) Adolph DONATH, *Paul Cassirer. Das Wirken des Kunsthändlers*, *Der Kunstwanderer*, Halbmonatsschrift für Alte und Neue Kunst für Kunstmarkt und Sammelwesen, 8. Jahrgang 1926, 1/2. Januarheft, s. 23.

⁴³⁶ Christian KENNERT, *Paul Cassirer und sein Kreis. Ein Berliner Wegbereiter der Moderne*, Frankfurt am Main 1996, s. 105.

Že byl Paul Cassirer velmi kontroverzní postavou i pro své blízké, vyplývá ze vzpomínek jeho manželky. „Ich verdanke Paul Cassirer die schönsten und die bittersten Stunden, meine geistige Entwicklung, meine wachsenden Erfolge an der Bühne, eine unendliche innere Bereicherung, aber auch den tiefsten Kummer. Meine Augen haben durch ihn die Herrlichkeit der Welt gesehen, aber auch die verzweifeltsten Tränen geweint.“ („Děkuji Paulu Cassirerovi za ty nejkrásnější i nejhořčí hodiny, za můj duševní rozvoj, mé rostoucí úspěchy na jevišti, za nekonečné vnitřní obohacení, ale také za nejhlubší žal. Moje oči díky němu viděly krásu světa, ale plakaly ty nejzoufalejší slzy.“) Tilla DURIEUX, *Eine Tür steht offen*, s. 58.

Výše jmenovaní do jisté míry určovali vkus všech Berlíňanů, neboť to, co zdobilo jejich vlastní dům, se stalo vyhledávaným i mezi ostatními.⁴³⁷

Cassirer vlastnil kromě galerie i nakladatelství Paul Cassirer Verlag.⁴³⁸ V rámci své nakladatelské činnosti založil kulturně-politický časopis PAN a především vlastní ruční tiskárnu tzv. „Pan-Pressé“ pro tisk umělecké grafiky. Tuto tiskárnu Cassirer použil pro svůj experimentální projekt, jehož cílem bylo spojit na nejvyšší umělecké úrovni knižní tisk s originálními ilustracemi provedené v litografii, dřevořezu či leptu.⁴³⁹ Na tuto lukrativní práci oslovil nejlepší z nejlepších jako Lovise Corinthu, Ernsta Barlacha, Maxe Slevogta, Maxe Oppenheimera, Maxe Pechsteina, Maxe Liebermanna a další. Pan-Pressé tisklo i jiné ilustrace k dalším projektům nakladatelství či samostatné grafické listy.⁴⁴⁰

Paula Cassirera pojilo s Maxem Liebermannem nejen přátelství, ale i spolupráce v umělecké skupině Berlínská secese, jejíž výstavy Cassirer velkoryse podporoval. Kdo se alespoň jednou zúčastnil jejich výstavy, měl daleko větší šanci na zviditelnění.⁴⁴¹ Jak již bylo řečeno, Bedřich Feigl se díky Maxi Liebermannovi dostal do berlínské umělecké společnosti, byl přizván k výstavě s Berlínskou secesí, vystavoval i v rámci Berlínské Nové secese a již v roce 1912 měl samostatnou výstavu u Paula Cassirera. Není pochyb o tom, že na jejich seznámení měl jistě velký podíl Max Liebermann.

Díky těmto kontaktům se Bedřich Feigl uplatnil jako grafik, jehož díla byla poměrně často vydávána. Kromě již zmiňovaného souboru „Prager Ghetto“ patří k unikátním soubor 15 litografií s náměty krajin z okolí Berlína vydané v roce 1915 v dalším velmi uznávaném grafickém kabinetu J. B. Neumanna, s nímž Feigl spolupracoval i později. Stejně cenné jsou i ilustrace ke Zločinu a trestu od Dostojevského vydané v mnichovském nakladatelství Georga Müllera. V roce 1922 vyšlo nové vydání Balzacova románu Gobseck s dalšími Feiglovými ilustracemi v berlínském nakladatelství Ericha Reisse.⁴⁴²

⁴³⁷ Christian KENNERT, *Paul Cassirer*, s. 39.

⁴³⁸ Nakladatelství Paul Cassirer Verlag existovalo mezi léty 1908-1933. Logo pro nakladatelství vytvořil Max Slevogt. Představovalo odpočívajícího černého pantera na větvi stromu. Nakladatelství mělo sloužit opět především mladým, ještě neobjeveným umělcům. R.E. FEILCHENFELD - M. BRANDIS, *Paul Cassirer Verlag. Berlin 1898-1933, eine kommentierte Bibliographie*, München 2002, s. 15. Srov. příloha XI.

⁴³⁹ Zuzana SKOŘEPOVÁ, *Heimatstadt*, s. 321.

⁴⁴⁰ R.E. FEILCHENFELD - M. BRANDIS, *Paul Cassirer Verlag*, s. 16.

⁴⁴¹ Zuzana SKOŘEPOVÁ, *Heimatstadt*, s. 321.

⁴⁴² Arno PARÍK, *Bedřich Feigl*, s. 23. Srov. příloha XII.

V roce 1919 využil Bedřich Feigl možnosti představit německé společnosti pražskou německou elitu. V lipském nakladatelství Ed. Strache byla pro knihu Oskara Wienera *Němečtí básníci z Prahy (Deutsche Dichter aus Prag)* vydána série Feiglových litografií znázorňující portréty pražských německých básníků a spisovatelů. Mezi portrétovanými byl například Hugo Salus, Fritz Mauthner, Oskar Baum, Paul Leppin, Franz Werfel a další.⁴⁴³

Bedřich Feigl se dočkal i své první – a dosud jediné – monografie. V roce 1921 vyšla v edici Jüdische Bücherei Karla Schwarze v Nakladatelství pro židovské umění a kulturu Fritze Gurlitta kniha od berlínského teoretika umění Georga Marzynského.⁴⁴⁴ Feigl se s Marzynským spřátelil a dokonce mu na svatbu graficky a s humorem sobě vlastním zpracoval svatební menu.⁴⁴⁵ V monografii se Marzynski vůbec nevěnuje Feiglovu osobnímu životu, ale analyzuje pouze jeho tvorbu. Zaměřuje se především na samotnou ruku umělce, ve které vidí ruku, která prošla zkušeností ghetta.⁴⁴⁶ Židovský původ začal být pro Feigla i další umělce postupně určující, ačkoliv zlatá dvacátá léta tomu ještě tolik nenasvědčovala.

Svět galeristů a obchodníků s uměním nebyl Feiglovi úplně cizí, neboť se v podobném prostředí pohyboval v Praze díky svému bratru Hugovi, který vlastnil galerii. Své zkušenosti pak mohl Bedřich využít při získávání kontaktů pro sebe a především pro své přátele v Praze.

⁴⁴³ Tamtéž.

⁴⁴⁴ Tamtéž, s. 27.

⁴⁴⁵ Srov. Příloha XIV.

⁴⁴⁶ „Ich habe mir die Hand angesehen, die so rücksichtslos zeichnet, die immer, auch wo sie weniger rücksichtslos ist, derb und etwas ungefüge zeichnet. Das ist keine Malerhand, wie man sie sich vorstellt, die Handwerkhand durchgebildet und scharf geworden in der Arbeit. Es ist auch keine Kulturhand, fein und geistig geworden durch Geschmack und Klugheit des Gehirns. Die Hand ist groß, etwas formlos, die Finger fast weichlich, die Haut etwas gedunsen. Was hat diese Hand mit dem Menschen zu schaffen, dem sie gehört? Ich fand keinen Zusammenhang, bis mir einfiel, dass Feigl aus dem Prager Ghetto stammt. Das ist Ghetto-Hand. (...) Der Geist des Mannes hat nichts vom Ghetto, aber in seinem Gefühl, in seinen Vorstellungen lebt es noch. Der Geist hat nichts vom Ghetto, doch die Hände sprechen von ihm.“ („Díval jsem se na tu ruku, která tak bezohledně kreslí, která stále, i ve chvíli, kdy není tak bezohledná, kreslí hrubě a trochu neobratně. Není to malířská ruka, jak by si ji člověk představoval, stvořená z řemeslné ruky a zostřená prací. Není to ani kulturní ruka, která by byla zjemněná vkusem a bystrostí mozku. Ruka je velká a trochu neforemná, prsty skoro až jemné, kůže trochu vyschlá. Co má společného tato ruka s člověkem, kterému patří? Nenašel jsem žádnou souvislost, až mě napadlo, že Feigl pochází z pražského ghetta. Je to ruka ghetta. (...) Duše toho muže nemá nic společného s ghettem, ale v jeho pocitech, v jeho představách stále žije. Duše nemá nic z ghetta, přesto ruce o něm mluví.“) Georg MARZYNSKI, *Friedrich Feigl*, Berlin 1921, s. 6.

3.2.3. „Berlín nad Prahou jako nebe nad zemí“⁴⁴⁷

Bedřich Feigl během svého působení v Berlíně nikdy zcela neztratil kontakt s Prahou. Nejdůležitějším důvodem, proč se tak stalo, byla samozřejmě rodina, která u Židů vždy hrála klíčovou roli. Kromě toho si Feigl v Čechách vybudoval počátek svého osobního příběhu a stal se součástí určité sociální sítě. Na ni se vázaly již zmíněné strategie umělců, které si musel Feigl osvojit a na něž mohl bez problémů navázat i v Berlíně. S novým prostředím, do kterého přišel, však získal nový status a stejně tak jeho role již nebyla tatáž jako v Praze. Tam se díky aktivitě se skupinou Osma zařadil mezi nejznámější umělce. Ačkoliv samozřejmě svůj umělecký potenciál odchodem do Německa neztratil, berlínské prostředí bylo ve všech ohledech daleko dravější. Berlín sice nabízel spoustu možností a byl více než lákavý, ovšem jak již vyplynulo ze vzpomínek samotných aktérů, ztratit Berlín mohl umělec ze dne na den, neboť byl lehce nahraditelný. Feigl si tedy musel sám pro sebe najít vlastní roli, kterou by chtěl a měl hrát. V novém prostředí znovu řešil svou identitu, tedy kým je či není, kým chce být či nechce být a kým podle ostatních má či nemá být.

Feigl odmítal naprosté odcizení od svého domácího prostředí – Prahy, neboť by ztratil i určitou jistotu plynoucí z možnosti nového zakotvení ve vlastním domově. Na druhou stranu nechtěl Feigl zůstat v Berlíně cizincem. Aby tedy zůstal Čechoslovákem, který však dokázal přesáhnout svůj vlastní původ, vytvořil roli prostředníka, jak lze doložit na několika příkladech.

Podobná česko – německo – židovská umělecká skupina, kterou utvořili v roce 1907 „osmičkáři“, již v českém prostředí nikdy nevznikla. Němečtí umělci si začali vytvářet vlastní skupiny a spolky, aby dokázali vyvážit většinovou českou kulturu. Stále se ale nacházeli tací, kteří se odmítali národnostně vymezovat a rozlišovat složení účastníků výstav podle jejich původu. K takovým patřil i Feigl, neboť se snažil o propojování rozdílných kultur v jednom prostoru. Feiglova díla se začala v Čechách objevovat v rámci výstav českých i zahraničních umělců. V roce 1911 se Bedřich Feigl zúčastnil výstavy Spolku německých výtvarných umělců v Čechách, o rok později byl Emilem Fillou přizván k II. výstavě Skupiny výtvarných umělců v Obecním domě.

⁴⁴⁷ Citát pochází z pera Franze Kafky, který takto označil Berlín ve spojitosti se svou snoubenkou Felice. Franz KAFKA, Dopisy Felici, s. 558-559.

Díky Feiglovi zde vystavovali i němečtí expresionisté z Brücke – Heckel, Kirchner, Müller a Schmidt-Rottluff.⁴⁴⁸

Během první světové války, kdy Feigla do Vídně zavedly vojenské povinnosti, se stal malíř zakládajícím členem vídeňské skupiny Die freie Bewegung (Svobodné hnutí). Tato umělecká skupina zůstává pro historiky umění dodnes záhadou, neboť k ní neexistují téměř žádné prameny. S jistotou lze mluvit o třech členech skupiny – kromě Feigla do skupiny patřila rakouská malířka a grafička Katharina Rapaport-Zirner a rodačka z Nového Města nad Vahom, malířka Frieda Salvendy. Dalšími pravděpodobnými členy či sympatizanty byli malíř Carry Hauser, architekt Adolf Loos a Johannes Itten.⁴⁴⁹ Členství Bedřicha Feigla se na aktivitě skupiny podepsalo hned dvakrát. První výstavy se totiž účastnila velká část české skupiny Tvrdošíjní – Josef Čapek, Vlastimil Hofman, Václav Špála a Rudolf Kremlička. Díky kontaktu s drážďanskou skupinou Dresdner Sezession Gruppe 1919 (Drážďanská secesní skupina 1919), který získal Feigl při druhé výstavě skupiny Die freie Bewegung, mohl pomoci Tvrdošíjným zajistit i jejich zahraniční „turné“ začínající v Richterově galerii v Drážďanech, jež podporovala právě drážďanskou secesi. Drážďanská expozice se dočkala velmi kladného přijetí v německém tisku. Přestože je vídeňská skupina Die freie Bewegung dnes téměř neznámá, zařadila se do mezinárodního okruhu středoevropské moderny právě díky Feiglovi a jeho schopnostem strategicky využít získané kontakty a své postavení berlínského umělce.⁴⁵⁰

V roce 1929 založil Bedřich Feigl společně s malířem Maximem Kopfm Prager Secession (Pražskou secesi), jež se stala velmi důležitým německým uměleckým spolkem v Praze.⁴⁵¹ Z programu Prager Secession vyplývá, že se chtěla pokusit o trvalejší navázání kontaktu mezi pražskými německými a českými umělci a zprostředkovávat jejich stálější spolupráci, což naprosto odpovídá Feiglově vnímání

⁴⁴⁸ Arno PAŘÍK, *Bedřich Feigl*, s. 21. Bohumil Kubišta v recenzi výstavy napsal: „Poprvé jest reprezentováno českému publiku soudobé hnutí německé, snažící se jít za podobnými cíli jako hnutí české, k němuž jsou připojeni známí dva pražští Němci Nowak a Feigl.“ Bohumil KUBIŠTA, *Druhá výstava Skupiny výtvarných umělců v Obecním domě*, Česká kultura 1, 1912/ 1913, s. 58-60, citováno podle Miroslav Lamač - Jiří Padrta – Karel Srp, *Osma a Skupina*, s. 167.

⁴⁴⁹ Skupina vystupovala v opozici proti vídeňské secesi a dekorativnímu umění, díla členů skupiny se nejvíce blížila expresionismu.

<<http://www.frauenkunst.at/en/maler/salvendy/bio.html>>, online dne 25. 02. 2010.

⁴⁵⁰ Jaroslav SLAVÍK, *Skupina Tvrdošíjní*, s. 201, pozn. č. 39, 44.

⁴⁵¹ Maxim Kopf (1892-1958) byl kuboexpresionistický malíř. Zaměřoval se především na náboženskou tematiku. Svým založením byl opravdovým kosmopolitou, člověkem bez národnosti, občanem celého světa, což muselo Feiglovi vyhovovat. Před druhou světovou válkou emigroval Kopf do Spojených států. Jedna z jeho manželek, malířka a sochařka Mary Duras, se naopak dostala společně s Bedřichem Feiglem do exilu ve Velké Británii, kde spolu udržovali kontakt. Tomáš POSPISZYL, *Podivuhodný život malíře Maxima Kopfa*, *Revolver Revue* 49, 2002, s. 181, 182.

okolního světa. V letech 1929-1937 se jim podařilo uspořádat celkem devět podzimních výstav.⁴⁵²

Dalším dokladem Feiglovy role prostředníka byla Výstava židovských umělců 19. a 20. století (Austellung jüdischer Künstler des 19. und 20. Jahrhunderts) uspořádaná pražskou skupinou Organizace židovských žen v Čechách za uměleckého vedení Bedřichova bratra Huga Feigla na počátku 30. let. Šlo o naprosto ojedinělou událost, která poskytla ucelený přehled židovské tvorby v době, kdy se antisemitismus dostával stále více ke slovu.⁴⁵³ Výstava se setkala s kladným přijetím a byla podpořena mnoha institucemi i soukromými osobami jak z Čech, tak ze zahraničí. Díky Bedřichu Feiglovi výstavu podpořil mimo jiné i Max Liebermann, jehož díla byla samozřejmě také vystavena.⁴⁵⁴ Sám Hugo Feigl sledoval touto výstavou i své osobní obchodní zájmy, neboť po jejím skončení vznikla jeho Galerie Europa v Paláci Dunaj na Národní třídě, která měla česko - německému pražskému publiku prezentovat nejvýznamnější díla evropské moderny.⁴⁵⁵

Výstava židovských umělců 19. a 20. století vyvolala diskuzi nad tím, co je to židovské umění a z jaké tradice vychází. Nejčastěji vyjadřovali recenzenti názor, že díky určité absenci židovského umění jako celku, jsou židovští umělci otevřeni novým proudům, nevytvářejí si však žádné iluze a rozumějí skutečnosti.⁴⁵⁶ Většina umělců, kteří byli na výstavě zastoupeni, ovšem patřila k osobnostem s kosmopolitním duchem. Především umělci pohybující se v berlínském prostředí zlatých dvacátých let byli velmi

⁴⁵² Arno PAŘÍK, *Bedřich Feigl*, s. 31.

⁴⁵³ V roce 1922 uspořádal Spolek židovských akademiků Bar Kochba výstavu grafik židovských umělců (Graphik jüdischer Künstler). Souborné výstavy židovského umění se konaly pouze v Londýně v roce 1906 a o rok později v Berlíně. Tam však byla vystavována jen díla pozdního 19. století. Patrik ŠIMON – Adam HNOJIL, *Die totgeschwiegene Moderne*, s. 42, pozn. č. 79, 80.

⁴⁵⁴ Kromě Liebermanna a Feigla vystavoval Marc Chagall, Lesser Ury, Camille Pissarro, Max Horb, Karl Vogel a další. Hugo Feigl litoval, že z finančních důvodů nemohla být vystavena díla Kandinského, Modiglianiho či Julese Pascina, chyběla i další díla – např. od Mary Duras a jejího manžela Maxima Kopfa. Tamtéž, s. 42.

⁴⁵⁵ Kromě této galerie vlastnil Hugo Feigl také Galerii Dr. Feigla, která se zpočátku nacházela na Jungmannově třídě čp. 38, poté byla přemístěna na Masarykovo nábřeží čp. 8. Hugo Feigl se začal orientovat na propojování kontaktů českého umění s uměním německým a francouzským, v čemž mu byl jeho bratr Bedřich velkou oporou. Známost se stala galerií především díky své druhé výstavě francouzských akvarelistů. Byla vystavena díla P. Picassa, P. Signaca, O. Frieze, O. Kubína a J. Karse. Další výstavy se zaměřovaly na tvorbu německých expresionistů – bývalých členů skupiny Brücke či O. Kokoschku, M. Chagalla a dalších. Svému bratru uspořádal Hugo dvě samostatné výstavy – v roce 1932 a 1937. Nová encyklopedie českého výtvarného umění, Praha 1995, s. 198.

⁴⁵⁶ Patrik ŠIMON – Adam HNOJIL, *Die totgeschwiegene Moderne*, s. 42. Více k výstavě - L. HEBÁKOVÁ, *Pražská výstava židovského umění v roce 1930*. Documenta pragensia 20, Praha 2000, s. 157-190.

svobodomyšlní, neboť žili v metropoli ducha, která několik málo let udávala tón celé kultuře.⁴⁵⁷

Dvacátá léta se rozhodně nevyhýbala diskuzi, naopak ji sama vyhledávala. Většina výtvarných umělců však ještě v této době nevedla diskuze o národní identitě jako takové, o původu, o příslušnosti k určitému národu. Malíři začali ve svých dílech tato témata reflektovat až o pár let později, s rostoucí mocí nacistů.⁴⁵⁸ Kasimir Edschmid,⁴⁵⁹ německý spisovatel, zhodnotil situaci umělců ve své přednášce o expresionismu z počátku dvacátých let takto: „Es kamen die Künstler der neuen Bewegung. Sie waren nicht unterworfen den Ideen, Noeten, persönlichen Tragödien bürgerlichen und kapitalistischen Denkens. Ihnen entfaltete das Gefühl sich maßlos. Sie sahen nicht. Sie schauten. (...) Diese Art des Ausdrucks ist nicht deutsch, nicht französisch, sie ist übernational.“⁴⁶⁰

Nadnárodní vnímavost se ve velké míře rozvinula i u Bedřicha Feigla. Díky své roli prostředníka si dokázal zachovat svou původní identitu, neodcizit se svému původnímu domovu, avšak ani nezůstat cizincem v domově novém. Začal se pohybovat ve společnosti, která mu svým způsobem byla blízká a která mu připomínala to, co již znal. Kromě salonů, které pro něho přeci jen byly již přežitkem, udržoval kontakty s německou židovskou elitou scházející se v kavárnách nebo „ateliérových salonech“, účastnil se významných výstav a stal se důležitou osobou při kontaktech mezi českým a německým uměním. Tím se změnila i jeho společenská prestiž, už nebyl jen pouhým umělcem, který přišel zkusit štěstí do zlatého Berlína. Stal se poměrně nepostradatelnou

⁴⁵⁷ Berlín dvacátých let byl zlatý, ovšem byl zlatý jen, co se týče umění, vědy a kultury vůbec. K úplnému dokreslení situace se hodí vzpomínky Carla Zuckmayera: „Nenávist, pomsta a žádostivá zaostalost byly již tenkrát v běhu, avšak zakuklené, skryté, ale neustále pronásledující. Cítili jsme, pokud jsme to již zřetelně nerozeznali či tomu nechtěli věřit, že žijeme na šibeniční lhůtu, že tyto dobré časy, které tehdy před námi ležely, jsou ohroženy a odměřovány.“ T. KOCH, *Die goldenen zwanziger Jahre*, s. 18.

⁴⁵⁸ Umělci, kteří emigrovali v roce 1933 z Německa do ČSR a poté do Velké Británie, často spolupracovali během války s londýnskou exilovou vládou při výstavách Československého Institutu v Londýně a při prezentaci exilového umění vůbec. Mezi ně patřil i Bedřich Feigl. Zuzana SKOŘEPOVÁ, *Heimatstadt*, s. 322, pozn. č. 35.

⁴⁵⁹ Kasimir Edschmid, vl.jm. Eduard Schmid (1890-1966), německý spisovatel, ve dvacátých letech silně obhajoval expresionismus. Ačkoliv dostal během Třetí říše částečný zákaz psaní a činnosti v rozhlase, byl považován za pravicově orientovaného. Od roku 1949 byl činný v P.E.N.- Zentrum pro BRD. Zuzana SKOŘEPOVÁ, *Heimatstadt*, s. 323, pozn. č. 37.

⁴⁶⁰ „Přišli umělci nového hnutí. Nebyli podmaněni idejemi, nesázemi, osobními tragédiemi občanského a kapitalistického myšlení. Nezměrně se jim rozvinula vnímavost. Oni neviděli. Oni se dívali. (...) Tento způsob vyjádření není německý, není francouzský, je nadnárodní.“ Hans ERMAN, *Berliner Geschichten*, s. 415.

osobou, čímž Berlín získal a neztratil, přestože ho v roce 1932 kvůli narůstajícímu nacistickému nebezpečí opustil.

Závěr

V předkládané diplomové práci jsem se snažila postihnout přínos malíře Bedřicha Feigla v roli prostředníka mezi národy a metropolemi a zasadit jeho osobnost v širším kontextu česko – německo – židovské kulturní elity první poloviny 20. století. Několik málo prací, které se dosud Bedřichu Feiglovi věnovaly, pouze stručně sumarizovaly jeho životní osudy a zabývaly se především rozbořením jeho vlastní tvorby z pohledu dějin umění. Proto jsem se analýzy Feiglova malířského a grafického díla dotkla jen okrajově.

Vzhledem k poněkud chudé pramenné základně týkající se samotného Feiglova života se nejedná o individuální biografii malíře, přestože se všechno od jeho životních osudů odvíjí. Dvě hlavní části, do kterých je práce rozdělena, se zaměřují na Feiglovo působení v Praze a následně v Berlíně. V obou částech jsem se pomocí dvou hlavních metod historické antropologie - komparace a analýzy dobového diskurzu - snažila najít odpovědi na dva okruhy otázek. První okruh se dotýkal způsobů, jakými si umělec klasické moderny Feiglova typu mohl vybudovat osobní příběh, jakou úlohu v něm hrály stereotypy o umělcích zakotvené ve společnosti, jaké strategie si musel osvojit, aby se zapsal do povědomí veřejnosti a vytvořil si tak účinnou síť sociálních vztahů, která mu zajistila další pokračování jeho umělecké existence.

Druhý okruh otázek se naopak věnoval vnímání vlastní identity, jež se mohlo měnit během prožité kulturní změny spojené se změnou prostředí. Feigl se neustále pohyboval na pomezí tří národů. Sám byl pražským Němcem židovského původu, jenž však odmítal rozdělovat své přátele podle národnosti, stejně jako podle jejich tvorby. Umění bylo pro něho jedním z hlavních cílů života, v němž kromě hledání správné cesty při vlastní umělecké tvorbě nemělo národnostní rozlišování větší smysl.

Bedřich Feigl získal v Čechách určitou prestiž, kterou musel v Berlíně obhájit či si vybudovat jinou. Přestože bylo berlínské umělecké prostředí daleko sebevědomější, Feigl prokázal obdivuhodnou schopnost pohybovat se i v takovém prostoru. Díky tomu, že ze své situace, která by pro jiného jedince mohla být handicapem, dokázal vytěžit maximum, zařadil se tím mezi svobodomyšlné osobnosti, kterých bylo v počínajícím bouřlivém období plném nacionálně podbarvených činů a později i zločinů jen málo.

Pro celistvost celého životního příběhu Bedřicha Feigla by předmětem budoucího badatelského zájmu mohla být poslední část Feiglova života v emigraci v Londýně během druhé světové války a po jejím skončení. Od obou předchozích

období by se samozřejmě s ohledem na prožité pokoření vlastního národa pozměnily okruhy otázek, které by si případný badatel musel klást. Na základě zmiňovaného souboru 90 sešitů s Feiglovými úvahami o umění, jejichž podrobnou analýzu by bylo nutno provést, by se dala vyvodit životní filosofie a životní strategie jednoho malíře klasické moderny. Do popředí by se dostala reflexe vlastní identity, zatímco budování osobního příběhu by šlo postupně ke svému konci.

Ačkoliv se Bedřich Feigl stal pro svou generaci nenahraditelným prostředníkem mezi vlastním pražským domovem a berlínskou metropolí, která udávala ve své době tón veškeré světové kultuře, zůstává jeho osobnost většinové společnosti stále neznámá. Snad se v budoucnu dočká Bedřich Feigl vlastní monografie odpovídající jeho zásluhám, k jejímuž vzniku by mohla přispět i tato diplomová práce, a retrospektivní výstavy, k níž pootevřela cestu již zmiňovaná výstava v pražské galerii Roberta Guttmanna před dvěma roky.

Prameny a literatura

Archivní prameny:

Archiv der Akademie der Künste Berlin,
Heinz-Worner-Archiv

Archiv hlavního města Prahy
Fond Staré gymnázium, Deutsches Staats-Gymnasium Prag – Altstadt

Archiv Národní galerie Praha
Kubín, Otakar, Rukopis vzpomínek O. Kubína
Nowak, Vilém (Willi), Korespondence, výstřižky, rukopisy

Jüdisches Museum Berlin
Leo Baeck Institute, Jacob Steinhardt

Kulturně-historický archiv AVU Praha
Katalogy Všeobecné školy malířské 1896-97 – 1908-09
Katalog profesorské průpravky (Vorbereitungs Kurs) 1903-1904
Katalog II. ročníku všeobecné školy 1904-1905

Literární archiv Památníku národního písemnictví
Feigl Ernst, Tisky, články a fejetony E. Feigla

Městském muzeu v Blatné
Osobní pozůstalost Františka Patery

Národní archiv Praha
Matriky židovských náboženských obcí v českých krajích, HBMa, Matriky narozených, oddací a zemřelých

Policejní ředitelství Praha II – všeobecná spisovna – 1941- 1950, PŘ 1941-1951, sign. F 259/18 Feigl Fritz 1884

Policejní ředitelství Praha II – evidence obyvatelstva (PŘ II – EO), sign. Feigl Friedrich 1884

Soukromá sbírka

Pozůstalost Emila Filly

Židovské muzeum v Praze

Bedřich Feigl, Sešity 1-90

Publikované prameny:

Korespondence:

BERADT, Martin – BLOCH-ZAVŘEL, Lotte (edd.), *Briefe an Auguste Hauschner*, Berlin 1929.

BROD, Max (ed.), *Kafka Franz, Briefe 1902–1924*, Frankfurt am Main 1958.

KAFKA, Franz, *Dopisy Felici*, Praha 1999. "

KUBIŠTA, Bohumil, *Korespondence a úvahy*, Praha 1960.

Paměti a deníky:

CORINTH, Lovis, *Selbstbiographie*, Leipzig 1926.

DURIEUX, Tilla, *Eine Tür steht offen. Erinnerungen*, Berlin 1968.

KAFKA Franz., *Deníky 1913-1923*, Praha 1998.

PAULY, Ernst (ed.), *20 Jahre Café des Westens. Erinnerungen vom Kurfürstendamm*, Siegen 1985.

PECHSTEIN, Max, *Erinnerungen*, München 1963.

TREU, Georg, *Carl und Felicie Bernstein: Erinnerungen ihrer Freunde*, Dresden 1914.

WINTER, Tomáš (ed.), *Emil Filla z holandských zápisníků*, Praha 2007.

ZWEIG, Stefan, *Svět včerejška*, Praha 1994.

Dobová periodika:

Česká kultura 1912-1913.

Der Kunstwanderer 1926.
Lumír 1905.
Moderní revue 1908.
Národní listy 1905, 1908.
Prager Presse 1933, 1935, 1936.
Snaha 1908.
Umělecký měsíčník 1911-1912.
Večerní list Hlasu národa 1905.
Volné směry 1905, 1912, 1938 – 1940.
Výtvarné umění 1970.

Životopisná literatura:

BERGER, Tomáš, *Václav Špála: mezi avantgardou a živobytím*, Praha 2005.
BRÖHAN, Margrit, *Franz Skarbina*, Berlin 1995.
CORINTH, Lovis, *Das Leben Walter Leistikow*, Berlin 1910.
FORMÁNEK, Václav, *Vilém Nowak. Kapitoly o životě a díle*, Praha 1977.
HANCKE, Erich, *Max Liebermann. Sein Leben und seine Werke*, Berlin 1923.
HODIN, Josef Paul, *Kafka und Goethe. Zur Problematik unseres Zeitalters*, London – Hamburg, 1968.
HODIN, Joseph Paul, *Ludwig Meidner: seine Kunst, seine Persönlichkeit, seine Zeit*, Darmstadt 1975.
KLOBOUČNÍK, Jan, *Bohumil Kubišta čili boj s konvencí*, Praha 1946.
KUNZ, Ludwig (ed.) *Ludwig Meidner. Dichter, Maler und Cafés*, Zürich 1973.
KÜSTER, Bernd, *Max Lieberman - ein Malerleben*, Hamburg 1988.
LAHODA, Vojtěch, *Emil Filla*, Praha 2007.
LAHODA, Vojtěch, *Truchlení malíře. Friedrich Feigl, Osma a Čechy*. 52. Bulletin Moravské galerie v Brně, 1996, s. 24-33.
LANGE, Hella-Sabrina, „*Wir stehen alle wie zwischen zwei Zeiten.*“ *Zum Werk der Schriftstellerin Auguste Hauschner (1850-1924)*, Essen 2006.
MACHARÁČKOVÁ, Marcela – SLAVÍČEK, Lubomír – KRKOŠKOVÁ, Alena (edd.), *Antonín Procházka 1882-1945*, Brno 2002.
MARZYNSKI, Georg, *Friedrich Feigl*, Berlin 1921.

- MÍČKO, Miroslav, *Malíř svého lidu. Čtení o Mikoláši Alšovi*, Praha 1968.
- PAŘÍK, Arno, *Bedřich Feigl. Obrazy, kresby a grafika*, Praha 2007.
- POSPISZYL, Tomáš, *Podivuhodný život malíře Maxima Kopfa*, *Revolver Revue* 49, 2002, s. 177-211.
- SCHNEEDE, Uwe M., *George Grosz, Leben und Werk*, Stuttgart 1975.
- ŠTĚCH, V. V.–HLAVÁČEK, Luboš, *Vincenc Beneš*, Praha 1967.
- URBAN, Otto M. – VRBOVÁ, Jarka – VRBA, Tomáš (edd.), *Edvard Munch. Být sám*, Praha 2006.
- VOLAVKA, Vojtěch, *Karel Purkyně*, Praha 1942.
- WITTLICH, Petr, *Jan Preisler: 1872-1918*, Praha 2003.
- ZIMMERMANN, Michael, *Lovis Corinth*, München 2008.

Literatura:

- ADAMOVIČ, Ivan - NEFF, Ondřej, *Slovník české literární fantastiky a science fiction*, Praha 1995.
- BEYME, Klaus von, *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905-1955*, München 2005.
- BINDER, Harmut, *Wo Kafka und seine Freunde zu Gast waren. Eine Typologie des Prager Kaffeehauses*, Dortmund 1991.
- BLANKENBURG, Gudrun, *Friedenau – Künstlerort und Wohnidyll. Die Geschichte eines Berliner Stadtteils*, Berlin 2006.
- BLUMENSATH, Christel – BLUMENSATH, Heinz, *Das andere Friedenau – Spaziergänge durch 125 Jahre Kunst-,Literatur- und Baugeschichte*, Berlin 1996.
- ČAPKOVÁ, Kateřina, *Češi, Němci, Židé? Národní identita Židů v Čechách 1918-1938*, Praha-Litomyšl 2005.
- Dějiny českého výtvarného umění 1780/ 1890 (III/1)*, Praha 2001.
- Dějiny českého výtvarného umění 1890/ 1938 (IV/1)*, Praha 1998.
- DOEDE, Werner, *Die Berliner Secession: Berlin als Zentrum der deutschen Kunst von der Jahrhundertwende bis zum 1. Weltkrieg*, Berlin 1981.
- DOEDE, Werner, *Die Berliner Secession: Berlin als Zentrum der deutschen Kunst von der Jahrhundertwende bis zum 1. Weltkrieg*, Berlin 1981.

- DÖRFLOVÁ, Yveta – DYKOVÁ, Věra, *Kam se v Praze chodilo za múzami. Literární salony, kavárny, hospody a stolní společnosti*, Praha 2009.
- EBLING, Hermann, *Friedenau – Aus dem Leben einer Landgemeinde, 1871-1924*, Berlin 1986.
- EGGERT, Stefan, *Spaziergänge in Schöneberg. Berlinische Reminiszenzen*, Band 78, Berlin 1997.
- ERMAN, Hans, *Berliner Geschichten, Geschichte Berlins. Historien, Episoden, Anekdoten*, Tuebingen u. Basel 1975.
- FEILCHENFELD, R. E. – BRANDIS, M., *Paul Cassirer Verlag. Berlin 1898-1933, eine kommentierte Bibliographie*, München 2002.
- FOHSEL, Hermann-Josef, *Im Wartesaal der Poesie. Zeit- und Sittenbilder aus dem Café des Westens und dem Romanischen Café*, Berlin 1996.
- FORST Vladimír a kol., *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce I. A-G*, Praha 1985.
- GEIST, Johann Friedrich – KUERVERS, Klaus, *Das Berliner Mietshaus*, München 1989.
- Georg BRÜHL, *Herwarth Walden und „Der Sturm“*, Köln 1983.
- GOMBRICH, Ernst, *Příběh umění*, Praha 2003.
- HAUG, Wolfgang (ed.), *Franz Pfemfert: Ich setze diese Zeitschrift wider diese Zeit*, Darmstadt – Neuwied 1985.
- HEBÁKOVÁ, L., *Pražská výstava židovského umění v roce 1930*. Documenta pragensia 20, Praha 2000, s. 157-190.
- HEISE, Ulla, *Kaffee und Kaffeehaus. Eine Kulturgeschichte*, Leipzig 1987.
- HNOJIL, Adam – ŠIMON, Patrik, *Die totgeschwiegene Moderne. Illusion und Träume, mitteleuropäische Kunst aus der Privatsammlung von Patrik Šimon 1880-1930*, Praha 2009.
- CHALUPECKÝ, Jindřich, *Evropa a umění*, Praha 2005.
- CHRISTOFFEL, Udo (ed.), *Berlin Wilmersdorf – Die Jahre 1920 bis 1945*, Berlin 1985.
- JÄHN, K.-H., *Kavárny a spol. Pražské literární kavárny a hospody*, Praha 1990.
- JESENSKÁ, Milena, *Nad naše síly. Češi, Židé a Němci 1937-1939*, Olomouc 1997.
- Kavárna Union. Sborník vzpomínek pamětníků*, Praha 1958.
- KENNERT, Christian, *Paul Cassirer und sein Kreis. Ein Berliner Wegbereiter der Moderne*, Frankfurt am Main 1996.

- KENWORTH, Moffett, *Meier-Graefe as art critic*. (= Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts; Bd. 19), München 1973.
- KOCH, Thilo, *Die goldenen zwanziger Jahre*, Frankfurt am Main 1970.
- KRAMÁŘ, Vincenc, *Umění Emila Filly a Antonína Procházky*, Opava 1932.
- KRIS, Ernst – KURZ, Otto, *Legenda o umělci. Historický pokus*, Praha 2008.
- KŘEN, Jan – BROKLOVÁ Eva (edd.), *Obraz Němců, Rakouska a Německa v české společnosti 19. a 20. století*, Praha 1998.
- LAMAČ, Miroslav – PADRTA, Jiří – SRP, Karel, *Osma a Skupina výtvarných umělců. Teorie, kritika, polemika*, Praha 1992.
- LAMAČ, Miroslav, *Osma a Skupina výtvarných umělců 1907-1917*, Praha 1988.
- Maler suchen Freunde. Jahresmappen, Plakate und andere werbende Graphik der Künstlergruppe Brücke*. Katalog k výstavě ve Wallraf-Richartz-Museum Köln, 1971.
- MEIDNER, Ludwig, *Kneipe und Café. Aquarelle – Zeichnungen – Druckgrafik*, Hofheim am Taunus 1994.
- Národní album. Sbírká podobizen a životopisů českých lidí prací a snahami vynikajících i zasloužilých*, Praha 1899.
- Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950 (ÖBL)*, Band 1, Wien 1957.
- Ottův slovník naučný XXVI*, Praha 1907.
- PARET, Peter, *Die Berliner Secession: Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland*, Frankfurt am Main 1983.
- PARET, Peter, *Die Berliner Secession: Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland*, Frankfurt am Main 1983.
- PETRAS, Renate *Das Café Bauer in Berlin*, Berlin 1994.
- PRAHL, Roman – Lenka BYDŽOVSKÁ, *Volné směry. Časopis pražské secese a moderny*, Praha 1993.
- RÖSSNER, Michael (ed.), *Literarische Kaffeehäuser. Kaffeehausliteraten*, Wien – Köln - Weimar 1999.
- RÖTHEL, Hans Konrad, *Die Brücke*, München 1965.
- RULAND, Bernd, *Das war Berlin, Die goldenen Jahre 1918-1933*, Bayreuth 1972.
- SAK, Robert, *Salon dvou století. Anna Lauermannová-Miksčová a její hosté*, Praha - Litomyšl 2003.
- SALDERN, Adelheid von, *Häuserleben. Zur Geschichte des städtischen Arbeiterwohnens vom Kaiserreich bis heute*, Bonn 1995.

- SEKYRKA, Tomáš, *Čas secese ve světle nově objevených časopisů studentů pražské AVU z přelomu 19. a 20. století*, in: Blümlová, Dagmar – Gilarová, Zuzana a kol., *Čas secese. Kapitoly z kulturních dějin přelomu 19. a 20. století*, *Historia culturae* XIII, *Studia* 8, České Budějovice 2007, s. 42-59.
- SCHEBERA, Jürgen, *Damals im Romanischen Café...Künstler und ihre Lokale im Berlin der zwanziger Jahre*, Leipzig 1988.
- SCHEER, Regina, *„Wir sind die Liebermanns.“ Die Geschichte einer Familie*, Berlin 2008.
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin, *Inselwelten. Zum Caféhaus in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, in: Rössner, Michael (ed.) *Literarische Kaffeehäuser. Kaffeehausliteraten*, Wien, Köln, Weimar, 1999, s. 66-82.
- SKOŘEPOVÁ, Zuzana, *Heimatstadt Prag a berlínský domov. Život ve dvou metropolích ve zlatých dvacátých letech „...ačkoliv my, co jsme je zažili, si nevzpomínáme, že by byla zlatá.“*, in: Blümlová, Dagmar a kol., *Čas optimismu a ctizádstivých nadějí. Prezentace a reprezentace české vědy a kultury v prvním desetiletí samostatného státu (1918-1929)*, České Budějovice 2009, s. 315-327.
- SLAVÍK, Jaroslav, *Skupina Tvrdošíjní (ke kronice její aktivity)*, *Umění* 30, č. 3, 1982, s. 193-214.
- SOUKUP, Václav, *Dějiny antropologie*, Praha 2004.
- SOUKUPOVÁ, Blanka, *Český sebevědomý sen a evropská realita. Reflexe Německa, Rakouska a českých Němců v české demokratické společnosti první republiky*, Praha 2002.
- SOUKUPOVÁ, Blanka, *Velké a malé českožidovské příběhy z doby intenzivní naděje*, Bratislava 2005.
- SPATZ, Willy, *Der Teltow. Geschichte der Ortschaften des Kreises Teltow*, Berlin 1912.
- SUDHOFF, Dieter, *Der Fliegenprinz von Arkadien. Notizen zum Leben und Schreiben des Prager Dichters Ernst Feigl*, in: Binder, Hartmut, *Prager Profile. Vergessene Autoren im Schatten Kafkas*, Berlin 1991, s. 325-356.
- VLČEK, Tomáš, *Praha 1900. Studie k dějinám kultury a umění Prahy v letech 1890-1914*, Praha 1986.
- WARTMANN, Volker, *Künstlerkolonie: Weg nach Gustav Rickelt benannt*, *Berliner Zeitung*, 27. 11. 1999.

WEDEWER, Rolf, *Die Malerei des Informel. Weltverlust und Ich-Behauptung*, München 2007.

ZOLLING, Peter, *Deutsche Geschichte von 1871 bis zur Gegenwart. Wie Deutschland wurde, was es ist*, Bonn 2005.

Internetové odkazy:

< <http://www.frauenkunst.at/en/maler/salvendy/bio.html> >

< <http://www.holocaust.cz/cz2/victims/person/1320866> >

< <http://www.vbk-art.de/CMS/index.php?page=Geschichte> >

< http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=143 >

< http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=59 >

< http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=69 >

< <http://www.grapheion.cz/index.php?akce=vypis&link=2009080033> >

< <http://www.holocaust.cz/cz2/victims/person/1320775> >

< <http://www.holocaust.cz/cz2/victims/person/1320905> >

< <http://www.holocaust.cz/cz2/victims/person/1320983> >

< <http://www.holocaust.cz/cz2/victims/person/1321009> >

< <http://www.pamatniknarodnihopisemnictvi.cz/cs/pruvodce-po-fondech-la-seznamy.php?id=468&sk=h> >

Seznam příloh

- I. Bedřich Feigl, fotografie na žádosti o prodloužení pasu, 1931, Národní archiv, Policejní ředitelství Praha II – evidence obyvatelstva (PŘ II – EO).
- II. Bedřich Feigl, fotografie na žádosti o prodloužení pasu, 1925, 1927, NA, Policejní ředitelství Praha II – evidence obyvatelstva (PŘ II – EO).
- III. Bedřich Feigl: Autoportrét s bradkou, 1914, litografie, Židovské muzeum Praha.
- IV. Podpisy Bedřicha Feigla na dopisech dochovaných v pozůstalosti Willyho Nowaka v Archivu Národní galerie Praha.
- V. Hugo Feigl, fotografie na cestovním pasu, Národní archiv, Policejní ředitelství Praha II – evidence obyvatelstva (PŘ II – EO); Bedřich Feigl, Portrét Hugo Feigla, kresba tužkou, 1924, Jüdisches Museum Frankfurt am Main.
- VI. Edward Munch, Autoportrét s cigaretou, 1895, olej na plátně.
- VII. Bedřich Feigl: V kavárně, 1912, suchá jehla, karton; Týž: Zábava v kavárně, kolem 1914, kresba uhlím, Židovské muzeum Praha.
- VIII. Bedřich Feigl: Margarethe Feigl, nedat., olej na plátně, Židovské muzeum Praha.
- IX. Dům ve Wilhelmshöherstr. 18, Berlin – Friedenau, (foto Z. S.).
- X. Max Liebermann: Autoportrét, 1925, olej na plátně; karikatura Maxe Liebermanna jako tyрана Berlínské secese, 1902.

- XI. Paul Cassirer; logo nakladatelství Paul-Cassirer-Verlag.
- XII. Ukázky ze souboru 15 litografických krajin Bedřicha Feigla, Jüdisches Museum Berlin.
- XIII. Bedřich Feigl: Ulice v Jeruzalémě, nedat.; Wismarská ulička, 1928 – 1932, Krajská galerie výtvarného umění Zlín; Staronová synagoga II, kol. 1934, Židovské muzeum Praha.
- XIV. Bedřich Feigl: Svatební menu Fely Wien a Georga Marzynského, 1921, Jüdisches Museum Berlin.

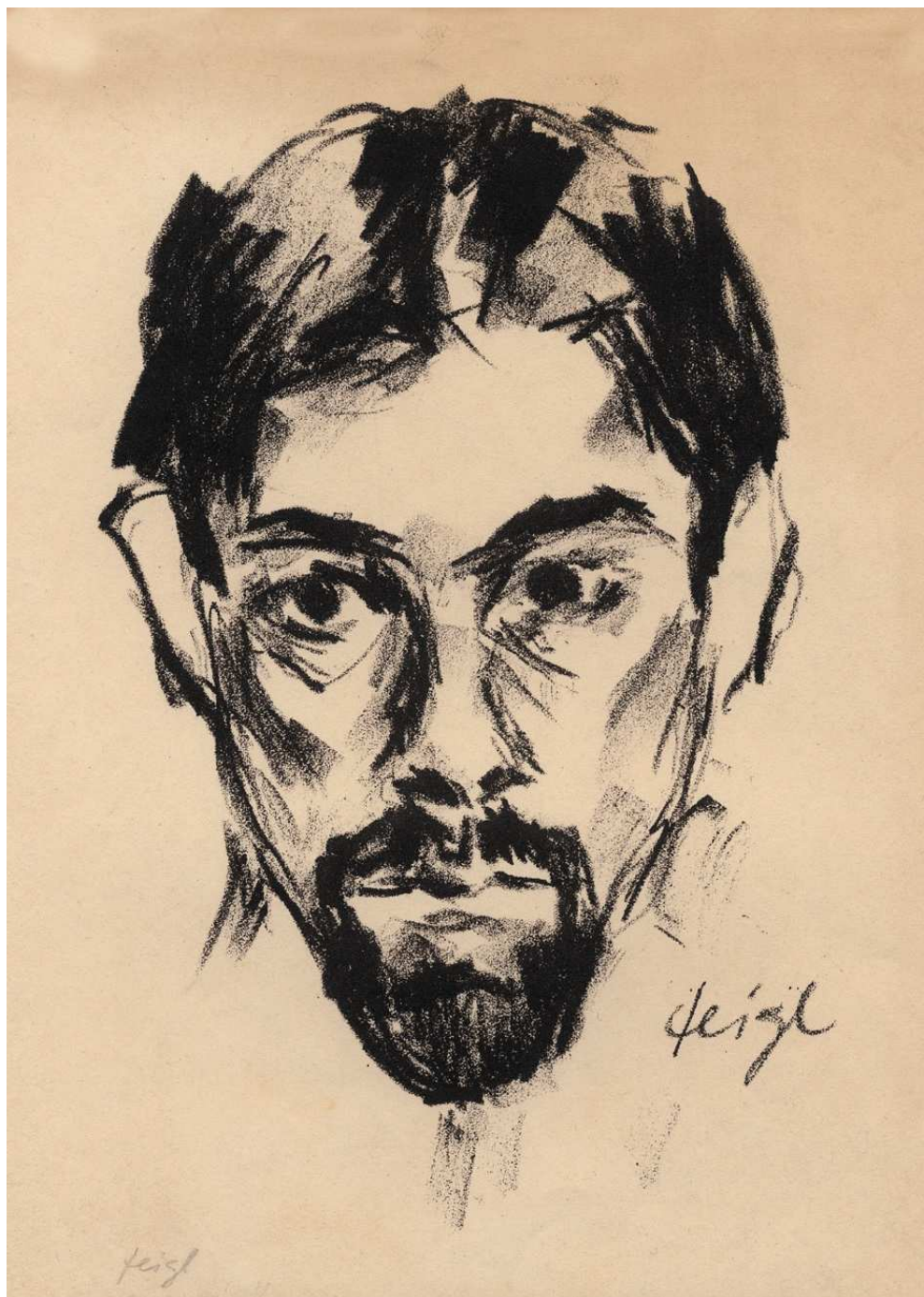
Příloha I.



Příloha II.



Příloha III.



Příloha IV.



Der Herr wird nicht fertig
von einem "Bedrücken".

Bedrücken Feigl
24. 2. 1862

Příloha V.



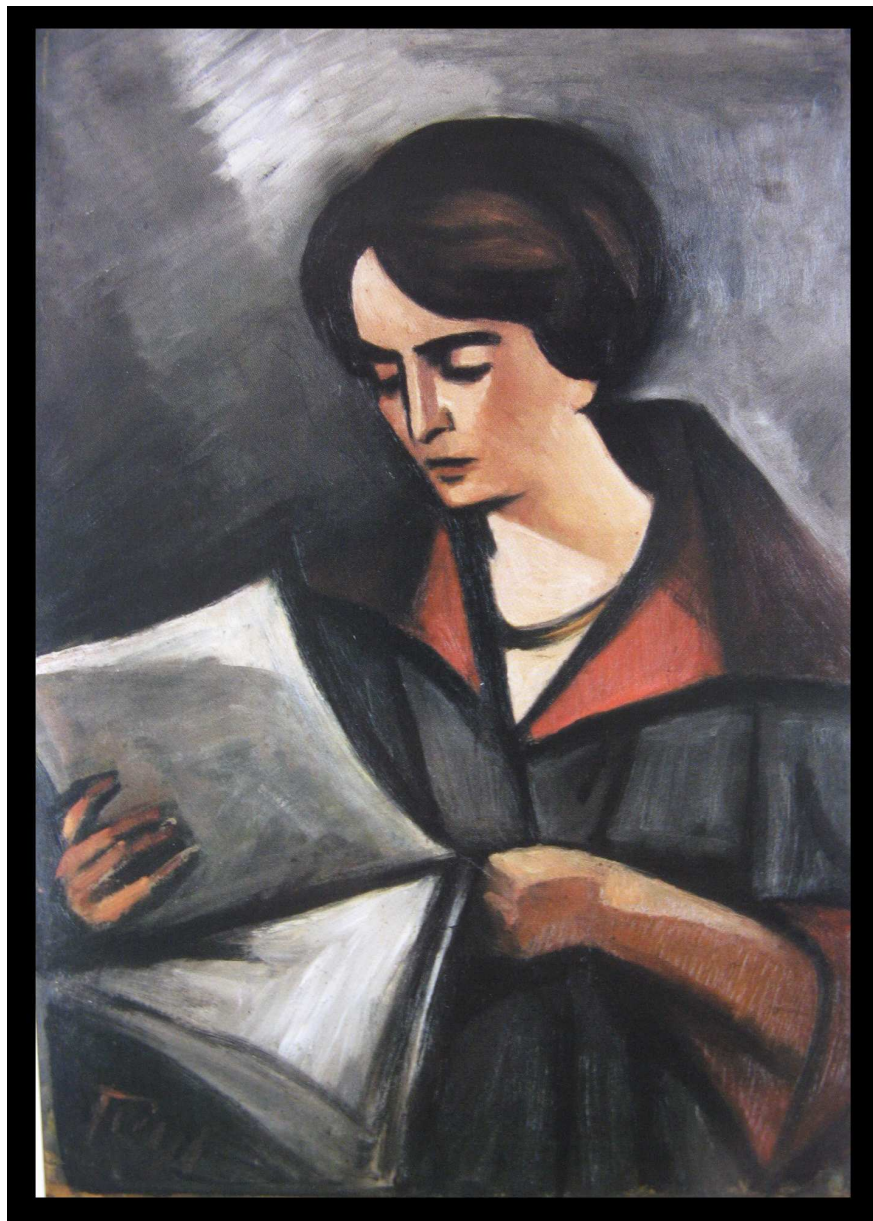
Příloha VI.



Příloha VII.



Příloha VIII.



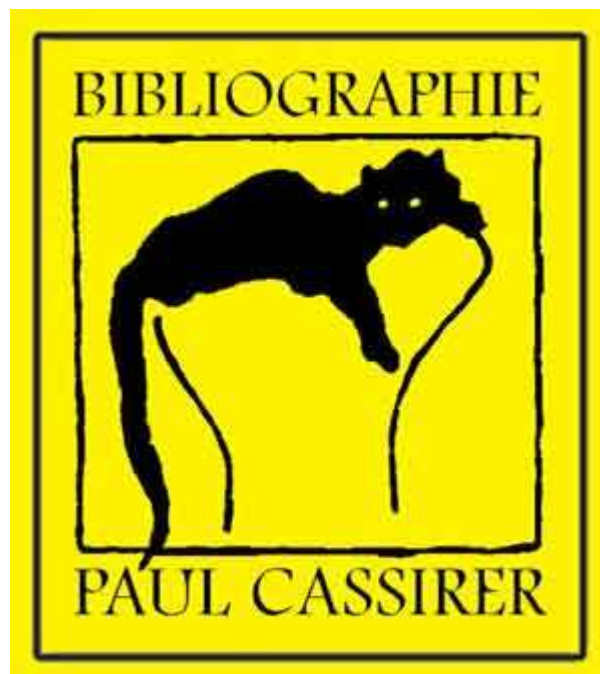
Příloha IX.



Příloha X.



Příloha XI.



Příloha XII.





Příloha XIII.





Příloha XIV.





Feigl

Putenbraten mit Kartoffeln
und Salat.
Gemischtes Kompott

