

ALBERT KUTAL

## DVACÁTÁ LÉTA JAROSLAVA KRÁLE

### I.

Když přišel Jaroslav Král r. 1916 do Brna, bylo mu 33 let.<sup>1</sup> Byl tedy ve věku, kdy jeho současníci už dávno pronikavě zasáhli do dějin českého malířství a vyvinuli se v osobnosti velmi vyhraněné. O Královi se to v té době nedalo říci. Jeho dosavadní malířská dráha byla dosti pestrá, pohybující se mezi akademickým realismem (zejména v raných portrétech), expresionisticky zabarveným impresionismem (zvláště v krajinách) a nesmělými pokusy o uplatnění kubistických, spíše předkubistických zásad v konstrukci objemu a prostoru, jak se to projevuje v několika málo pracích z doby jeho pobytu v Mladé Boleslavi, kde se s nepříliš velkým úspěchem pokoušel o učitelskou dráhu. Nic dosud nenavědčovalo tomu, že se z něho vbrzku vyvine pozoruhodná umělecká individualita, bez níž si nelze představit brněnský výtvarný život mezi dvěma válkami. Dnes, když známe jeho pozdější dílo, objevíme v jeho raných pracích leccos, co je připravilo. Současníkům zůstaly ovšem tyto možnosti skryty. Plně se rozvinuly právě ve dvacátých letech.

První léta Králova pobytu v Brně, jemuž už zůstal věren, nebyla asi pracovně příliš intenzivní, snad proto, že existenční starosti bránily malířovi věnovat se tvorbě s plným soustředěním, jemuž ostatně nepřálo ani ovzduší válečného Brna. Teprve převrat r. 1918 vnesl do českého výtvarného života v Brně nový ruch a projevil se také v Králově tvorbě neobyčejným tvůrčím vypětím. Většinou tehdy asi vznikaly krajinářské obrazy menšího formátu, navazující na starší práce toho druhu, jež nejsou pro Královu tvorbu nikterak charakteristické; přece však v nich můžeme tušit rostoucí úsilí o organizaci smyslového vjemu, jež mělo později přinést důsledky. Chronologie Královy krajinářské tvorby je sice dosud dosti nejasná, zdá se však, že sem spadají pokusy o zpevnění tvaru dlouhými vlnitými tahy štětce, jež připomínají Muncha, podobně jako důrazná hloubková tendence, jež charakterisuje některé Královy krajinářské obrazy té doby. Výrazné stavebné úsilí, které se tu projevuje, je ještě zřetelnější na druhé vrstvě Králových krajinářských prací, jejichž častým námětem jsou parkové interiéry (většinou z Lužánek) a jsou patrně o něco mladší. Tematicky se sice shodují s oblíbeným námětem českých impresionistů, poněvadž poskytovaly mnoho příležitosti k složité světelné hře, pro Krále měly však zcela jiný smysl. Nešlo mu o měnlivý

děj světla, nýbrž o trvalejší hodnoty. Množství a nepravidelnost přírodních prvků je stažena širokými tahy štětece do velkých barevných ploch, jejichž vztahy vytvářejí prostorové odstupy a skladbu obrazu. Nejzřetelněji vystupuje tento skladebný záměr na dosti osamocené *Krajině s domky z r. 1919*,<sup>2</sup> kde jsou všechny přírodní útvary převedeny do jednoduchých geometrických forem, jimž jen intenzivní barevnost dodává smyslovější ráz. Je to rozhodující rok v Králově malířské dráze. Jeho krajinářská činnost trvala sice ještě po několik let, přibližně do r. 1924 (později se už krajinou soustavně nezabývá), ale tehdy se těžiště jeho tvorby zřetelně převážilo na stranu figurální malby, k níž později přistoupilo ještě zátiší, obory to, jež mnohem lépe vyhovují konstruktivním záměrům, blízkým Královu naturelu a kubistickému názoru, k němuž se později přiklonil, než bezbřehá a k nekonečnosti tíhnoucí krajina.

Lidskou figurou se ovšem Král zabýval i dříve, teď však dostala nový význam. Nešlo mu už o jednotlivého člověka (jako v dřívějších portrétech), ani o člověka jako takového (jako později), nýbrž o lidi třídě ostře charakterizované. Tímto rokem vstupuje Král do periody svého sociálního malířství. Zároveň se rozchází s optickým základem své dosavadní tvorby. Poprvé se tuším s novou orientací setkáváme v obraze *Odpočívající rodina*. V předměstské krajině, zformované do pravidelných krystalických útvarů, navozujících svou strohostí atmosféru bezútěšnosti, odpočívají v polohách únavy čtyři postavy, dvě ženské, jedna mužská a dítě. Jejich obrys je sice uzavřen vytaženou linkou, ale neobyčejně zjednodušen do geometrizačních útvarů, jejichž hmota je vyvedena do nízkého reliéfu tak, že osvětlené a zastíněné partie vytvářejí plochy různé světelné intenzity. Jemné, nekонтрастní světle modré, nazelenalé a nažloutlé, jakoby akvarelové tóny dávají obrazu zvláštní měkkost, jakousi melancholickou náladu smutku.

Ačkoliv jsou hmoty figur vytvořeny stejně jako prostředí (až na to, že jsou konturami jasněji odděleny od svého okolí), není pochyby, že jsou vládnoucím prvkem obrazu. Prostředí neexistuje nezávisle na nich, je tu pro ně, aby jim sloužilo. Krajinářské útvary sledují a podporují základní trojúhelníkovou figurální kompozici, která je poněkud vytočena doleva, takže ústřední postava matky s dítětem vytváří jasnou diagonálu, vnášejíci do stavby obrazu pohybový element, podporovaný i jinými skladebnými prostředky. Skladebné schéma, které si tu Král vytvořil, zůstalo už pro jeho figurální tvorbu příznačné, podobně jako typy postav, které tu po prvé dostaly příznačný královský charakter.

S *Odpočívající rodinou* souvisí jiný obraz té doby, zvaný *Přechod*.<sup>3</sup> Na jiném tématu jsou zde rozvedeny podobné kompoziční principy. Tři postavy, muž, žena a dítě, se ubírají vpravo dozadu, takže je tu diagonála, naznačená sklonem figur, zdůrazněna i organickým pohybem. Stavba postav a konstrukce prostoru je zcela shodná až na to, že je prostředí po stránce věcné charakteristiky zcela potlačeno a pozadí je jen mozaikou ploch různé světelné intenzity, které se zase podřizují skladbě figurální skupiny. Je-li tu sociální smysl obrazu vyjádřen

prostředky ryze výtvarné symboliky, např. sklonem postav, jejich orientací, nebo tím, že se proti jejich pohybu staví šikmo dolů klesající tahy štětce, je na jiném obraze, který je třeba klást do této doby, použito charakterizačních prostředků, aby společenská idea jasněji vystoupila. Jde tu o *Návrat z práce*, který vlastně opakuje kompozici předešlého obrazu, jenže v opačném pohybovém proudu a s volnějším rozestupem postav. Poněvadž se silueta postav třikrát opakuje, je představa pohybujeících se tělesných mas vyjádřena velmi účinně. Ještě zřetelněji než na předešlém obraze směřuje tento pohyb mimo plochu obrazu, a je tedy vlastně neukončen. Přesto jsou však zase pohybujeící se postavy přizpůsobeny obrysu rovnoramenného trojúhelníku, tedy útvaru zcela statického, opět ovšem vyvráceného o 45 stupňů. V tomto střetnutí ukončenosti a probíhajícího pohybu je jistá nesrovnalost, která dává obrazu jakési labilní napětí. Setkáme se s ním u Krále ještě častěji. Závažná je změna, která se udála s typikou postav. Stíhlá figura děvčete vzadu s neobyčejně malou hlavou vejčitého tvaru má už všechny znaky pozdějších Králových dívek, jež v různých obměnách prostupují valnou část jeho díla. Pro nejbližší budoucnost je však závažnější dominantní postava matky, neobyčejně protáhlá, s ostře řezanou hranatou hlavou, zbavená ženského půvabu tím, že jsou z jejího obrysu i vnitřního členění vyloučeny křivky a jsou nahrazeny tvrdými přímkami. To je jeden z prostředků, jež Královi symbolizují dřinu práce a bídu živoření, k nimž teď stále více upíná svou pozornost. Tu jsme ještě ve venkovském prostředí, z něhož Král vyšel a k němuž se měl na konci svého života — ovšem jen ve svém díle — vrátit. V době nejbliže příští je to velkoměstská periférie, do níž umísťuje figury svých proletářů.

Poprvé se s ní ve výraznější formě setkáváme na obraze *Čtociho muž*,<sup>4</sup> na němž stojí uprostřed plochy, opřen o telegrafní tyč, dělník s vyhrnutými rukávy, s podivným kloboukem, pro tuto Královu dobu typickým, a s novinami v rukou. Jeho převýšená postava je zjednodušena do stereometricky pravidelných útvarů, které vyvolávají iluzi vysokého reliéfu a její zdůrazněná vertikála je vyvážena několika horizontálními pásy půdy a hmotami obytného domu a tovarny v pozadí. Jinak je všude pusto a prázdno a strohost přimek není nikde narušena nepravidelností vegetace. Tato koncentrace na lidskou postavu jakožto nositele ideje a potlačení všeho podružného měly už zůstat charakteristickým znakem Královy tvorby a v nich je také předpoklad jejího monumentálního charakteru.

Sociálně kritická nota, která se dosud jevila jen v zastřené formě, vystupuje s plnou naléhavostí na obraze o málo mladším, na *Vězních* z r. 1921, kteří jako by předznamenali malířův osud; jeho skutečnost však byla daleko horší než představa. Dva muži stojí před stolem a pryčnou vězeňské cely, jejíž linie ubíhají všechny do pravého horního rohu, kdežto obě figury jsou obráceny opačným směrem. V podstatě je to skladba, kterou už známe z *Přechodu a Návratu*

z práce, jenže tentokrát je přední postava přeříznuta krajem obrazu, jehož hloubkový účín je tím neobyčejně posílen, a to tím spíše, že je scéna viděna z mírného nadhledu. Ani zde nechybí zklidňující skladebný prvek trojúhelníku (vlastně jehlance), přesto však vzbuzuje překotný ústup rovnoběžek (podepřený ještě dlouhými tahy štětce) dojem úzkosti, jen zčásti vyvážený dopředu upřeným pohledem mužů, který lze vykládat jako víru v budoucnost. I tentokrát je potlačen veškerý podružný detail a hlavy mužů jsou zřetelně stereometrizovány, čímž byla nejen podtržena jejich vyhublost, nýbrž i znásobena jejich výrazová síla. Tím, že se malíř vyhnul popisu a vyprávění, vzrostla neobyčejně přesvědčivost obrazu.

Podobně je konstruován *P i j á k* z r. 1922, jenže tu ustoupil dělený rukopis dlouhých tahů velkým barevným plochám, v nichž převládá studená modrá. Tím výrazněji se uplatňuje červená v tělesných partiích, zvláště v obličejí, tvořící účinný kontrast k zelené skvrně absintu. Stročnost obrysů, v nichž není téměř křivky, koresponduje s prudce dozadu ubíhajícím prostorem, jehož prázdnota zdůrazňuje člověkovu osamocenost, znásobenou ještě tím, že je přeříznutím figury naznačena jeho neukončenost. Pociť osamocení vzbuzují nejednou i takové obrazy, na nichž jsou figury znázorněny ve vzájemném vztahu. Tak je tomu např. na tzv. *S e t k á n í* z téhož roku. Tu stojí na samém spodním okraji obrazu tříčtvrtěční postavy matky a dcery. Trpitelsky zkřížené matčiny ruce a prosebně odevzdaný pohyb dítěte prozrazuje s dostatek zřetelně smysl obrazu: bídu. Zejména matčina figura je pojata zcela plošně, jako by byla vystřižena z papíru. Je sice pravda, že vztahy mezi barevnými plochami vytvářejí jisté prostorové odstupy, ty jsou však podstatně oslabeny, ne-li zrušeny iluzivním, za figurami se rozprostírajícím prostorem, jehož hloubkovost je podtržena osamocěným sloupkem s krátkým poledním stínem. Tento prostor je vzadu otevřen zase plošnou kulisou architektury, která až příliš zřetelně sleduje figurální skladbu.

Sklon k plošnému rozvedení hmot vystupuje ještě zřetelněji na *R o d i n ě* z r. 1923. Čtyři postavy se tu ubírají proti divákovi tak, že první z nich, muž s holí, jako by sestoupila pod úroveň obrazového výřezu, kdežto ostatní jsou jí prostě nadřazeny. Malíř tu vědomě zrušil princip optických relací mezi věcmi a nahradil je vztahy významovými. Toto nadřazování znamená prostorový odstup, ale neznázorňuje jej, a jen ve zmenšování figur je možno vidět zbytek optického vztahu ke skutečnosti. Podobně má ovšem také pozadí svůj věcný význam, ačkoliv jde ve skutečnosti jen o barevné plochy, jež se v různých úhlech stýkají, aniž by ztratily charakter plošnosti. Jsou od sebe ostře odděleny, nekříží se a nepronikají, třeba si malíř některé z nich představuje jakožto ustupující do hloubky. V pracích tohoto druhu se formuloval malířův názor, který později vykryštoval v jeho kubizujících zátiších třicátých let. Přesto však obraz nepostrádá zcela prostorových kvalit, poněvadž sám styk barevných ploch vyvolává představu hloubkové diference. Nadto můžeme pozorovat, že postavy nabý-

vají směrem k spodnímu rámu na hutnosti, takže se zdá, jako by se nepatrně modelovaný obličej muže octl před plochou obrazu. Smysl díla nebyl ovšem vyčerpán těmito ryze výtvarnými problémy, jež později Krále zcela zaujaly. Lépe by snad bylo říci, že má výtvarná problematika obrazu symbolický smysl, který jí přesahuje. Všimneme-li si např. skladby figurální části, zjistíme, že samo prostorové pojetí, totiž nadřazování figur, vyvolává představu sestupu a přispívá podstatně k tíživému dojmu, jímž obraz působí. Hlavní postava kompozice, jejíž spodní část se octlá v neznámém a nejistém světě mimo plochu obrazu, je zdůrazněna nejen svou poměrnou plastičností, nýbrž i pohyby, zejména sklony hlav ostatních figur. I ty směřují dolů, a to tak, že ústí ve frontálně umístěné tváři muže, která by hleděla vpřed, kdyby její oči nebyly nevidomé.<sup>5</sup> Atmosféra beznaděje, která je takto vyvolána, je ještě podepřena skladbou prostředí: většina přímek, ohraničujících barevné plochy, směřuje dostředně dolů. Připočteme-li k tomu ještě temnou barevnost obrazu, v níž se střetávají tmavě modré, nafialovělé, nažloutlé a nazelenalé tóny v prudkých kontrastech, postihli jsme snad hlavní formální prostředky, vytvářející obsah obrazu, který přes svou výraznou tendenci zůstává zcela v oblasti výtvarnosti.

Abstrahující tvůrčí postup, který u Krále zřetelně převládá, skrývá v sobě jistě nebezpečí. Pomine-li tlak sociálně kritické ideje, mohou snadno převládnout dekorativní tendence, jak to ukazuje např. obraz *T ř í ž e n*. Ani tu nechybí tato idea zcela, jak se to jeví např. v typech žen nebo v temné barevnosti, která klade proti sobě ostrou žluť obličejů hlavních postav a modře, zeleně a červeně šatů a krajiny. Ale jak je obrys ústřední figury opsán pravidelnou elipsou a jak se jí pasivně podřizují nejen ostatní dvě ženy, nýbrž i pahorkatá krajina v pozadí, to nemá daleko k ornamentu, jehož figurální prvky jsou stylisovány a nikoliv konstruovány.

Jak úzce souvisí u Krále námět se smyslem obrazu, ukazují dobře *P r a d l e n y*, které vznikly r. 1923. Skladebné zásady sice odpovídají předešlým pracím, podobně jako barevná harmonie, v níž převládají modré, zelené a červené tóny. Také krajina, ač poněkud konkrétnější, není než přídatkem figurální kompozice. Jako obvykle tu nejde o figury v krajině, nýbrž o figury s krajinou. Prostředí nemá samostatnou hodnotu a existuje jen proto, aby vyzdvihlo lidské postavy jakožto nositele ideje. Jaká je to však idea? Jedna z dívek v popředí je zastížena v okamžiku, kdy kroutí ložní prádlo, a druhá nese džber vody. Ale je práce, kterou vykonávají, smyslem obrazu? Tělesný pohyb, který je tu naznačen, jako by se zastavil, a pozornost malířova je upřena k jinému, trvalejšímu aspektu skutečnosti: k měkce probíhajícím křivkám ženského těla. Krásný oblouk pokrčené nohy přední dívky navozuje průběh skladebných linií, které pokračují v natočeném trupu a skloněné hlavě, přeskakují na poddajně ohnutý strom a končí v obrysu druhého děvčete. Tento vlnovitý pohyb linie, do níž je uzavřena oblost ženských tvarů, je sice místy narušován ostrohrannými lomy a tvrdými

přímkami, je však nicméně rozhodující složkou kompozice. Jeho smysl je jasný: má vyjádřit (a přes všechnu abstrakci také vyjadřuje) charakteristickou vlastnost ženského těla, jeho oblost. Ačkoli má skladba abstraktní ráz, je v ní obsažena jistá dávka smyslovosti, o jejímž charakteru bude později ještě zmínka. S tím souvisí také mohutná plastičnost tělesných tvarů, příznačná zejména pro přední ženu. Tu se v zárodku objevují zásady, které měly vbrzku v Králově tvorbě převládnout.

Zatím má však ještě sociální tematika zřetelně vrch a v následujících letech dokonce vzniká několik obrazů, které patří k vrcholům Královy tvorby této vrstvy a také k nejlepším dílům českého sociálního malířství té doby. Přece v nich však spatřujeme jistý přesun významu. Především tu jde o *R o d i n u*, datovanou rokem 1925, v níž jsou ve velkém měřítku uplatněny a k monumentálnímu účinku dovedeny zásady, jež jsme poznali na starších obrazech této skupiny. Dvě převýšené postavy, matka s dítětem a muž, tentokrát provázeni psem, stojí uprostřed obrazové plochy, vytvářejíce svými hmotami štíhlý jehlanec, hranou dopředu obrácený. Prvek organického pohybu tentokrát chybí, a proto také napětí mezi ním a statickou skladbou. Ostře zleva dopadajícího světla použil malíř k vytvoření protikladu mezi prudce osvětlenou postavu mužskou a do stínu ponořenou ženskou. Lze tomuto protikladu přičítat jiný smysl než ryze výtvarný v užším slova smyslu? A lze vůbec toto dílo zahrnout do oblasti sociálního malířství, když z něho vyprchala sociálně kritická nota? V podstatě jde o obraz ze života prostých lidí. Poněvadž je však tento život monumentalizován a nikoliv pouze popisován, je v něm skryta jednoznačná společenská tendence, která je nezbytným předpokladem sociální malby, poněvadž bez ní by šlo o pouhý žánr. Je to tendence oslavy prostého života. Přesto se však smysl obrazu ve srovnání se staršími pracemi zřetelně změnil, podobně jako vystřídal barevnou protikladnost zklidňující jednotný hnědavě šedý tón.

Tyto harmonizační sklony jsou příznačné i pro pozdější obrazy tohoto druhu. Svědčí o tom např. *N á v r a t z p r á c e z r. 1926*, jehož kolorit má sice ještě kontrastnost děl z předchozích let, v němž jsou však symetricky rozvržené malířské masy natolik podřízeny ústřední postavě děvčete, že hmotnou vyváženost obrazu nemůže vážněji ohrozit ani jednostranný pohyb druhých dvou figur, z nichž ostatně jedna obrací hlavu opačným směrem, ani neklidné pozadí, složené z modrých a hnědavých klínů, směřujících na všechny strany. Ještě lépe jsou tyto tendence patrné na *N e d ě l n í m o d p o l e d n i*, vzniklém r. 1928, jehož plochu ovládá dopředu vysunutá ústřední postava mladé matky, k níž se druží dvě mužské figury, jejichž symetrické rozmístění je zdůrazněno různosměrným sklonem hlav. Vznikl tak průhledný symetrický obrazec, do sebe uzavřený a statický. Jako obvykle u Krále je však tato definitivnost narušena opačnou tendencí. Projevuje se jednak v šikmo vzhůru ubíhající cestě se psem, jednak prostorovým rozrůzněním mužských figur, zejména však tím, že kočárek, jehož držadlo smě-

řuje do levého spodního rohu, zmizel z valné části za okrajem obrazu. Tato neukončenost, tyto myšlené věci mimo obraz jsou v příkrém rozporu s uzavřeností figurální kompozice, která vychází z rámu a jeho poměrů. Sociálně kritický osten chybí i tomuto obrazu, který se pohybuje v oblasti poetizace všednosti, již znamenitě podporuje něžná a křehká barevnost, sestávající z neveliké škály modravě šedých a narůžovělých tónů.

Tato cesta od kritiky k oslavě, od protikladnosti k harmonii, od expresivního barevného nadsazení k tónovému vyrovnání nebyla nikterak náhodná. Přibližně od r. 1925 dostávají obrazy se sociální tematikou nejen poněkud jiný smysl, nýbrž také poznenáhlu řidnou. Stále větší místo teď zaujímá v Králově tvorbě ženská postava, až začas téměř úplně převládne. Vyskytovala se ovšem i v první polovině dvacátých let, obvykle však jako symbol sociální nespravedlnosti. Teď je však její smysl v jejím ženství a nikoliv v jejím třídním aspektu. Už na r. 1924 vzniklém *N á v r a t u z p o l e*, tedy obraze pracovního podnětu, není malířova pozornost soustředěna na práci, již připomíná jen nepatrný (ač kompozičně dosti důležitý) motiv hráběte, nýbrž na reliéf dvou mohutných ženských postav, jejichž oblé tvary jsou zdůrazněny přiléhavým šatem a jejichž vyklenuté hmoty jsou postaveny do plytkého prostoru, vzadu uzavřené plochou, již několik vlnitých čar označuje za nebe. Co tu malíře především zajímá, jsou měkce probíhající obrysové linie, mezi nimiž se zdvihá nepříliš vysoký relief těl. Ve formě, jež znamenají mraky, opakují se také na kulise nebe. Přímký a jejich střetání, které jsou tak příznačné pro Královu sociální malbu, tu zcela chybí a hranice mezi hmotami určují vlnovitě souvislé křivky. Po té stránce je poučné srovnání přední dívky s kytičkou a mladé matky na Nedělním odpolední, o čtyři roky mladším.

V příštích letech vytvořil Král celý cyklus obrazů tohoto druhu. Většinou jsou na nich zobrazeny skupiny dívek po dvou nebo po třech, různě vytočených a zcela vyplňujících plytký prostor, který je jim vymezen. Namnoze to jsou venkovské scény, soudě podle atributů, jež dívky drží, ale jinak na nich není nic venkovského. Přiléhavý šat, jehož úkolem je spíše odkrývat než zakrývat tělesné tvary, není dohově ani společensky přesněji určen a protáhlé vejčité tváře dívek s dlouhými rovnými nosy mají občas dokonce cosi cizokrajného, co připomíná leonardovské tváře Zrzavého, zbavené jejich spirituálnosti. To je vyjímá z toku plynoucího času podobně jako naprostý klid, který panuje ve většině těchto obrazů. To však nevylučuje složitá a někdy vyumělkovaná gesta a násilné zkratky, jež se řídí méně organickým řádem postav jako spíše zákonitostí samovolně se rozvíjející linie. Její původ je ovšem v organickém tvaru ženského těla.

Příznačný pro tuto vrstvu Králových prací je zvláště *P o d z i m* z r. 1925, jehož tři dívčí postavy jsou jakoby zality jednotným, teple zlatistvým tónem, připomínajícím ztmavělé laky renesančních obrazů. Jejich ohlas je tu zřetelně patrný, ale vlastní pramen mohutných, plastických, konvexně vyklenutých tvarů

je jinde: v Picassově tvorbě jeho klasicistního údobí. Zřetelná je tato filiace jmenovitě na *O d p o č í v a j í c í* z r. 1927. V popředí vlnovitě zprohýbané krajiny tu leží žena, podaná v zřetelné zkratce, takže její silné nohy a velká, v klíně položená ruka nápadně kontrastují s malou, ve spánku zvrácenou hlavou. Velkorysý rytmus vlnitých linií, obepínajících mocně vyvinuté tvary malátně spočívající ženy, postihuje sugestivně její živočišnou vitalitu, abstraktní pravidelnosti kontur spíše zdůrazněnou než oslabenou. Tu jsme už daleko od *Pradlen* z r. 1923, přece je však zřejmé, že už tehdy a právě v tomto obraze se připravovala cesta, po níž Král došel k *Odpočívající*.

Malířův nový vztah ke skutečnosti se projevil také tím, že se v jeho tvorbě objevilo téma ženského aktu. Jedna, někdy dvě, často však tři ženské postavy poskytovaly Královi možnost, aby rozvinul svou kopoziční dovednost v umných postojích, navzájem vázaných sítí kontrapostů. Dobře jsou malířovy záměry patrný např. na *Ž e n á c h v k o u p e l i*, označených rokem 1927. Skladbu ovládají dvě stojící ženy, neobyčejně štíhlé, jejichž pohyby jsou vybudovány na zásadách antického kontrapostu. Linie, jež vycházejí z jejich obrysů, pokračují v postavě sedící ženy vlevo, která společně se čtvrtou ženou vpravo vzadu uzavírá oválné kompoziční schéma plošného rozvrhu. Je-li tu možno myslet na ingresovskou inspiraci (jejíž rozumem zkázněná, ale přece jen mocná smyslovost tu ovšem chybí), je to na jiném obraze toho roku, na *T a n ě í c í c h d í v k á c h*, především Picasso, který ovlivnil těžkopádný, ale mohutný pohyb figur, vzdálených ovšem jeho vášnivosti. Jakési vyvrcholení tohoto konstruktivního úsilí je snad možno vidět ve velkoryse koncipovaném obraze *P o k o u p e l i* z r. 1930, v němž jsou kompoziční zásady zmíněného obrazu téhož námětu, o tři roky staršího, dovedeny, možno-li tak říci, k ideální formulaci. Snad by ji bylo možno nazvat monumentální dekorací. Ačkoliv ani zde neopustil Král od svých kompozičních zvyklostí (zejména od diagonálního sledu mas) a ačkoliv složitost postojů, zmnožená ještě rozmáchlým pohybem drapérie vnáší do obrazu dosti pohybu, působí obraz dojmem dokonalé vyváženosti a klidu. Velkorysost pojetí, jež spolu s přísným stavebním řádem podmiňuje monumentální účinnost díla, naznačuje, jaká škoda vznikla brněnskému uměleckému životu, že se Král nikdy nemohl projevit v monumentálním měřítku. Právě tento obraz dokládá zřetelně, jak silná vůle k velké formě byla v malíři skryta, a lze si dobře představit, jak by působil, kdyby byl proveden ve velkých rozměrech. Lze o tom uvažovat proto, že Králova představivost vychází vždy z definovaného a ohraničeného tvaru a nikoliv z relativní barevné kvality věcí. Zejména to ovšem platí pro obrazy této vrstvy a této periody, kdy je barevná škála obvykle velmi úzká, téměř monochromní.

Zatím však Králova éra monumentálních figurálních obrazů končí. Ani v následujících letech ho sice nepřestala přitahovat lidská, především ženská postava, je však zatlačována neobyčejně vzrostlým zájmem o zátiší. Je to přirozené, neboť v té době se Král nejvíce přiblížil problematice kubismu. Význam postavy zase



vzroste v pozdních třicátých letech, kdy se znovu stane nositelem společenské ideje.

Dvě vrstvy Královy tvorby dvacátých let, jimiž jsme se tu zabývali, nevystihují plnost jeho tehdejšího díla. Občas se tehdy, zvláště v druhé polovině desítiletí, objevilo zátiší, ale to bylo prozatím jen podružnou složkou jeho motivického repertoáru. Častěji ho zaměstnával portrét, ale i ten stál na okraji jeho zájmů, poněvadž byl obvykle podnícen mimouměleckými zřeteli. Přesto se i mezi malovanými podobiznami vyskytne nejedna pozoruhodná práce, která pomáhá vysvětlit dvojrstevnost jeho malířského vývoje. Zapadá-li např. podobizna arch. Králíka z r. 1924 způsobem, jak je konstruován tvar a prostor, zcela do stylu tehdejších Králových obrazů sociálních námětů, jsou v portrétu paní Škárové z téhož roku vyjádřeny klasicistní kompoziční zásady mnohem jasněji než na pozdějších figurálních dílech, kdy byly tyto zásady východiskem malířova tvůrčího postupu. Tehdy vyšlo z Královy ruky také množství kreslených podobizen, znamenitě postihujících podobu a charakter portrétovaných — mnohé z nich zachycují význačné osobnosti tehdejšího brněnského kulturního života a už proto by zasluhovaly bedlivější pozornosti — a velký je rovněž počet Králových karikatur, které Král kreslil pro brněnské noviny.<sup>6</sup> Jsou ovšem spíše dobrácky humorné než ostře satirické, poněvadž jízlivost, třebaš spravedlivá, byla mimo možnosti Králova temperamentu.

## II.

Po celou tuto dobu pracoval tedy Král intenzívně podle skutečnosti. Zpočátku bylo ještě dosti krajín na místě malovaných, vznikaly malby a kresby podle modelu a v Paříži, kde s ním autor této stati strávil několik týdnů na podzim r. 1924, bylo jeho oblíbeným zaměstnáním kreslit zajímavé typy v kavárně Coupole. Ale všechny tyto práce měly jen přípravný charakter. Král jimi udržoval kontakt s konkrétní skutečností a hledal popřípadě motivy pro své obrazové kompozice. Ale jeho malířská představivost měla málo společného s tímto konkrétním světem. Byla jím sice vždycky podněcována a celé jeho dílo vyrostlo z konkrétních zážitků. Ale malířova imaginace se pohybovala v oblasti, v níž mizí individuální rozdíly mezi jednotlivými věcmi a zůstávají jen souhrnné pojmy pro jejich druhy. Nebylo jich mnoho: dělník, chudá matka, dívka jako představitelka ženského půvabu, žena jako předmět smyslné touhy; několik složitějších idejí: práce, chudoba jako symbol společenské nespravedlnosti, harmonie života. Figury a skupiny, jež Král maluje, jsou symboly těchto idejí. Na ně se soustřeďuje malířova pozornost a všechno ostatní je mu vedlejší. Síto, jímž pronikají paprsky vnějšího světa do centra jeho představivosti, zadržuje všechno konkrétní, relativní a náhodné, všechno, co vyznačuje kvalitu věcí, co ze světa činí nedílnou jednotu.

Královo umění je tedy výrazně nesmyslové. Je nesmyslové i tehdy, když je

jeho tématem smyslovost. Jeho základním principem je abstrakce, která vyčleňuje jednotlivé věci z jednotného proudu skutečnosti a zbavuje je vztahů, v nichž konkrétně existují. Proto je prostředí, do něhož jsou umístěni jeho lidé, tak chudé, není-li vůbec potlačeno, proto se na jeho figurálních obrazech téměř nevyskytují přírodní prvky, proto jsou postavy tak osamocené, že je třeba složitých kompozičních prostředků, aby byly nějak navzájem spojeny, proto jsou také ve své geometrické pravidelnosti tak strohé a tak zcela bez smyslového kouzla. Také Králova barva je abstraktní, nevázaná na určitý čas a určité místo v prostoru, podobně izolovaná a zbavená všech vztahů až na ty, jež z ní činí složku obrazové skladby. Je to přídatný prvek, který s věcmi přímo nesouvisí, který nemá nic společného s proudícím světlem a který také ve své hmotné podstatě, jako barevná pasta, nemá pro Krále přitažlivost. Poněvadž jsou jak barva, tak tvar vytrženy z konkrétních relací, jimiž se děje skutečnost, podřizují se ochotně malířovým stavebným záměrům, stejně abstraktním jako jsou odtažené parciální tvary. Trojúhelník nebo jehlan, který se tu nejčastěji vyskytuje, není výsledkem přirozeného rozložení mas, jak tomu bylo v renesanci, nýbrž je předem dán a věci se mu musí přizpůsobit. Harmonické vyvážení hmot, jehož chce malíř dosáhnout, má proto poněkud násilný ráz, jako by bylo třeba překonávat odpor, skrytý v hmotách figur. Nadto se, jak jsme viděli, malířovu cíli brání neukončenost skladby, jejíž složky jsou nejednou přerušeny rámem a pokračují mimo plochu obrazu; často jsou východiskem diagonálního pohybu, který, procházející ze spodního rohu do protějšího horního, rozrušuje rovněž zamýšlenou rovnováhu sil. Dojem nejistoty a labilnosti, který je výsledkem tohoto střetnutí protikladných tendencí, připomíná méně vrcholnou renesanci, jako spíše manýristické malířství, jemuž se Králova tvorba blíží také proporcemi a trpnou flexivností postav. Ve světě zmítaném hlubokými společenskými a názorovými rozpory, nelze patrně dospět k umění dokonale harmonickému, ledaže by se umělec zcela oddal smyslům, jak to učinil např. Matisse; to však byla oblast Královi v podstatě cizí.

Jeho svět nebyl svět zraku, nýbrž idejí. Přesto nelze jeho umění považovat za intelektuální. Nemohlo takové být, když Král sám nebyl nikterak intelektuální typ. Byl to člověk prostý, naivní, vzdálený vši teoretické spekulace, ale ve své uzavřenosti velmi citlivý a citový. Tato citovost to byla, která do značné míry určila ráz jeho díla. Ona to patrně byla, která ho přivedla k sociální problematice, projevivši se jako soucítění s osudem ponížených. Ona také přispěla k vytvoření příznačného Králova typu ženské postavy. S výjimkou několika figur, jež vznikly pod vlivem Picassova robustního umění, vyznačuje je jakási bledá, křehká a netělesná krása, pozdvížená nad rmut života a neschopná odolávat jeho tvrdostem. Jistě tu měla svou úlohu také Králova osamocenost, jakousi přehradou ho oddělující od ostatních lidí, po jejichž společnosti toužil a již stále vyhledával. Tato skrytá citovost to také byla, která určila základní

lyrický, nedramatický charakter jeho tvorby a která podnítila poetický ráz mnohých obrazů. Jako jeho ženské postavy, je to poezie čistá, cudná a chladná. I v této citové oblasti se malíř od svého předmětu distancuje.

Co tu bylo řečeno, platí pro celé Královo dílo dvacátých let (a vlastně pro všechnu jeho tvorbu od doby, kdy se plně projevila jeho umělecká osobnost). A přece je mezi jeho pracemi první a druhé poloviny desítiletí zřetelný předěl. Jsou to dvě vrstvy, jež se sice do jisté míry navzájem pronikají, přece se však patrně různí. Nevyznačují se jen tím, že jednou převažuje sociální tematika, podruhé erotická. Rozdíl mezi nimi nevysvětlí zcela ani odlišnost prostředků, jichž malíř používá: jednou tvrdé diskontinuitní linie, jejíž lomy působí jako srážka protichůdných sil, podruhé linie měkce plavné, v nepřetržitém běhu a bez překážek obepínající vypuklé tvary; jednou kontrastních barev, jejichž plochy se prudce střetávají, vykonávající výrazovou funkci, podruhé souvislé modelace, již barva slouží jakožto prvek harmonizační; jednou plošné redukce objemu, podruhé vysokého reliéfu hmot. Závažné je, že první vrstva vyrůstá z konkrétní společenské situace, kdežto druhá se pohybuje v oblasti obecného lidství; první chtěl malíř aktivně zasahovat do společenského dění, druhou si postavil nad žitou skutečnost vysněný svět harmonie. I to je ovšem svět zdejší, který nikterak nepřekračuje oblast lidského života, poněvadž vzešel z malířových tuh a jeho vůle po řádu. Jednou se projevuje jako příslušník společnosti, do níž je postaven a v níž se musí rozhodnout pro jednu z možností, jež se mu otevírají. Je zřejmé, pro jakou možnost se Král rozhodl: byla to idea sociální spravedlnosti. Podruhé se stáhl do svého osobního, soukromého světa, který byl zároveň světem nejobecnějších představ.<sup>7</sup> To však stále ještě nevysvětluje, proč se tak stalo. Tu je třeba se rozhlédnout po širších spojitostech.

\*

Královy sociální malby nejsou v českém umění té doby osamocené. Nebyl mezi umělci sám, kterému se po první světové válce otevřely oči pro hluboké společenské rozpory tehdejšího českého života. Právě v první polovině dvacátých let se k nim upnula pozornost nejednoho významného českého malíře a sochaře. Ze starších to byl zejména Gutfreud, Josef Čapek a Kotík, z mladších, kteří nastoupili svou uměleckou dráhu až po válce, zvláště Holan a Holý, ze sochařů jmenovitě Lauda. V grafice zastupuje tuto tendenci především Rambousek. Ačkoliv to byl proud dosti silný, nebyl nijak organizován a jednotlivci reagovali různě na společenská fakta. Jedině Holan, Holý a Kotík se společně se sochařem Kotrbou na čas sdružili v zájmovou skupinu, jejíž vnitřní vazba však nebyla příliš silná. Král byl nejstarší z umělců tohoto zaměření. Patřil ještě ke generaci Osmý a Skupiny (byl jen o rok mladší než Filla a Procházka) a ačkoliv se k vlastnímu výrazu dopracoval poměrně pozdě, měl s ní společnou rozhodnost, s níž šel za svými výtvarnými cíli, smysl pro velkou formu a schopnost koncentrace na hlavní problém. Byl proto, ač svým lidským i uměleckým tempera-

mentem od nich zcela odlišný, bližší svým mladším současníkům Gutfreundovi, Čapkovi a zemřelému Kubišovi než Holanově skupině, na niž se především myslí, mluvili se o sociálním malířství dvacátých let. Ve skutečnosti je výraznější sociální tendence obsažena jen v tvorbě Holanově a do jisté míry také Kotíkově. Sotva je si však možno představit odlišnější přístup k příbuzné látce než Holanův a Kotíkův na jedné a Králův na druhé straně. Kdežto Královi se vybavuje idea jakožto obraz, který má svou vlastní zákonitost, a nikoliv jako popis něčeho, co je mimo umění, vypráví Holan a zejména Kotík o lidech a prostředí, v němž žijí, o určitých dějích, které se odehrály, a teprve jejich prostřednictvím vyjadřují svou ideu. Používají k tomu jakési primitivizující stylisace, která má navodit a také navozuje atmosféru bezvýchodného stesku. Jsou-li jejich obrazy výrazem subjektivní reakce na společenskou situaci a na smutek života vůbec, působí Králova díla svou stavebností a potencionální monumentalitou jako symboly objektivních sociálních faktů. Aniž by bylo třeba Královu úlohu v kontextu českého umění mezi dvěma válkami přeceňovat, je sotva možno pochybovat, že mu v oblasti sociálního malířství přísluší významné místo.

Sledujeme-li teď osudy českého sociálního malířství, zjistíme pro nás zajímavý fakt, že jeho dosti vzedmutá vlna začala v druhé polovině třetího desetiletí nápadně opadávat. Předěl spadá přibližně do jeho poloviny. Tehdy zanechal Holan sociální tematiky, aby vyjadřoval svůj smutek krajinami z pražské periferie, tehdy se Holý obrátil k smyslové stránce světa a Kotík k užší výtvarné problematice. Dokonce Josef Čapek, jemuž nikdy osud prostých lidí nepřestal ležet na srdci, opouštěl své hrůzně groteskní postavy z periferie a obracel se k radostnějším stránkám života. Proces, který se v téže době odehrával v Králově tvorbě, není tedy jen jeho osobní soukromá záležitost; má naopak symptomatický význam, platný ostatně také pro současnou literaturu, kde po období proletářské poezie, jejíž těžisko je v první polovině dvacátých let, nastoupil poetismus, v němž se sociálně revoluční tendence projevovaly rovněž v podobě zřetelně oslabené, překryty subjektivnějšími reakcemi na obklopující nás svět. Ale když se po krátkém údobí zdánlivé hospodářské prosperity znovu objevily tíživé příznaky krize a když se politické nebe zatemnilo příznakem fašismu, vystoupila společenská funkce umění zase do popředí. Mezi těmi, kdo se postavili na odpor hrozcícímu nebezpečí, nechyběl ovšem ani Jaroslav Král. V souhlase s politickou situací zaměstnávala ho teď především idea národa, která mu byla totožná s ideou jeho lidu. A poněvadž byla v době státní katastrofy vydatnou oporou proti útlaku národní tradice, byl to venkovský lid, k němuž se teď — v souhlase s mánesovskou linií českého umění — Král obracel. Nacisté nezapomněli na tohoto skromného bojovníka za sociální pokrok a svobodu národa. Jako mnoho jiných, mu podobných, zahynul v koncentračním táboře. Ani ve vězení však nepřestával kreslit. Obklopen zběsilou krutostí, vytvářel si vidiny rajského štěstí, jež se pro něho už neměly uskutečnit.

## P o z n á m k y

- <sup>1</sup> Literatura o J. Královi je poměrně chudá. Podrobněji se jeho uměleckým vývojem obíral jen A. Kutal ve stati Jaroslav Král, malíř, uveřejněném ve sborníčku Jaroslavu Královi k padesátinám, Brno, Index, 1934. Data převážně biografického rázu jsou shromážděna ve dvou statích F. K u b i š t y: *Život a dílo Jaroslava Krále, úvod ke katalogu souborné výstavy malířovy v Brně 1957* a *O Jaroslavu Královi*, Index vzpomínkový sborník Bedřicha Václavka, Brno 1957, str. 61.
- <sup>2</sup> V majetku malířovy rodiny je ještě druhá krajina toho druhu.
- <sup>3</sup> Pod tímto názvem byl reprodukován ve Veraikonu VIII, 1922, 7.
- <sup>4</sup> Tak je nazván v katalogu VI. výstavy K. V. U. Aleš v Brně 1921, č. 31. Ve Veraikonu VIII, 1922, 9, je reprodukován s názvem Čtenář.
- <sup>5</sup> Obraz má zřejmě dvoji verzi, jednu, která je tu reprodukována, a druhou, která je dnes v Dělnickém domě v Juliánově. Patrnější rozdíly jsou jen v mužské postavě.
- <sup>6</sup> Svoboda, Lidové noviny, Index.
- <sup>7</sup> Pokles sociální tendence v Králově tvorbě neznamená ovšem změnu jeho politických názorů. Naopak, jeho politická aktivita rostla právě v době, kdy se nejhrolivěji zabýval odbornými problémy. Pracoval ve Společnosti pro hospodářské a kulturní sblížení s SSSR, v Levé frontě, Indexu a ve Společnosti pro pomoc demokratickému Španělsku.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ  
ЯРОСЛАВА КРАЛЯ В ДВАДЦАТЫЕ ГОДЫ

Статья посвящена выдающемуся брненскому художнику Яроslavu Кралю, искусство которого окончательно определилось в двадцатые годы нашего столетия. Автор констатирует, что в это время в творчестве Я. Краля можно отметить два направления, которые тесно соприкасаются. Одно социально-критическое, другое — прославляет жизнь. Первое использует контрастные изобразительные средства, второе стремится устранить все противоречия, хотя и не достигает этого. Оба направления объединены общим отношением художника к действительности, в котором смысловые элементы играют лишь незначительную роль. Несмотря на это, нельзя считать художественную деятельность Краля интеллектуальной, так как на нее существенным образом повлияла его своеобразная чувствительность, которая не умеет преодолеть расстояние между художником и его объектом. В конечном итоге автор устанавливает, что отход от социальнокритического направления в творчестве Краля, который датируется второй половиной десятилетия, имеет для чешского искусства симптоматическое значение, связанное с общественными условиями того времени.

*Перевод: Dr. H. Puchljková, D. Kšicová*

DAS KUNSTSCHAFFEN VON JAROSLAV KRÁL  
IN DEN ZWANZIGER JAHREN

Die Studie ist dem bedeutenden Brünner Maler Jaroslav Král gewidmet, dessen Kunstschaffen ihre eigenartige Form und Entfaltung seinen Höhepunkt in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts erreicht. Verfasser stellt in Králs Schaffen jener Zeit zwei Schichten fest, die sich z. T. durchdringen, im ganzen jedoch einander ablösen. Die eine ist sozialkritisch, die andere trägt zur Verherrlichung des Lebens bei. Die erste Schicht greift im Hinblick auf ihren Ausdruckscharakter zu Kontrastmitteln, die andere erstrebt einen Ausgleich aller Gegensätze, ohne sie zur Gänze erreicht zu haben. Beide Schichten weisen allerdings hinsichtlich

ihrer malerischen Mittel und Beziehungen auf ein Gebiet hin, in dem das sinnliche Element bloß eine geringe Rolle spielt. Trotzdem ist Králs Kunstschaffen nicht für intellektuell zu halten, da in diese auf eine markante Weise die ihm eigene Empfindsamkeit hinübergreift, die die Distanz zwischen dem Maler und seinem Objekt nicht zu überbrücken versteht. Zuletzt stellt der Verfasser fest, daß der Wegfall der sozialkritischen Note, der sich in Králs Schaffen in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts vollzogen hat, für die tschechische Kunst eine symptomatische Bedeutung gewinnt. Diese Bedeutung geht aus der allgemeinen Gesellschaftsordnung hervor.

*Übersetzt von Z. Masařík*