

Hlušička, Jiří

Vztah kresby Jaroslava Krále k jeho sociální malbě první poloviny dvacátých let

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1964, vol. 13, iss. F8, pp. [259]-264

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/111010>

Access Date: 27. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JIRÍ HLUSICKA

VZTAH KRESBY JAROSLAVA KRÁLE
K JEHO SOCIÁLNÍ MALBĚ
PRVNÍ POLOVINY DVACÁTÝCH LET

Teprve zásluhou monografie Alberta Kutala¹ se dostalo nezaslouženě opomíjené malbě Jaroslava Krále (1883—1942) náležitého ocenění i příslušného místa v kontextu českého moderního umění. Za malířským dílem se však nadále ukrývá Král-kreslíř. Podrobnější studie o Králově mnohostranné kreslířské tvorbě by mohla nepochybně prohloubit poznání o tvůrčí aktivitě umělce, jemuž pokrokovost výtvarného snažení ústrojně splynula vjedno s progresivitou a neohrožeností jeho občanského postoje.

Ačkoliv se kreslířská pozůstalost Jaroslava Krále nezachovala v žádoucí úplnosti,² umožňuje přesto v některých případech dosti názorně sledovat krystalizaci malířova tvůrčího postupu od prvních skic až ke konečné malířské realizaci. Je to ovšem pouze jedno z možných hledisek přístupu ke Královu kreslířskému odkazu, avšak lze tak snad přispět k dalšímu ujasnění některých specifických znaků umělce výtvarného vztahu ke skutečnosti.

Ideová, tvarová a kompoziční koncepce jeho malířských děl se zpravidla ustálila ve velmi vyhraněné podobě již v řadě předběžných kreslířských studií. S tím asi souvisí i nápadný „kresebný“ charakter Královu malby, projevující se jak v celkovém skladebném rozvrhu, tak i ve výrazné lineární osnově, akcentované mnohdy jistě nasazenou čarou, konturující tvar. Někdy je možno mluvit přímo o přenesení kresby na malířské plátno. Tak tomu bylo u Portrétu paní Lövové (1912), představujícím z hlediska Králova výtvarného vývoje individuální východisko k problematice moderní malby.³ Ostatně podobným způsobem byla v řadě předběžných kreseb a karikatur připravena geometrizující stylizace ojeje Podobizna starce (1912), předjímajícího lineárním členěním plochy obrazu a stereometrickým chápáním tvaru pozdější svérázně utvářený příklon Jaroslava Krále ke kubismu.

Význam kresby v Králově tvůrčím procesu, ústícím v definitivní malířské dílo, nikterak neklesá ani v první polovině dvacátých let, v období jeho zesíleného zájmu o otázky zjitřeného sociálního dění a o život proletářské třídy. Z oné doby se zachovalo množství kreseb s dobově příznačnými, leč zcela osobitě uchope-

nými motivy: dělnická rodina, proletářská matka s dítětem, robustní dělníci při práci a při odpočinku — čtoucí, hrající na harmoniku i putující s rodinou za chlebem. Jaroslav Král kreslí v té době rovněž pradleny, ženy na poli, stejně tak jako se zaujetím sleduje osudy lidí na okraji tehdejší společnosti — žebráky, nevěstky a tuláky táhnoucí světem.

Jestliže možno v Králově tvorbě dvacátých let zaznamenat postupný vývoj „od kritiky k oslavě, od protikladnosti k harmonii, od expresivního barevného nasazení k tónovému vyrovnání“,⁴ nelze říci, že by se Králův kreslířský vývoj tohoto období v zásadě vymykal z naznačeného směru, majícího ostatně i z hlediska českého sociálního umění svou obecnější platnost. Nicméně je zřejmé, že Králova kresba vykazuje v těchto letech značnější formální i významové rozpětí, než jaké se projevuje v jeho obrazech. Zatímco v malbě vědomě tíhl k slohové kázní a tím i k vyvážení krajních protikladných tendencí svého talentu, umožnila mu kresba větší spontánnost vyjádření a značnější svobodu výrazu.

Ve dvacátých letech nalezneme u Jaroslava Krále na jedné straně kresby vyznačující se dramaticky vyhocenou soustavou energicky črtaných, překrývajících se a nastavovaných čar; tyto práce, nejednou spřízněné s velkorysou výtvarnou dikcí H. Daumiera a poznamenané expresivním rysem, mívají nejčastěji za námět rychlý pohyb lidských těl (revoluční motivy, téma návratů z pole apod.). Na druhé straně se u něho setkáme s kreslířskými studii a skicami, v nichž nejednou převládá vertikální skladebná dispozice a ve shodě s ní i strohý řád přírodních či mírně zakřivených linií a řídkého šrafování, úsporně traktujícího hranaté objemy postav a věcí. Postupně v Králově díle sílí tendence, která ho posléze v druhé polovině dvacátých let odvede od sociální problematiky k figurálním plátnům převážně s motivy ženských aktů — k obrazům lyrickopoetického obsahu a dekorativní účinnosti. V kresbě je tento vývojový proud předznamenán pracemi založenými na plynulém toku oblých křivek, řadících se v jasný, harmonický organismus.

Ať již jde o zběžné záznamy tužkou, perovky či štětcové kresby jakoby jedním tahem a s jakousi samozřejmou lehkostí „napsané“ na ploše papíru, nebo ať to jsou uváženě stavěné tužkové, akvarelové či pastelové figurální kompozice, všude se Král projevuje jako suverénní kreslíř. Kresba se mu stala nejintimnější výtvarnou zpodobou a nezbytnou potřebou; ověřuje si v ní nosnost výrazových prostředků a postihuje jí prchavou představu. Přes intenzivní zálibu v kresbě, která ho provází po celý život, nelze však říci, že by v ní spatřoval cíl, že by se stal kreslířem specialistou. Ve velké míře jsou Královy kreslířské práce vlastně jakýmsi důležitým zázemím, z něhož vyrůstá jeho malířská tvorba. Určitou autonomnost si podržuje snad jenom rozsáhlý soubor karikatur a novinových kreseb glosujících dobové kulturní a politické události. Jak se pokusím ukázat dále, nezůstává však ani tato oblast výtvarné činnosti Jaroslava Krále zcela bez souvislosti s jeho malířskou prací.

Pro Králův výtvarný poměr k realitě je charakteristické, že i u těch sociálních

maleb, jejichž zrod je obsáhle dokumentován celým souborem přípravných náčrtů, stěží nalezneme kresbu podle určitého modelu, která by zachycovala jedinečnou stránku zvoleného úseku skutečnosti. Už kresebné záznamy, o nichž lze předpokládat, že stály na začátku tvůrčí cesty k definitivní malbě, se vesměs vyznačují oprostěností od detailů a jevových stránek modelu; ovládá je zpravidla více či méně ujasněný stylizační princip budoucí konečné redakce malířského díla. Souvisí to bezpochyby s celkovou povahou Králova umění, jak je výstižně definoval A. Kutal zjištěním, že výtvarný poměr malířův ke světu byl zprostředkováván clonou reflexe, která zadržela vše konkrétní, relativní, náhodné a vtiskla výtvarnému projevu v podstatě nesmyslový ráz.⁵ Už původní zevní podnět býval zřejmě určen a formován svéráznou Královou obrazností. Teprve tehdy, když se tento vnější popud v hlavních rysech ujasnil v umělcově představě, dochází k jeho kreslířské fixaci.

Královův zájem zpravidla neopouští určitý lidský typ, který je s to státi se základním nositelem zamýšleného širšího významu, případně symbolického vyznění připravovaného obrazu. Je-li tato dominantní postava v kresbě objevena, snaží se obvykle umělec v dalších náčrtech uvést s ní v ústrojnou souvislost prostředí nebo další figury; jinak řečeno: s u b o r d i n u j e jednotlivé složky skladby zamýšlené ideji, tak jak je reprezentována zvoleným lidským typem.

V obraze *Odpočívající rodina* (1919) bychom tuto hlavní významovou složku mohli přepsat zhruba pojmem *ú n a v a*. Únava nikoli jen jako fyzický stav, ale v širším smyslu jako výraz celkové tíže svízelného proletářského života. Nositelem oné ideje je hned v prvních tužkových skicích k obrazu postava sedící spící ženy se založenýma rukama. V dalších fázích se tato ženská figura objevuje jednak v motivu cestujících ve vlaku, jednak jako matka v kruhu rodiny, odpočívající v pusté krajině. Zatímco v prvním případě se malíř — pokud je mi známo — nedostává za stadium uhlových náčrtů a lavírované kresby,⁶ ukáže se druhá možnost výhodnější: vyústí přes několik tužkových skic v kresbu modrou křídou.⁷ Tato kresba nese již v kompozičním uspořádání i v tvarovém pojetí znaky známého malířského plátna, k němuž také asi byla bezprostředním východiskem.

Obdobnému subordinačnímu skladebnému postupu se podrobuje i příprava některých jiných významných sociálních maleb Jaroslava Krále. Ukazuje na to řada kompozičních náčrtů a přípravných kreseb například k olejomalbě *Matka* (1921), kde je vyvolání pocitu bezútěšné osamělosti přímo závislé na vyřešení vztahu dominantní matčiny postavy s dítětem na ruce ke krajinnému prostředí. V kresbách tužkou si malíř postupně ověřuje nepřijatelnost hloubkového členění obrazového prostoru a patrně z téhož důvodu upouští od malířsky chápaného pastelu.⁸ Posléze se jeho představa ustálila v náznakově stínované kresbě,⁹ vyznačující se klidným statickým pojetím, plošnou transpozicí objemů a maximální redukcí prostorových vztahů. Výsledná malířská formulace poněkud změkčila strohý až úsečný, nicméně naléhavý účín této tužkové kresby.

Rovněž v obsáhlém souboru předběžných kreslířských studií k *Setkání* (1922) se výtvarník zaměřil na vyřešení významotvorného vztahu dvou lidských figur a okolního prostředí. Tentokrát ve prospěch prohloubení obrazového prostoru. Po tužkových kompozičních náčrtech s továrními budovami v pozadí (nazíranými na rozdíl od obou postav z nadhledu) zavrhuje sice diagonální hloubkové uspořádání, avšak jen proto, aby je mohl nahradit prostorovou soustavou čelně a rovnoběžně řazených ploch štítů a průčelí domů. Přísným vertikálním a horizontálním členěním, respektujícím figurální skupinu, dospívá v několika tužkových a perových kresbách k účinnému strohému výrazu, který zřejmě lépe odpovídal záměru než akvarelová studie, v níž se malíř zmocnil námětu uvolněným expresivním rukopisem.⁴⁰ Neutěšený, liduprázdný kout městské periferie tu výmluvně obklopuje obě opuštěné postavy, jejichž zjednodušené obrysy působí tvrdě a ostře, jako by byly vykrojeny.

Jestliže typ matky v *Setkání*, její postoj, jakési zimomřivé, trpitelské gesto, i stylizační princip objevil malíř v zásadě hned v prvních náčrtech, prozrazují kompoziční skici k *Pijákovi* (1922) usilovnější hledání. Možno je charakterizovat jako důsledné oprostování původní představy od nežádoucích stop žánrovitosti a psychologizujících zřetelů. Malíř se postupně odklání od výraznějších šikmic v polopostavě pijáka a zklidňuje ji několika svíslými liniemi. Křivky v průběhu tvůrčího procesu ustupují přímkám; ty nakonec převládnu. Podobně se už v přípravných kreslířských pracích vyhranilo tvarové pojetí založené na ostře řezaných objemech, jaké je v těchto letech možno pozorovat na mnohých Králových kresbách, zobrazujících zvláště mužské postavy.

Složitějším zráním pravděpodobně prošla *Králova Rodina* (1923). Zdá se, že známá podoba obrazu⁴¹ se počíná vyvíjet z okruhu chvatných tužkových záznamů, zachycujících v rozmanitých, navzájem dosti odlišných variantách putování otce a matky s dítětem na ruce (na některých je nakreslena i postava oslíka). Královi pravděpodobně zprvu šlo o jakousi civilní parafrázi tématu svaté rodiny. Kontury postav tu jsou jen náznakově obrýsnuty, tvar někdy vyznačen řídkým šrafováním, tváře i mimika podány toliko v povšechné, zjevně ještě ne zcela ujasněné charakterizaci. Většinou však zde již je v kompozičním řazení figur dodržována zásada pohybu směřujícího shora dolů mimo spodní okraj formátu. Ačkoliv vzhledem k povaze Králova tvůrčího postupu je možno předpokládat, že poměrně komplikovaná figurální kompozice si jistě vyžádala důkladnou kreslířskou přípravu a pozvolné ujasňování záměru, nemohl jsem pohříchu sledovat tvůrčí proces na tak uceleném souboru kreseb, jaký se zachoval u jiných jeho děl. Ostatně ani o jednotlivých fázích zrodu významného Králova obrazu *Rodina* z roku 1925 se nelze poučit v náležitě úplnosti. Několik kreseb tužkou, náležitějších zřejmě k tomuto motivickému okruhu, neposkytuje dostatečně jasnou představu o tom, jak se celý proces utvářel. Podobně jako v mnohých jiných kresbách z poloviny dvacátých let se tu objevují protáhlé mužské a ženské postavy, z jejichž celkového

vzezření vyznačuje jakási pasivita; jejich konání jako by bylo poznamenáno únavou. Zatímco výraz únavy ve figurách Odpočívající rodiny z roku 1919 nemůže zcela překrýt jisté potenciální napětí, zdá se, jako by typy Králových mužů a žen byly nyní opředeny tesknou poezií, jako by byly melancholickým podobobenstvím o životě člověka. Odvrat od sociální kritiky k absolutnějšimu uměleckému názoru na člověka se počíná v Králových kreslířských a malířských pracích poloviny dvacátých let projevovat v naléhavé podobě a vcelku ve shodě s obecnou vývojovou tendencí českého sociálního umění mezi dvěma světovými válkami.

Ukázal jsem již na závažné významotvorné poslání dominantní lidské bytosti v některých sociálně angažovaných dílech Jaroslava Krále. Vybavovala-li se Královi idea jako obraz,¹² je tedy tomu třeba rozumět tak, že se vybavovala především jako obraz určitého lidského typu, zpravidla zřetelně třídně charakterizovaného. Přes zmíněný Králův odstup od jevových stránek reality nelze říci, že by tato lidská postava v jeho kresbách a malířských plátnech postrádala konkrétní sociální zakotvení. Nejinak jako tomu bylo u obou vývojově závažných Králových portrétů z roku 1912, byly i některé lidské typy jeho sociálně laděných maleb objeveny už v karikaturních studiích, které se přes výrazné stylizační úsilí staly malíři bezprostředním výtvarným kontaktem se skutečností. Například typ vyzáblé proletářské ženy s ostře řezanými rysy obličeje (Matka, Setkání) má mnoho společného s matkou s dítětem na zádech, kterou Král zobrazil v jedné z početných karikatur a kreseb¹³ vytvořených ve Svolšině na Moravě. Nelze vyloučit, že tato žena, známá svým trpkým životním údělem, mohla být Královi pohnutkou k malířskému symbolu proletářského mateřství.

Ostatně soubor kreseb Jaroslava Krále vytvořených za velmi častých pobytů u bratra ve Svolšině má význam i pro jiná Králova díla jeho „sociálního období“. Z řady karikatur oblíbeného tuláka, poctivého člověka zmítaného z místa na místo, odvozuje expresivně pojatou kresbu hlavy¹⁴ a poté typ revolucionáře v obraze z roku 1922. Rovněž poněkud žánrově pojatý olej Dívka u moře (1922) je bezprostředně závislý na podobě děvčete v některých jeho karikaturních studiích.

Význam karikaturních kreseb ze Svolšiny, s jistou dávkou dobromyslné ironie komentujících život i osobní vlastnosti výtvarníkovi dobře známých lidí, spočívá spíše než ve výtvarné kvalitě právě ve vztahu k ostatnímu dílu Královi. Dokládají malířovu intenzivní citovou účast s životními osudy prostého, jemu blízkého člověka. V dalších fázích tvůrčího procesu ustupuje sice původní citová pohnutka do pozadí, avšak jen proto, aby mohla být v obraze umělecky zobecněna a povýšena do poloh monumentálního účinku.

Bylo to však právě vřelé lidské účastenství s člověkem neblaze sociálně determinovaným, které vtisklo nejlepším Královým dílům první půle dvacátých let emociální naléhavost. Na druhé straně určitý myšlenkový nadhled uchránil obsahové vyznění sociálně laděných děl pokrokového moravského malíře před úskalím bezvýhodného pocitu těžkomyslnosti a skepse. Důsledná cesta od sociálního

faktu k obecně závažnému malířskému podobenství staví Jaroslava Krále na čelné místo v proudu českého sociálního umění.

POZNÁMKY

- ¹ A. K u t a l, Jaroslav Král, NČSVU, Praha 1962.
- ² Podle údajů malířovy sestry vyřadil malíř velkou část svých kreseb. Dále jsou četné Královny kresby rozptýleny mezi jednotlivými, ne vždy známými majiteli.
- ³ Srov. A. K u t a l, monografie, str. 8.
- ⁴ A. K u t a l, Dvacátá léta Jaroslava Krále. Sborník filosofické fakulty, Brno 1960, F 4, str. 67.
- ⁵ A. K u t a l, monografie, str. 25.
- ⁶ Ve vlaku, tužka a akvarel, papír, 30×25 cm, nesign. 1919.
- ⁷ Odpočívající rodina, barevná křída, papír, 40×42 cm, sign. Král 1919.
- ⁸ Matka, pastel, papír, 54×40,5 cm, nesign., kolem r. 1921.
- ³ Matka, kresba tužkou, papír, 44,5×30 cm, nesign., kolem r. 1921.
- ¹⁰ Setkání, akvarel, papír, 39×31,5 cm, nesign., 1922.
- ¹¹ A. K u t a l (Sborník filosofické fakulty, Brno 1960, F 4, str. 73) předpokládá dvě verze tohoto obrazu: jednu, která byla reprodukována při jeho citovaném článku, a druhou, kterou nyní získala Moravská galerie v Brně. Ve skutečnosti však jde o jeden obraz. Původní podoba olejomalby, na níž byla hlavní mužská postava charakterizována jako slepec, Krále patrně neuspokojila, a proto obraz přemaloval. Přitom pozměnil zásadě jen hlavu muže v popředí a provedl výraznější modelaci ve tvářích matky a dítěte. Ze srovnání ostatních částí obrazu, jak jsou patry na fotografii původní verze, s nynější podobou Rodiny vyplývá tak nápadná shoda (dokonce i v tahu štětce, v reliéfu spodních vrstev malby apod.), že předpokládaná existence dvou verzí tohoto malířského díla je nepravděpodobná.
- ¹² A. K u t a l, monografie, str. 27.
- ¹³ Při vyklepávání makovic, tužka, akvarel, papír, 37,5×40 cm, nesign., začátek dvacátých let(?).
- ¹⁴ Podobizna muže (Posolda), tužka a barevné křídly, papír, 29×20,5 cm, sign. K., kolem roku 1922.

ОТНОШЕНИЕ РИСУНКА ЯРОСЛАВА КРАЛЯ К ЕГО СОЦИАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ ДВАДЦАТЫХ ГОДОВ

Рисунок занимает значительное место в жизненном творчестве моравского живописца Ярослава Краля (1883—1942). Идейная, композиционная и формальная концепция его произведений живописи как правило установилась в определенной форме уже в ряду предварительных рисованных эскизов. Статья следит при помощи конкретного материала — рисунков за кристаллизацией художественного образа и реализацией некоторых значительных картин Краля из периода его усиленного интереса к социальной проблематике. В течение творческого процесса сосредоточивается художник главное внимание на определенном человеческом типе, который становится как правило основным носителем идеи произведения. Несмотря на то, что он иногда исходит из карикатурных и портретных рисунков-эскизов, он не остается никогда у конкретного образа жизни, но последовательно стремится к художественному обобщению данного социального явления, к монументальному действию художественного произведения.