

Arsen Pohribný: Jan Trampota. Nakladatelství čsl. výtvarných umělců v Praze 1959 (edice Nové prameny sv. 29). 16 str., 46 obr.

Prohlížíme-li literaturu, která se obírá českým uměním dvacátého století, zjistíme mimo jiné značnou nevyrovnanost zájmů. Ať jsou její příčiny jakékoliv, zůstává skutečností, že jejím nepříznivým důsledkem je velká mezerovitost ve zpracování dějin moderního českého umění. Snad nejzřetelněji je to patrné na studiích o díle jednotlivých umělců; ostatně širěji založený pokus o zpracování určitého časového úseku nebo uměleckého proudu stále chybí. Tato prázdna místa by bylo třeba odstranit již z hlediska úplnosti. Přistoupí-li pak ještě zjištění, že jde o dílo vynikajících hodnot, je naléhavost zpracování ovšem o to větší. Tak je tomu i v případě malířského díla Jana Trampoty. S výjimkou jedné studie (J. Kubíčková, O malíři Janu Trampotovi, Volné směry XXXVIII, 1942—1944, 83 n.), několika úvodů k výstavním katalogům a drobných poznámek v různých časopisech, jež pochopitelně rovněž nemohly vyčerpat problematiku v celém rozsahu, bylo dílo tohoto vynikajícího českého umělce vcelku opomíjeno. Je proto třeba tím více uvítat první knižní publikaci o umění Jana Trampoty, přestože edice zaměřená převážně na obrazovou dokumentaci nepřipouští vymezeným místem opět plnější vyrovnání s tímto nesnadným, ale vděčným úkolem.

Autor publikace se ve své práci neobíral Trampotovým dílem poprvé. Nedávno připravil rozsáhlou a objemnou výstavu umělcova díla a v souvislosti s ní publikoval také několik menších článků. K úkolu podat přehled o vývoji malířovy tvorby a vyloužit její smysl přistupoval tedy vyzbrojen dosti důvěrnou znalostí problémů. Tento rys provází vskutku celou studii a usnadňuje autorovi celkem bezpečnou orientaci zejména při sledování Trampotova uměleckého vývoje. Přihlížeje k umělcově neradostnému životnímu osudu, člení celý vývoj na základě stručného ideového a formálního rozboru tvorby, zvláště vývojově významných nebo alespoň příznačných prací na čtyři období: první, jež nazývá obdobím pokusů, sahá do roku 1915, druhé, označené jako období zralosti, vymezuje lety 1916—1922, třetí vrcholí lety 1926 a 1927 vytvořením klasického slohu a konečně závěrečné období zahrnuje poslední desetiletí umělcovy tvorby od roku 1932 do roku 1942, kdy Trampota umírá.

Největší důraz klade Pohribný na počáteční období. Nepochybně právem, poněvadž zde je skutečně klíč k poznání celé umělcovy tvorby. V souvislosti se zjištěním Trampotovy schopnosti dramaturgie (mluví o expresivní konvulzi, což se zdá být poněkud nadsazeno) upozorňuje autor na téměř současně se vyskytující úsilí o pravidelnost a vyrovnanost. Tyto dvě tendence se zpočátku sváří, později však téměř trvale nabývá převahy druhá. Autor se zde dotkl a později se ještě několikrát s důrazem vrací k té důležité vlastnosti, která je příznačná nejen pro Trampotův umělecký, ale také i lidský profil: k úsilí o dosažení přímo renesančního ideálu klasické vyrovnanosti a harmonie. S tímto zjištěním je možno bez výhrad souhlasit. Ostatně Trampota se v tomto smyslu sám několikrát vyslovil. Nicméně čtenář bude postrádat vysvětlení této závažné skutečnosti. Zde patrně nebudeme příliš vzdáleni pravdě, budeme-li vedle celkového Trampotova založení hledat zdroj umělcova harmonizačního úsilí nejen v jeho vztahu ke světu, ale zároveň také v poučení, jež se mu dostalo od kubismu. Pohribný sice poukázal na Trampotovu souvislost s kubismem, a to zejména v jeho stavebném úsilí a v názoru na tvar v prostoru. Tím však Trampotovy vztahy k obrodnému úsilí kubismu nebyly vyčerpány. Vliv principů kubistické estetiky je možno spatřovat nepochybně také a především v umělcově důsledně uplatňovaném plošném, neiluzivním budování prostoru, v smyslu pro věcnost a snad i částečně v obrazové perspektivě (úběžníky střech!). Je rovněž pravděpodobné, že kubismus utvrdil Trampota v jeho úsilí o objektivistický ideál, kterým pro něho byl slohový řád a který tak těsně souvisí se zmíněnou harmonizační tendencí. Přitom je však třeba s Pohribným zdůraznit, že Trampota nikdy neupadl do jednostrannosti kubistické soustavy. V umělcově díle se v podivuhodné podobě sloučil smysl pro konstrukci

a zákonitost s citovým a smyslovým vztahem k realitě. Mimo to, jak autor na jiném místě uvádí, „intelektuální problematika a skoro vědecké laborování kubismu“ bylo Trampotovi cizí, a to pro jeho „příliš konkrétní a sensitivní založení“. A odtud také neobyčejně silná složka stavebnosti vzniká u Trampoty nikoliv ze spekulace, nýbrž intuitivně před přírodou. Bylo by možno zde srovnat Trampotu nejvíce patrně se Spálou, který byl sice v mnohem ovlivněn kubismem, nestal se však rovněž pro svůj bezprostřední smyslový vztah ke skutečnosti kubistou. (Poznámka o Trampotovi jako o bývalém kubistovi je proto sotva na místě, nehledě k tomu, že je v rozporu s jinak správným autorovým názorem.) Umělec sám, když hovořil o svém pracovním postupu, použil výrazu „inteligentní cit“, který přesvědčivě postihuje podstatu věci. Tato vlastnost mu umožnila také jistou orientaci při poučení starším i současným uměním a způsobila, že souvislost s vývojem nejen francouzského, ale i českého malířství neměla u Trampoty nikdy podobu závislosti, snad jen s výjimkou několika nejcennějších prací.

I v dalších údobích, třebaže o nich pojednal již méně obsáhle, postihl autor v podstatě správně vývoj i smysl Trampotovy tvorby. Upozorňuje na nový rys senzuální citlivosti projevovou nádheru, který se objevuje zejména v malířových krajínách, tématu nyní již zcela převládajícím; na narůstající harmonizační úsilí, na vůli nejen k „zákonitému“, ale i „krásnému“ obrazu; na to, jak vystupuje zřetelně silná složka dekorativní. A konečně poukazuje, zvláště v souvislosti s Trampotovým pobytem ve Francii, na umělcovu schopnost heroizace krajiny. S těmito poznatky je nutno zcela souhlasit. Je možno k nim však říci, že je autor dostatečně nezdůraznil, ačkoliv jde o vlastnosti, které patří k nejzávažnějším. Týká se to zejména tvorby za pobytu ve Francii, a to zejména obrazů s námětem skalnatého pobřeží v normandském Etretatu. Je nesporné, že v těchto pracích dosáhla Trampotova stavebnost i schopnost monumentalizace svého vrcholu, který již nebyl překonán nejen dalším dílem umělcovým, nýbrž ani celým pozdějším vývojem české krajínomalby. Prvek velikosti a heroizace byl sice spolu s postižením struktury krajiny v její hmotné existenci obsažen v malířových předchozích pracích, v zobrazení lyrické, až idylické české krajiny. Zde je však vystupňován maximálně: námět tu vyšel umělci vstříc v jeho záměru. Je ostatně třeba vůbec litovat, že autor dalším obdobím věnoval nepoměrně méně pozornosti. Ačkoliv důraz, který položil na rané údobí a zvláště na léta 1915—1916 a který se projevil i rozsahem, byl zcela oprávněný, vystupuje tak ve stavbě práce přece jen značná disproportionálnita. Zvláště zřetelně je to patrné u posledního umělcova údobí, jemuž je věnována pouze necelá strana.

Ukončením přehledu Trampotova vývoje a souběžným pokusem o výklad díla jednotlivých údobí končí i autorova studie. Končí tedy — bohužel — tam, kde měl začít souhrn dílčích poznatků a vyústit alespoň v naznačení umělcova místa v českém moderním umění. To je nepochybně největší zápor publikace, kterou je jinak nutno kladně ocenit. Jistě tu mělo nepřiznivý vliv uvedené nedostatečné předpracování látky i přesně vymezený rozsah textové části. Nicméně autor se o to mohl alespoň pokusit. Nebylo by patrně nesnadné dospět mimo jiné ke zjištění, že Trampota byl náš poslední velký krajínář — pokud ovšem nebude me za předmět krajínomalby subjektivisticky pokládat impresivní záznam určitého stadia s jeho jedinečností a neopakovatelností, po případě vidět v ní pouze záminku k promítnutí umělcova nitra, nýbrž budeme-li spatřovat její cíl především v postižení stavebné struktury určitého přírodního celku jako hmoty s neměnnými zákony. Trampota by se tak ukázal také jako příslušník toho proudu moderního umění, který v údobí více nebo méně vyhocročených subjektivismů kladl na první místo objektivizační úsilí, zvláště prostřednictvím zdůraznění věcnosti či spíše věcovatosti zobrazeného. Tato tendence by byla patrna např. ozřejmění funkce světla v Trampotových obrazech, které důsledně potlačovalo časovou konkretizaci. Ostatně zmíněné vlastnosti umělcova díla postihla podivuhodně bystře historička umění J. Kubíčková ve zmíněné studii, která zůstává dodnes v podstatě nepřepracována.

Pokud jde o stylistickou stránku studie, dovede autor na jedné straně velmi zhuštěným výrazem postihnout podstatu věci, na druhé straně však táž snaha o úsporné vyjádření ho vede k zbytečně komplikovaným nebo nejasným a nejednou i násilným formulacím (např.: bledá expresionabilita; vyhloubil dynamiku prostoru; tangenta prostorového propadliště; barva lahodně zvonivá i chvějivě doznávající; nadskutečná libozvučnost aj.). Vycházíme-li z předpokladu, že téma práce ovlivní nejen metodický, ale i formální přístup autora k látce, bylo by jistě také na místě spíše střízlivější, méně nadnesené vyjadřování a nahrazení esejistických výrazů uměleckohistorickými termíny.

Zdeněk Kudělka

Jaromír Š í p: Freska Jana Lukáše Krackera v lodi kostela sv. Mikuláše v Praze 3.

Jan Lukáš Kracker — Svatý Mikuláš, Praha, Edice Poklady Státního nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959. Týž: Společenská funkce Maulbertschovy fresky v Lenním sále kroměřížského zámku. Umění a svět II—III, Gottwaldov, Krajské nakladatelství, 1959.

Znalci staršího umění si byli již dávno vědomi, že hlavním činitelem v barokní fresce je obsah a že studujeme-li v první řadě nebo dokonce výhradně formu freskových maleb, jak to převážně činí odborná literatura, posuzujeme je očima dnešního člověka, který již ztratil porozumění pro alegorickou a symbolickou řeč, jež byla ještě v 18. století srozumitelná poměrně širokým vrstvám konzumentů uměleckých děl. Teprve osvícenství odmítlo komplikovaný a přebujelý svět barokních alegorií, allegací a allusí zároveň s Lessingovou kritikou staré antické myšlenky básnickosti výtvarného umění (humanisty obnovené horákovské teze „ut pictura poesis — ut poesis pictura“). Bylo důsledkem tohoto odmítavého postoje osvícenských racionalistů a zejména ovšem také dalšího vývoje umění 19. století, že byly zasunuty prameny porozumění pro alegorické umění. Přispěly k tomu jmenovitě ony pozdější směry malířství a sochařství, které vystupovaly proti „literárnosti“ výtvarného díla a upjaly se jednostranně k formě. Je však povinností uměleckohistorického bádání, jak to připomínal již ve třicátých letech našeho století E. Panofsky, aby se dopracovalo nového porozumění. Zodpovědné vědecké úsilí nemá totiž právo považovat některé představy za umělecky hodnotné (třeba obsahy bible), jiné odsunovat stranou jako „spletité alegorie“ a „nejasnou symboliku“. V takovém rozlišování se až příliš zřetelně projevují úzká měřítka doby, již jsou jedny obsahy ještě poměrně blízké, jiné však již vzdálené až k nesrozumitelnosti. Výrazem nového úsilí o postizení zapomenutého smyslu barokních alegorií jsou po starší studii H. Tietzeho zejména práce L. Schwarze, H. Tintelnota a W. Mrazka (*H. Tietze, Programme und Entwürfe zu den grossen österreichischen Barockfresken. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XXX, 1911; L. Schwarz, Zum ästhetischen Problem des „Programmes“ und der Symbolik und Allegorie in der barocken Malerei. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 12, 1937; H. Tintelnot, Die barocke Freskomalerei in Deutschland, München 1951; W. Mrazek, Ikonologie der barocken Deckenmalerei, Wien 1953*). Zásluhou těchto badatelů dnes víme, že námět fresky byl ještě před uzavřením smlouvy s malířem vyjádřen v jakémsi libretu (podle dobové terminologie „konceptu“ nebo „programu“). Libreto, které vypracoval obyčejně vzdělaný literát z blízkého okolí objednavatele, obsahovalo závazné směrnice ideové obsahového rázu, neboť úkolem fresky bylo především formou co nejsuggestivněji hlásat myšlenky barokní ideologie, hájit její zájmy, ať už na poli světském, nebo zejména na poli církevním. Barokní freska a barokní „propaganda fidei“ spolu souvisely co nejtěsněji.

„Programů“ barokních fresek je ovšem zachováno jen velmi málo. Také program proslulé malířské výzdoby lodi malostranského kostela sv. Mikuláše se zatím nenašel, a snad i proto se dosavadní literatura při popisu fresek spokojila jen kusým konstatováním, že jde o známornění okolí města Myry s romantickými ruinami (*O. J. Blažiček*) nebo o líčení přístavu,