

Hlušička, Jiří

**Raná tvorba zakladatelů českého moderního malířství ve sbírkách
Moravské galerie v Brně**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada
uměnovědná. 1973, vol. 22, iss. F17, pp. [169]-179*

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110586>

Access Date: 28. 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 HLUŠIČKA
(Brno)

RAJÁ TVORBA ZAKLADATELŮ ČESKÉHO MODERNÍHO MALÍŘSTVÍ VE SBÍRKÁCH MORAVSKÉ GALERIE V BRNĚ¹

Počátky českého moderního malířství bývají spatřovány v tvůrčí aktivitě představitelů dvou výtvarnických pokolení na sklonku 19. a na počátku 20. století. Nelze pochybovat o tom, že nejprůbojnější příslušníci tzv. umělecké generace devadesátých let, zvláště Jan Preisler, Antonín Slavíček, Miloš Jiránek a ostatní učinili svým malířským dílem, pedagogickou či teoretickou činností významný krok k překonání provinciální omezenosti českých kulturních poměrů na přelomu dvou století. Jejich výtvarné nazírání otevřelo nové cesty a přispělo k nastolení dosud neprobádaných uměleckých otázek. Nicméně hlavní tíha odpovědnosti za probíjování avantgardních výtvarných názorů, adekvátních věku převratných společenských událostí, vědeckých objevů a technických vynálezů, spočívala na bedrech umělců, kteří vstoupili do českého kulturního života před první světovou válkou. Nejvýznamnější z nich se sdružili v legendární skupině Osma a později ve Skupině výtvarných umělců.

Zatímco dílo bezprostředních předchůdců české moderní malby je v Moravské galerii dokumentováno toliko náznakově a nikoli bez závažných mezer, raná tvorba čelných představitelů vlastní zakladatelské generace našla v přední moravské sbírce mnohem výstižnější a vývojově ucelenější zastoupení. Stalo se tak díky jednotlivým šťastným ziskům z období mezi dvěma světovými válkami případně později, zvláště však jako praktický výsledek systematického akvizičního programu posledních dvanácti až patnácti let. Na dílech tohoto sbírkového fondu tak možno v relativní úplnosti sledovat krystalizaci hlavních avantgardních proudů našeho malířství před první světovou válkou.

* * *

Při úhrnné charakteristice tendencí světového výtvarného vývoje v období 1884–1914 se E. Langui dovolává Nietzscheovy klasifikace, podle níž v umění působí dvě základní tendence: „První směr ovládaný vůlí po řádu,

¹ Článek je úryvkem z větší studie o českém malířství 20. století ze sbírek Moravské galerie v Brně.

jasností a harmonií, možno označit jako *apollinský*. V protikladu k němu druhý směr, který se zcela oddává velebení instinktů, spontánního vnuknutí a duševního vytržení, je *dionýský*. První si ukládá disciplínu a systém, druhý odmítá každou metodu založenou na pravidlech. K prvnímu se hlásí klasicismus, k druhému – v nejlepší slova smyslu – barok. Proto existují stejně zřejmě vztahy mezi Poussinem, Ingresem a kubisty jako vazba mezi Rubensem, Delacroixem, Van Goghem a expresionisty.² Langui, který jak se zdá, poněkud přečnuje dosah převzaté definice, dovádí ji ve své studii do důsledku a aplikuje ji i na problematiku abstraktního umění (geometrické – apollinský směr, informel – dionýská tendence).

Této klasifikaci nelze navzdory její poněkud vágní metaforické motivaci upřít jisté věcné oprávnění. V příbuzné podobě se s ní vlastně setkáváme tehdy, jestliže dílo či umělecký proud hodnotíme z hlediska podílu emoční či racionální složky tvůrčovy psychiky. Nutno však mít výhrady proti absolutizaci takovéhoho pojetí zvláště tehdy, vyplyne-li z něho snaha stavět oba principy do nesmiřitelného protikladu. Neboť stejně tak jako cit a rozum představují dva neodmyslitelné momenty lidského poznání, i umělecké dílo je zpravidla výslednicí složité kontaminace obou těchto složek lidského nitra, i když ovšem ta nebo ona může v konkrétních případech převažovat.

Zcela zvláštním způsobem se tento okruh problémů zrcadlí v počátečních fázích českého moderního umění, zvláště v malířské tvorbě předválečné generace. Tato problematika na sebe bere v obrazech tohoto zakladatelského výtvarnického pokolení podobu střetávání a vzájemného křížení expresivních tendencí s vědomým úsilím o jasný skladebný řád a o dosažení konstruktivních hodnot. Mnohotvárná a individuálně odstíněná kontaminace obou principů je vlastně v tvorbě mladých malířů výrazem touhy po naléhavém tlumočení dobové existenciální situace a po sebevyjádření, neméně jako projevem snahy překonat tehdy převládající zkonvenčnělý romantický názor na výtvarné dílo, a to ve jménu metodicky ujasněného tvůrčího postupu. Právě v neopakovatelné syntéze obou složek možno hledat specifické rysy i svérázný přínos počátků české moderní malby z období před první světovou válkou.

Sbírka Moravské galerie v Brně umožňuje vysledovat genesi tvorby zakladatelů české moderní malby už od několika velmi časných děl, jejichž vznik zčásti spadá ještě do dob akademických studií jednotlivých autorů. Tyto práce prozrazují buď poučení u mistrů starého umění nebo zrcadlí snahu vyrovnat se s dobovými výtvarnými otázkami. Společný rys těchto jejich prvních prací tkví ve zjevném úsilí o osobitou interpretaci jak vnějších podnětů, tak i osobní představy.

Jestliže *Trh v Luhačovicích* (inv. č. st. B 132) Emila Filly se navzdory uvolněnému rukopisu ještě zcela nevymanil ze sféry plenéristického malířského cítění, v jeho *Vlastní podobizně* (inv. č. A 860) možno již postřehnout nové prvky. Ty spočívají jednak ve zdůraznění významotvorného poslání zeleného koloritu, jednak ve vrstvení barevné pasty v obličejových partiích, jehož je tu užito k cílům charakterizačním.

² E. Langui, *Malerei und Plastik, Durchbruch zum 20. Jahrhundert*, München 1962, 133.

Rychlou proměnu, kterou prodělávala v počátečních vývojových fázích malba Antonína Procházky, naznačují jeho dva obrazy: *Podobizna muže* (1903, inv. č. A 1326) a *Venkovská svatba* (1905, s. dep. 188). V obou sice hraje závažnou roli světlo, avšak zatímco v realisticky pádně malované podobizně slouží světlo a stín jako prostředek modelační, ve Venkovské svatbě malíř využívá světelných hodnot spíše k vyjádření prostorových vztahů a ke zdůraznění dějové či významové gradace. K tomuto pojetí, asi odvozenému z Rembrandta,³ nedospívá Procházka naráz. Dopracovává se k němu přes pastelovou skicu a olejovou studii (*Hanácká svatba*). Venkovská svatba z majetku Moravské galerie, oproštěná už od národopisné podbarveného zájmu obou průpravných prací, je organičtější v rozvinutí figurální scény a ukázněnější jak v barevnosti, tak i v malířském podání. Relativní jistota a pohotovost malířského vyjádření, neodvislého od běžných školských vzorů, jsou v díle teprve tříadvacetiletého malíře vskutku udivující. Analogická výrazová nerozpačitost a tvůrčí disciplína poznamenaly rovněž Špálův *Portrét s fialovým kloboukem* (1904, inv. č. A 1266). Je to patrné v jednoduché chromaticce, založené na protikladu fialové a zelené, a také v úsečném tahu štětce, který možno zaznamenat hlavně v ostře řezané dívčině tváři.

Už těchto několik najranějších malířských prací naznačuje, že při samém zrodu moderního malířského nazírání hraje u nás význačnou roli portrét. Tvář nebo celkový zjev blízkého člověka sloužily mladým malířům nejen jako nejdostupnější model, ale namnoze přímo jako jedno ze základních motivických východisek k novým tvárným experimentům. Vlastní příčina tohoto nápadného zaujetí o portrétní činnost tkví tehdy především v podstatě výtvarného poměru umělců ke skutečnosti, zvláště však v silícím subjektivismu a v sklonu k introspekci. Vždyť společným jmenovatelem jinak vnitřně diferencovaného snažení volného společenství mladých umělců byla tehdy touha dobrat se expresivních výtvarných hodnot. Mladí nejenže tehdy stupňovali účinnost malířských prostředků, ale zajímali se zároveň o duševní hnutí modelu, usilovali vyjádřit skrytá dramata, odehrávající se v nitru člověka a zrcadlící se navenek v jeho fyziognomii, v přechodném výrazu tváře či v nestřeženém gestu.

Moravská sbírka malby dvacátého století umožňuje nahlédnout do poměrně rozsáhlé galerie podob vzniklých právě v počátcích české moderny. Poskytuje doklad o vzezření nejedné osobnosti, náležející k okruhu zakladatelské generace českého moderního umění, svědčí však také o podobách jejich přátel, dodnes známých nebo již dávno zapomenutých jmen. Tato portrétní kolekce pomáhá v odvozeném slova smyslu dokreslit představu o duchovním klimatu a o celkové lidské problematice, kterou nejprogressivnější příslušníci předválečného výtvarnického pokolení prožívali a na níž svým dílem reagovali.

Takovýmto výmluvným dílem je nepochybně *Vlastní podobizna* (1906, inv. č. A 1043) Bohumila Kubišty. Šaldova vzpomínka na předčasně zesnulého malíře představuje sice nechtěnou, leč výstižnou literární parafrázi tohoto autoportrétu: „... vysoký kostnatý hoch vyniklých lícních kostí; úzké sevřené rty, z nichž neplynulo slovo melodicky, ne: přes něž se dobý-

³ A. K u t a l, *Antonín Procházka*. Praha 1959, 22.

valo s jistým napětím a s jakousi výbušností — slovo ne zpěvné, ale horlité. Byl rozený apoštol, hlasatel, propagátor, agitátor. A těch sivých chladných očí: pohled jejich byl soustředěný stále jako k útoku.⁴ Ve zvláštním spojení kresby a malířského pojetí Kubištvoy Vlastní podobizny možno spatřovat analogii s technickým postupem některých podobizen M. Švabinského. Třeba však odmítnout domněnku o akademických residuech této Kubištvoy portrétní práce.⁵ Spíše se zdá, jako by tu mladý malíř výrazovým přehodnocením techniky kolorované kresby polemizoval s akademicky laděnými portréty tehdy již u nás oficiálně uznávaného mistra. Ve srovnání s nimi je tu Kubištův projev strohý, až asketicky přísný a nese stopy neúplatně objektivního pozorování.

Pozorovatelskou bedlivostí jakož i individualizačním smyslem má ke Kubištvoy portrétu blízko *Vlastní podobizna* (inv. č. A 973) Antonína Procházky. Snaha o přesné a plasticky plnokrevné postižení jevové stránky skutečnosti zde však malíře nepřivedla k popisnosti; překonal ji snahou o ryze výtvarnou transkripci skutečnosti. Barevnou skladbu založil na prostorovém vztahu studenějšího modrozeleného pozadí a hnědých, okrových či teple šedých částí obličejů i šatu; pojednal je tahy plochého štětce, zachávajícího při okrajích reliéfní výstupky, vytvářející hapticky naléhavou strukturu. Další Procházkův *Vlastní portrét* (inv. č. A 888) je zvládnut nepoměrně volnějším způsobem, který prozrazuje autorovy ambice dospět k expresivním hodnotám. Tento sklon je dokonce ještě zjevnější v poněkud primitivizující figurální skice na druhé straně plátna. Kontrastně barevná kompozice stupňovaná sousedstvím světlých a tmavých ploch tu zcela jednoznačně ukazuje na působení vlivu malířského díla Edvarda Muncha, které po umělcově pražské výstavě v roce 1905 mocně zapůsobilo na umělecké počátky představitelů mladé generace.

Vývojovou linii poznamenanou příkladem norského malíře možno v brněnské sbírce dosti plynule sledovat právě na skupině portrétních prací. Zračí se i ve *Skice venkovského děvčete* (1907, inv. č. A 896) od Václava Špály. Postava tohoto Špálova plátna jako by vystoupila z Munchovy figurální kompozice *Dívky v Aasgaardstrand* (kolem roku 1905, Munchovo muzeum v Oslo). Nápadná je zvláště příbuznost s děvčetem v tmavomodrém šatu se žlutým kloboukem na hlavě. Těžko dnes zjistit, zda Špála znal a parafrázoval přímo tento Munchův obraz; v každém případě se nabízí analogie nejen pokud jde o postoj zobrazeného dítěte či o barevnost obrazu, ale jsou tu patrné shody i v celkovém ladění obou děl. Nelze ovšem přehlédnout, že zatímco v Munchově obraze je dynamičnost malířského rukopisu dosahována dlouhými, vláčnými tahy štětce, Špála se zmocňuje motivu odlišným způsobem; dynamizuje skladbu nepříliš dlouhými, rytmicky kladenými barevnými skvrnami, v nichž už možno vytušit zárodky jeho budoucího malířského projevu.

Téhož rodu je i *Ženský portrét* (1908, inv. č. A 580) Antonína Procházky. Model obrazu upadl již dávno v zapomenutí a nelze jej dnes už spolehlivě zjistit. Zůstal obraz jako svědectví citové podbarveného tvůrčího vztahu,

⁴ F. X. Šalda, *Dva mrtví protichůdci: Jiránek a Kubišta*. Volné směry XXI—XXII, 139n.

⁵ Srv. F. Kubišta, *Bohumil Kubišta*. Brno 1940, 26.

jehož lidskou hloubku možno dnes už jen odhadovat.⁶ Že však malíři šlo o víc než o prostý vnějškový přepis tvářnosti portrétované, o tom svědčí zřetelné stopy úsilí o postižení ženina duševního rozpoložení. Ukazuje na to nepatrné nachýlení tváře, oživené melancholickým výrazem, i položení rukou, odevzdaně spočívajících v klíně. Závažnou úlohu tu hrají světlé odstíny zelení, modří a poněkud naléhavější žlutí. Akvarelově průzračná barva, rozmytá k okrajům velkých ploch, vytváří mírně zdůrazněné kontury, připomínající charakteristické obrysové linie pláten Munchových, jimž se ostatně Ženský portrét blíží i tajemnou atmosférou, nikterak vzdálenou náladě fin de siècle.

Rub obrazu se skicovitě malovaným *Dvojportrétem naznačuje*, že se však už v té době připravoval Procházekův dramatický rukopis a s ním i kontrastní barevná skladba. Výrazovou nosnost nových výtvarných prostředků ověřil mladý umělec téhož roku v *Poprsí dívčím* (inv. č. A 979). Ve srovnání s jeho Ženským portrétem, v němž jako by byl model nazíraný clonou poetizující vzpomínky, která změkčila obrysy a přetavila barevný zjev v jakýsi mlžný opar, je *Poprsí dívčí* malováno mnohem robustněji. Červená, modrá a žlutá barva se tu setkávají v přímém sousedství a obrysová kresba je prudce vržena na světlou plochu obrazu. Zde již Procházka očiividně stanul na platformě osobitého expresionistického názoru. Není ovšem sám, podobný vývoj prodělávají i ostatní jeho generační druhové. Zřetelně to signalizuje Fillova *Podobizna spisovatele Uhra* (1908, inv. č. A 521), budovaná na jednoduché, důrazné kresbě i na úsporné koloristické koncepci. Temná modř a chromová žluť tvoří příkrý kontrastní a dramatický vztah, který dále stupňuje drsný povrch barevné hmoty a který jen zčásti smiřují teplé hnědé plochy. Ostrá zeleň, vzniklá mísením a lazurním překrýváním obou komplementárních barev, modeluje výraznou, jasně charakterově určenou mužskou tvář a zároveň účinně výtvarně vyjadřuje stigma neduhu, zákeřně hlodajícího v nitru básníka, který má záhy nato předčasně odejít.⁷

Patrně do téže doby spadá i vznik *Podobizny Bohumila Kubišty* (inv. č. A 1071) od Otakara Kubína. Rovněž Kubín v tomto portrétu dospěl ke skladbě charakterizované protikladnými barevnými vztahy. Působivost koloritu zde posilují pastózně nanášené vrstvy, které však neslouží k diferenciaci objemů, ale rovnoměrně pokrývají celou plochu plátna a vytvářejí průběžnou strukturu. Více než expresivní záměr vedla malířův štětec vůle po harmonickém vyvážení barevných ploch, což vyústilo v poněkud dekorativním vyznění kompozice, mající vzhled gobelinu. Spíše než s tvorbou pochmurného severského vizionáře se tu Kubín sblížil s obrazy Paula Gauguina a do jisté míry i s plátny Vincenta Van Gogha. Z Vincentových děl ovšem převzal sugestivní svítivost chromatiky, nikoli jejich palčivou lidskou notu.

Vliv norského malíře a s ním i vlna exprese jsou natolik silné, že provázejí zvláště portrétní tvorbu malířů z okruhu Osmy a Skupiny výtvarných umělců i v době, kdy již přichází na pořad dne nová výtvarná problema-

⁶ Není vyloučeno, že jde o podobiznu umělcovy ženy, která v té době malíři často stála modelem.

⁷ Josef Uher umírá 5. prosince 1908, tzn. téhož roku, kdy Filla namaloval tuto jeho podobiznu.

tika. Proto snad nebude bez významu poněkud narušit chronologický sled výkladu a pokračovat v zájmu o vyznívání této tendence v podobiznách některých členů generace, jak to umožňuje sbírka Moravské galerie.

Pro nově se vyvíjející situaci počátků českého moderního malířství je příznačný Kubištův *Portrét Schopenhauerův* (1908, inv. č. A 1236). Okolnost, že obraz zůstal nedokončen, umožňuje snadněji proniknout k jeho vnitřně protikladnému ústrojení. Další fáze tvůrčího procesu neukáznily totiž malířský traktament a stejně tak silně subjektivní deformace a de-kolorizace nebyla již v průběhu další práce korigována úvahou. To vše jen přispělo k vyostření expresionistického náboje díla v míře, s jakou se v té době v našem malířství nesetkáme příliš často. Na druhé straně je zřejmá důsledná metodičnost, s níž Kubišta komponoval obraz; prozrazuje ji pomocná síť na ploše plátna, prosvítající pod základními lazurami nedokončeného pozadí. Malíř rozčlenil obrazový formát jednak podle proporcí zlatého řezu, jednak na základě dvou úhlopříček, protínajících se uprostřed formátu. Do takto vzniklého vrcholem dolů obráceného trojúhelníku vkomponoval hlavu filosofa tak, aby se účaři očí portrétovaného krylo s osou zlatého řezu, která rozdělila výšku obrazu. V obnažené podobě se tak střetávají expresivní princip s konstruktivním postupem. Naskytá se otázka, zda právě nápadné vyhocení obou složek nesehrálo úlohu v tom, že *Portrét Schopenhauerův* zůstal již nedokončen. Jisto však je, že další výtvarný vývoj se měl u nás ubírat nikoli cestou vyostření protikladných fenoménů díla, nýbrž měl směřovat spíše k jejich vyvážení a syntéze. Tento proces se však u Kubišty a jeho generačních druhů odehrál výrazněji ve složitějších figurálních kompozicích, v krajinomalbě a v zátiších, kde posléze vyústil v kuboexpresionismus.

Podobizna se přesto zcela nevytratila z repertoáru mladých umělců. Zvláště těm, v jejichž tvorbě nepozbyl platnosti optický zjev zobrazovaného, zůstává portrét nadále nezanedbatelnou disciplínou. Ve sbírce Moravské galerie to například potvrzují dvě portrétní práce Bedřicha Feigla. Zatímco první z nich nese nepochybné označení *Vlastní podobizna* (inv. č. A 963), druhou získala galerie pod bližší neurčeným názvem Podobizna muže. Teprve díky písemnému svědectví Vincence Beneše⁸ se podařilo identifikovat toto dílo jako Feiglovu *Vlastní podobiznu* (inv. č. A 1092). Oba autoportréty si jsou blízké nejen rokem vzniku (1910), ale také v podstatě touž barevnou orchestrací, počítající s temně hnědými a lomenými zelenými odstíny, odlehčenými světlými okry. Jestliže však první z nich je nesen spontánním malířským výrazem, podloženým daumierovsky pádnou kresbou, v druhém malíř ztělesnil svůj vlastní zjev téměř až sochařsky jasně definovanou formou, která dílu vtiskuje rys potenciální monumentality. Malířsky jednoduchým a plasticky naléhavým ztvárněním reality se vyznačuje i *Vlastní podobizna* (kolem 1910, inv. č. A 1106) Jana Trampoty působivě laděná do fialové barevné škály.

Soubor, který ve sbírkách Moravské galerie v Brně dokumentuje portrétní zájem z okruhu představitelů zakladatelské generace z let před první světovou válkou, uzavírají dvě práce L. Procházkové a podobizna od J. Krále. *Autoportrét* (1911, inv. č. A 1193) Linky Procházkové by mohl do-

⁸ Srv. Dopis V. Beneše z 23. března 1964 (Archiv obrazárny MG).

cela dobře sloužit jako protějšek již vzpomenuté manželově Vlastní podobně (inv. č. A 973); je totiž výslednicí neméně intenzivního pozorování, které při tom nijak neoslabilo smysl pro výtvarnou prezentaci motivu. I zde je tvář modelována reliéfně vrstvenou barevnou pastou, jenže drsnějším způsobem, který připomene rukopis pláten Van Gogha. Zdá se však, že i když pronikavost pohledu nespoutala volnost malířského podání, zanechala stopy v povytce kaligraficky pozorném vedení štětce, přec jen vzdáleném vášnivém duktu Goghovy malby. Drsný povrch barevné hmoty a její sonorní účinnost zřetelně odlišují toto komorně laděné dílo od jejího dalšího portrétu nazvaného *Ilka* (1911, inv. č. A 893). Procházková zobrazila polopostavu dívky se smyslem pro poetické hodnoty, korigovaným však jistou výrazovou zdrženlivostí, která se projevuje v zjednodušené kresebné osnově i v šedivé, zčásti lazurní barevnosti jen náznakově pointované červenými odstíny v kyticích květů a v dívčině tváři.

Rovněž Jaroslav Král převedl v *Podobizně paní Löwové* (1912, inv. č. 1095) tvarové i barevné bohatství skutečnosti v přehlednou soustavu jasně vyznačených linií a ve škálu šedivých tónů, splývajících s delikátními růžovými a světle okrovými odstíny tváře a vlasů portrétované ženy. Jistě se tu projevila okolnost, že definitivní podoba tohoto malířského díla byla vlastně nalezena už před tím v řadě kreslířských studií. Není také vyloučeno, že v strohé stavbě a v monochromním pojetí obrazu se odráží vliv kubistických kompozic, které se již v té době objevují v ateliérech nepočetného okruhu malířů, k jejichž dílu má být později připsán přívlastek „zakladatelské“.

Obrátíme-li pozornost zpět do roku 1908, nalezneme z té doby ve sbírce galerie několik krajinomaleb, nesoucích znaky bezprostředního dotyku s vizuálně vnímanou skutečností. Náleží k nim především *Gruž* (1908, inv. č. A 1185) Bedřicha Feigla. Bezmála impresivní malířský záznam tu evokuje původní zážitek, plynoucí z okouzlení jižním sluncem a intenzivní barevností Jadranu. To už Feiglůva patrně pozdější *Krajina se stromem* (inv. č. A 816), malovaná barvami téže palety, jimiž byly vytvořeny dva jeho zmíněné autoportréty, je zvládnuta se zřejmější stylotvornou vůlí, zračící se zvláště v kompozici založené na diagonále. Avšak ani zde se nevytratil malířův smysl pro bezprostřední přepis krajinného jevu.

Rovněž Willi Nowakovi se krajina stala nepostradatelnou ozvučnicí subjektivních pocitů a příležitostí k manifestaci pokorné lásky k přírodě. Ukazuje na to jeho obraz *Ve vinohradě* (1908, inv. č. A 1128) a zvláště jasně *Krajina* (inv. č. A 870). Toto jeho plátno je jednou z variant téhož námětu,⁹ představující průhled do zimní krajiny zalidněné množstvím postav. Obraz je do sebe uzavřen systémem dostředivých linií, horizontál a diagonál, jeho výraznou hloubkovou dispozici, založenou na několika prostorových plánech, zdůrazňuje dokonce i použití repoussoiru. Navzdory důmyslné a složitě osnované kompozici možno tento malířův postup jen stěží považovat za pokus o novátorskou konstrukci obrazového prostoru, jak o ni v té době usilují někteří příslušníci Osmy. Nowak zde spíše ověřuje nosnost skladebných zásad manýristické malby, které exploatuje k vyjádření nových lyrickopoetických hodnot. Témuž záměru ostatně slouží živá, smyslově nalé-

⁹ V grafické sbírce MG je uložena akvarelová studie tohoto tématu (inv. č. B 6552).

havá malba, jakož i pastelová barevnost, respektující atmosférické jevy v krajině. Zájem o sensuální stránky skutečnosti prolíná i do *Zátiší s močhyní* (inv. č. A 869) Otakara Kubína. Nejde tu však o přímý iluzivní přepis látkového ustrojení věcí, ale o jeho volnou výtvarnou parafrázi, a sice metodou pastózní malby, s níž se v té době můžeme setkat například i v Kubištvých zátiších.

Cestu ke kompozičně důsledně vázanému rytmu plošných složek obrazu prozrazují dvě práce Vincence Beneše, které spojuje jak čas vzniku (1908), tak i jednota místa, které zobrazují. Zatímco skicovitější *Krajina v Michli u Prahy* (inv. č. A 1268) se přes náznaky skladebného úsilí ještě nezbavila pozůstatků impresionistického rukopisu, *Krajina u Michle* (inv. č. A 830) je malířsky sumárnější a stavebně jasnější. Ačkoli ani tu ještě zcela nepozbyla na významu volnost malířského podání, dominuje tu obrazový řád, budovaný zřejmě pod vlivem Cézanna na hloubkově orientovaných diagonálních plochách červených střech, jejichž strohost je v protikladu k měkčnosti zelených korun stromů.

V olejomalbách zobrazujících hráče karet se jak Pittermann—Longen, tak i Antonín Procházka zmocnili námětu, který zaujal rovněž generační druhy obou malířů E. Fillu, B. Kubištu a V. Beneše. Okamžik soustředění hráčů karet umožnil malířům postihnout nestřežený výraz tváře i nehledané gesto, dobrat se hnutí lidské mysli a obnažit výrazné lidské charaktery v jejich vzájemné odlišnosti.

Jestliže se volněji malířsky pojatý obraz Pittermannův *Hráči karet* (inv. č. A 1327) nezbavil stop anekdotičnosti a žánrového líčení, *Hráči* (1908, inv. č. A 555) Antonína Procházky nesou již vyhraněné znaky uváženě budovaného malířského díla. Intenzita charakterizačního úsilí sice přivedla Procházku až na pokraj jisté grotesknosti (tvář a bezděčný posunek postavy napravo), je však zřejmé, že obraz je prolut vážným významem, který přesahuje původní tematické východisko. Tři mohutné postavy se tu podřizují kompozičnímu jehlanu, který je sjednocuje v sevřenou skupinu a zdůrazňuje jejich vzájemný vztah i pohroužení do hry. Skladebný způsob a samotné téma zde připomene dílo P. Cézanna, rukopis *Hráčů*, stejně tak jako vyostřená charakterizace postav má opět mnoho společného s dílem H. Daumiera. V Procházkově robustním projevu lze jen stěží rozpoznat autora pozdějších maleb dýšících idylou a lyrickým kouzlem. Snad jen ve tváři středního hráče možno vytušit rysy mužských typů některých jeho budoucích kompozic. Celkové výtvarné pojetí *Hráčů* napovídá spíše drama. Drsné pastózní nánosy barvy se střídají s lazurními vrstvami, beztak již naléhavé obrysy jsou dále stupňovány silnou, barevně proměnlivou linií. Temná modř pozadí kontrastuje se svítícími tóny okrů, světlých zelení a růžových odstínů uplatněných v mužských polopostavách. Karetní hra plná nepředvídaných obrátů a překvapení se v tomto obraze stává podobností lidského snažení, nenadálosti životních situací a osudů.

Obdobný významový podtext utkvěl i v Kubištvých *Cestujících III. třídy* (1908, inv. č. A 805), jejichž patronem byl nepochybně rovněž H. Daumier. Kubištova olejomalba připomene dílo francouzského malíře a karikaturisty tématem i velkorysou kreslířskou linií, vyznačující mohutné objemy postav a sloužící zároveň k vystižení povahových znaků lidských bytostí. Zatímco však Daumierovi se podobné náměty stávaly příležitostí k jasnému určení

sociální podstaty daného jevu, směřoval Kubišta k absolutnějšímu sémantickému vyústění díla, působícího stěží definovatelnou osudovostí, blízkou munchovské psychologizující symbolice. Symbolické poslání obrazu se promítlo i do jeho koloristického pojetí, a to i za cenu jisté inverze barevných prostorových vztahů.

Námět hry — tentokrát dětské — posloužil jako východisko rovněž Lince Procházkové v její malbě *Hrající si děti* (1909, inv. č. A 660). S manželovými Hráči sdílí její obraz ostatně i další společné rysy zvláště v trojúhelníkové kompozici i v expresivní koncepci. Snad lze v těchto shodách spatřovat předznamenání vzájemné součinnosti obou umělců při řešení výtvarných úkolů v pozdějších letech. V *Hrajících si dětech* je však zároveň obsažen osobní odstín, který i později v dobách nejtěsnějšího sblížení výtvarného názoru obou manželů vtiskne patrnou pečeť pracím malířovy ženy. Ve srovnání s monumentalizující malířskou mluvou a metodičností Procházkových Hráčů je malba Linky Procházkové minuciosnější a celkově vyznění díla přec jen poněkud tíhne do sféry epiky.

Metodou děleného malířského rukopisu není Špálůva *Zahrádka u cihelny* (1909, inv. č. 1267) ještě zcela vzdálena impresionismu, nicméně svými vlastními kořeny tkví v odlišné půdě. Zdánlivě živelný rytmus barevných skvrn, které pokrývají celou obrazovou plochu, nemůže zastřít jednoduché, leč zřejmě dobře uvážené stavebné schéma obrazu. Prohnutý kmen stromu u pravého okraje plátna naznačuje oválnou křivku, uzavírající celou kompozici a ovlivňující dokonce i směr vedení štětce. Ovál protínají zleva diagonály vytvořené spodním okrajem zdi a střechou domu; do bodu úběžníku těchto perspektivně se sbíhajících linií umístil malíř světlou postavu chodce, čímž ji zdůraznil nejen jako významovou dominantu díla, ale rovněž jako měřítko, umožňující orientaci v bezmála abstraktní soustavě cihlově červených, bílých, zelených či chladně modrých plošek. Rozmáchlý rukopis, poměrně velké barevné skvrny, stejně jako kontrastní kolorit tohoto Špálůva malířského plátna již zřetelně ukazují k jeho fauvisticky laděným realizacím příštích let. V tomto smyslu možno tento nepřilíší známý obraz považovat za jednu z vývojově závažných kreací, v nichž se rodí Špálův osobitý malířský projev.

Z hlediska vývojové linie díla Antonína Procházkovy má obdobný význam jeho *Bacchanale* (1909, S. d. 189). V tomto Procházkově obraze je tomu tak proto, že zde malíř předznamená hluboký zájem o svět antické kultury, který má napříště provázet bezmála celé jeho životní umělecké úsilí. Temperamentní malířské podání nemůže zakrýt další závažnou skutečnost, že se totiž autor v tomto plátně dopracovává obrazového řádu, který charakterizuje uvážená prostorová koncepce i organizace scény, založená na průčelně orientovaném pohybu. Za východisko tohoto pohybu tu možno považovat ženskou postavu u pravého okraje formátu. Z osy jejího nachýleného těla se odvíjí vlnitá linie, sledující kontury hlav účastníků bacchanale, aby poté vyústila nalevo v květinovém košíku, jehož obrys usměrňuje křivku zpět do obrazu. Vzniká tak rytmus, s nímž rovněž koresponduje střídání světlých a tmavých barevných odstínů těl. Tento způsob rytmizace, ukazující na vlysové pojetí skladby, je v souladu i s prostorovým rozvrhem obrazu: z chladného, toliko povšechně charakterizovaného pozadí vyrůstají objemy teple barevných postav, vytvářející

představu reliéfu.¹⁰ Neméně důsledná skladebná vůle i smysl pro plastické ekvivalenty reality ostatně v téže době poznamenaly i Procházkovy barevně ztlumené *Koupání* (1909, inv. č. A 1066) založené na trojúhelníkovém kompozičním schématu.

Narůstání konstruktivních tendencí se ve vyhraněné podobě prosazuje v malbě Bohumila Kubišty. S akribií matematika zkoumá tehdy umělec stavbu význačných malířských kompozic starých mistrů (Poussin, Ingres aj.), usiluje dobrat se skrytých zákonitostí výtvarného díla a snaží se odvodit z nabytého poučení formové axioma použitelné pro individuální tvůrčí výboje. S tímž cílem a s nemenším zaujetím studuje rovněž nauku o barvách a o zákonech optiky. Toto rozumářské zaujetí, které se zjevně promítá do Kubištovy malířské praxe, se zvláště nápadně zračí v jeho *Zátiší s lampou* (1909, inv. č. A 738), v němž domýšlí principy Cézannovy malby. Jednotlivé předměty zátiší podléhají nezastřenému kompozičnímu záměru: podrobují se především výraznému trojúhelníku, jehož osa se ztotožňuje s vertikálou petrolejové lampy a vrchol se segmentovým tvarem jejího stínidla. Takto zdůrazněná dominanta obrazu je situována v ose zlatého řezu, který také určuje další členění obrazové plochy i rytmus jejích částí.¹¹

Přes nezakryté racionální řešení by však bylo velmi jednostranné převést účín díla pouze na vrub malířova diskursivního založení, případně jeho rozumářské tvůrčí metody. Dospělo by se jen k rudimentárním poznatkům o stavbě díla, zatímco by unikla jeho silná emociální účinnost podnětá zejména barevností obrazu. Jakkoli i kolorit je tu asi zčásti plodem úvahy, která určila základní vztahy a prostorotvornou funkci červené a zelené i doplňující modré barvy, přec jen se jí vymyká intuitivní harmonizací. Ta je zdrojem zvláštního lyrického kouzla obrazu, který náleží ke stěžejním Kubištovým realizacím a zároveň k oněm dílům zakladatelského výtvarnického pokolení, od nichž je už jen nepatrný krok ke kubismu a tím i k další kapitole českého moderního malířství.¹²

Poznámka: Pro nedostatek místa je poznámkový aparát podstatně omezen. Z téhož důvodu není ke článku připojen seznam děl s příslušnými údaji; inventární číslo uvedené v textu v závorce však odkazuje k podkladům v dokumentaci Moravské galerie v Brně.

LA CRÉATION INITIALE DES FONDATEURS DE LA PEINTURE MODERNE TCHÈQUE DANS LES COLLECTIONS DE LA GALERIE MORAVE À BRNO

L'article interprète la création picturale des membres de la génération des artistes qui entrèrent dans la vie culturelle tchèque avant la première guerre mondiale. L'auteur se concentre aux œuvres faisant partie des collections de la Galerie Morave

¹⁰ A. K u t a l, l. c., 26 právem poukazuje na neobvyklost tohoto reliéfního skladebného principu v tehdejší tvorbě Procházkových vrstevníků.

¹¹ Podrobnější rozbor viz F. K u b i š t a, l. c., 34.

¹² Tímto tématem se autor obírá v článku *Česká kubistická malba v Moravské galerii v Brně*. Období do první světové války. Sborník prací filosofické fakulty brněnské university, F 16, 1972.

à Brno, sorties des ateliers des représentants de la génération à laquelle on doit, de droit, l'attribut des fondateurs de l'art moderne tchèque. Grâce aux acquisitions ainsi qu'aux heureux achats des années dernières, il nous est possible de suivre sur la collection les traits caractéristiques principaux des commencements de l'avant-garde tchèque d'une façon assez complète.

Les commencements de la peinture moderne tchèque accusent, comme un trait prononcé, la contamination des principes expressifs avec l'effort de donner à l'œuvre picturale un ordre constructif. Pendant la période s'étendant approximativement entre les années 1906—1910, on notera plutôt les aspects expressifs, qui se font remarquer, dans la collection de la Galerie, sur un ensemble relativement grand de portraits et, dans une grande mesure, également dans les natures mortes, paysages et œuvres figuratives. Une conception expressive très personnelle ressort surtout dans les peintures des membres du groupe Osma — B. Kubišta, A. Procházka, E. Filla, B. Feigel, O. Kubín, V. Beneš, L. Procházková de même que dans la création de V. Špála, J. Král et autres. L'article attire ensuite l'attention sur les composants rationnels se traduisant dans les œuvres postérieures des peintres cités par une composition claire et par un emploi de couleurs déterminé. Cette tendance discursive qui se fit valoir d'une manière très prononcée dans les peintures de B. Kubišta, A. Procházka et V. Beneš finit par se transformer, après 1910, en peinture cubiste qui représente un nouveau chapitre important dans l'histoire de la culture plastique tchèque du 20^e siècle.

Traduit par D. Halasová

