

Fišer, Marcel

S vanou ve znaku: jak je to s novou věčností u Zdenka Rykra

Opuscula historiae artium. 2018, vol. 67, iss. 1, pp. 48-53

ISSN 1211-7390 (print); ISSN 2336-4467 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/138625>

Access Date: 07. 12. 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.

S vanou ve znaku

Jak je to s novou věcností u Zdenka Rykra*

Marcel Fišer

In their writings on Zdenek Rykr, Jindřich Chalupecký and Vojtěch Lahoda use the term New Objectivity in reference to several of his paintings from 1928 and 1929. This article examines Rykr's writings from that time in an effort to test the hypothesis of whether his paintings are a conscious reflection of the New Objectivity. That he may have been influenced by the New Objectivity has suggested itself given that he took part in a trip a group of journalists made to Germany in 1928 to attend the international Press Exhibition in Cologne. In his report from the exhibition, however, no mention is made of the New Objectivity, nor can any kind of mention be found in his other writings from this period. Rykr at this time related only to the French tradition of art. As regards Rykr's relationship to the New Objectivity, it is genuinely a matter of only a similarity on the surface and the use of a similar visual language. However, an interesting parallel with his paintings can be found in the work of the Hannover group.

Keywords: Zdenek Rykr; Sergiusz Michalski; purism; New Objectivity

PhDr. Marcel Fišer, Ph.D.

Galerie výtvarného umění v Chebu / The Gallery of Fine Arts in Cheb

e-mail: marcelfisher@gmail.com

Předkládaný text vychází z archivu Zdenka Rykra (1900–1904), který se podařilo nalézt při průzkumu k mé diplomové práci v době před rokem 1997.¹ Archiv, pečlivě vedený Rykrovým otcem, byl po tragické smrti umělce předán pozůstalými rodiči do rukou Jaroslava Janíka. Tento filosoficky založený knihovník s vynikající orientací v moderním umění patřil ke kolínskému okruhu Zdenka Rykra a Jaromíra Funkeho. Během svého působení v knihovně v Lounech ve čtyřicátých letech zásadně ovlivnil tamní mladé výtvarníky Emila Juliše, Zdeňka Sýkoru a Kamila Linharta a v letech padesátých po návratu do Kolína pak Jiřího Balcara a Jana Kubíčka. Archiv jsem objevil v Berouně u Janíkova syna, který tam působil jako středoškolský profesor. Vojtěch Lahoda pak někdy kolem roku 1995 zařídil jeho převod do Ústavu dějin umění AV, kde se stal zásadním pramenem následného bádání, které vyústilo do velkého katalogu k retrospektivní výstavě v roce 2000 v Galerii hlavního města Prahy. V archivu jsou totiž uloženy černobílé fotografie některých nezvěstných Rykrových obrazů, které nebyly známy ani z reprodukcí, nebo výstřižky všech Rykrových článků, jinak ukryté v nejrůznějších dobových novinách a časopisech. Právě do nich jsem se nyní po dvaceti letech opět ponořil, abych se v nich pokusil najít nějakou zmínku o nové věcnosti. A tím podpořil, či naopak vyvrátil hypotézu, která se vztahuje k jeho obrazům z let 1928 a 1929, jež Jindřich Chalupecký kdysi charakterizoval slovy: „*Oprostí obraz na minimum, nejprve k puristickému stylismu, 1928 ještě dál k tvrdě ukázněné malbě, odpovídající nejspíš tehdejší 'nové věcnosti'*“² Tento názor v podstatě přejal Vojtěch Lahoda, když napsal: „*Řada Rykrových děl z roku 1929, zatím bohužel známých pouze z černobílých fotografií, demonstruje syntézu nové věcnosti a purismu.*“³ Cílem mého nynějšího průzkumu tedy bylo buď doložit, že tyto obrazy jsou vědomou reflexí nové věcnosti, protože ji Rykr přinejmenším znal z autopsie nebo alespoň z výtvarného tisku, nebo naopak tento závěr odmítnout, pokud by se v jeho bohaté publicistice žádná taková zmínka nenašla. Podobnost jeho pláten s díly německých autorů nové věcnosti by pak byla čistě náhodná.

Pod pojmem nová věcnost rozumíme široký proud veristické, většinou střízlivě až neosobně pojaté malby roz-



1 – Zdenek Rykr, **Schodiště**, 1928. Praha, Národní galerie

pjaté mezi ostrou společenskou kritikou, klasicismem konzervativního stříhu a magickým realismem, jaká se pěstovala od počátku dvacátých let v Německu. V roce 1925 byl podchycen slavnou výstavou *Die Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus* v Kunsthalle Mannheim, připravenou jejím ředitelem Gustavem Friedrichem Hartlaubem. Není však zcela jasné, zda ve své době Rykr vůbec tento pojem mohl znát – bohužel se zatím nemůžeme opřít o studii, která by doložila dobovou reflexi tohoto fenoménu v českém kontextu. Nicméně domněnka o bezprostředním ovlivnění se přímo nabízela. V roce 1928 se totiž Rykr zúčastnil zájezdu novinářů do Německa na velkou mezinárodní výstavu tisku *Pressa*. Ta je vedle světové výstavy v Barceloně 1929 považována za největší událostí na poli výstavnictví dvacátých let. Vyrostly zde samostatné pavilony v duchu funkcionalismu a můžeme jen spekulovat, zdali jej jejich podoba i celkový modernistický duch výstavy nepodnítily k oslavě puristické architektury a následně ke specifickému typu malby, jíž se pak zabýval v následujících letech. Víme, že Rykr psal nadšeně o architektuře pražského Veletržního paláce, otevřeného v roce 1928, který bývá často dáván do souvislosti s jeho obrazem *Schodiště* z Národní galerie v Praze ze stejného roku.⁴ [obr. 1] Přestože byl Kolín jedním z center nové věčnosti, s výstavou *Pressy* není spo-

jena žádná výstava, kde by Rykr mohl práce umělců tohoto směru vidět. Tuto stopu tedy musíme opustit.

Nejdříve si však představme obrazy, k nimž se vztahuje Chalupeckého a Lahodova charakteristika, a vývoj, který k nim vedl. Na přelomu let 1925 a 1926 pobýval ve Španělsku, kde vytvořil řadu obrazů velmi romanticky a staromistrovsky laděných, které v roce 1926 představil na samostatné výstavě. V roce 1927 následovalo krátké období pastózního realismu. A v letech 1928 a 1929 přicházejí ony puristicky komponované obrazy jako zmíněné *Schodiště*, k němuž existuje velmi podobný pandán zachovaný jen na fotografii, [obr. 2] a také série městských krajín.

Ve svém textu v katalogu retrospektivy z roku 1937 toto své období popsal následujícími slovy: „*Jsou to pro mě léta těžké krise a otázek, co jest skutečnost? Co jest forma? Jaký je vlastně smysl malby. Napsal jsem o tom článek do Přítomnosti, místo abych pořádně maloval. Naštěstí přišlo zase jednou jaro 1929. Unaven suchým, plošným a věcným kubismem, kterým jsem opět chtěl získat trochu jasna v té živé tříšti, do které jsem se dostal, povolil jsem obrazu i sobě a začal jsem malovat zcela opačně: úplně volně [...]*“ Všimněme si, že on sám tedy toto období charakterizuje jako „kubismus“ a že v přívlastcích se vedle „suchý a plošný“ objevuje i termín „věcný“. Už dopředu mohu prozradit, že to je jediná narážka na „věčnost“ v jeho textech.



2 – Zdenek Rykr, **Schodiště**, černobílá fotografie nezvěstného obrazu, 1928 nebo 1929. Praha, Archiv Ústavu dějin umění Akademie věd ČR

A co tedy Rykr vlastně napsal v onom programovém textu *Současná situace malby*, který uveřejnil v *Přítomnosti* 21. února 1929, tedy přesně v onom období, které nás zajímá? „Není pochyby, že žijeme v prose. Dokonce v jakémisi hygienickém procesu oddornamentálnění, oddekoráčnění a odestěčtění. [...] A kéž by hodně dlouho trvalo, abychom se pořádně vykoupali, vysprchovali a vyfrotírovali ze všech těch romantických šlupek, které na nás doba nanasla. Měla-li renesance ve znaku lva, gotika draka, dekadence orchidej, poválečný kubismus herinka, mějmež teď ve znaku vanu.“ Při této zmínce se nám musí vybavit obraz *Umyvadlo*, jedno z těch několika málo pláten, které Pavel Kropáček charakterizoval jako „fotograficky řezané pohledy interiérové“⁵ a jež Chalupecký řadil k nové věcnosti. [obr. 3] Tu však Zdenek Rykr ani slovem nezmiňuje a kupodivu v této souvislosti hlásá návrat k Cézannovi: „Cézanne je první, kdo rozpáral obraz a pátral po jeho moderní mechanice. Od těch chvil začal být obraz strojem.“ Ideovým zdrojem těchto obrazů je tedy u něj racionální konstrukce jako protiklad senzualismu a romantismu. „Už dávno zmizely dekorace a ornamenty, poněvadž jsou nepotřebné, už dávno se začalo stavět z betonu, už dávno chcípaly pathosy a extasy.“ Když si vzpomene na Rykrovy obrazy ze Španělska, v jeho případě to zase až tak dávno nebylo... A pokračuje: „Kavárny už nejsou spiklenecké pelechy, ale jasné, vzdušné a čisté místnosti, kde se čtou noviny a pije černá káva. Tady už všude nastala ona hygiena, jen ne v umění.“ Téma kavárny se objevuje na dalším fotorealistickém obraze *Kavárenský stůl* opět známém jen z fotografie. [obr. 4] Podle katalogu jeho samostatné výstavy v Topičově salonu v roce 1931 jej vystavil spolu se *Schodištěm* a dalším obrazem *Komíny* [obr. 5] jako jediné tři zástupce tohoto období.

Svůj text v tomto katalogu uvádí slovy „přicházejí na veřejnost letos s věcmi trochu odlišnými od pražské produkce

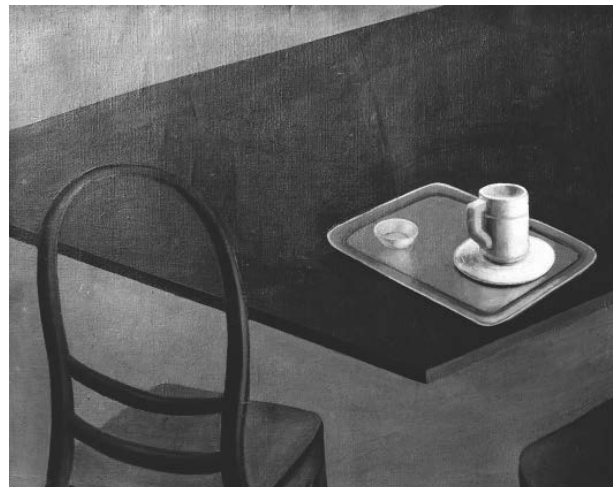
[...]“. Co má ovšem na mysli onou pražskou produkcí, vůči níž se vymezuje? Odpověď najdeme opět v textu v *Přítomnosti*: „Umění se nanejvýš zmožlo na snový a představový stav zvaný surrealism,“ který k nám tehdy sice ještě nedoputoval, ale k němuž už tehdy ti nejprogresivnější umělci hledali vztah. A dále: „Jako onen pištec z pohádky, Picasso zlákal malíře. Jednoho k tomu, druhého k tomu, třetího k tomu atd. atd., a dohromady vlastně nikam, nanejvýš do slepých uliček [...]“. Rykr zde tedy míří především na lyrický kubismus jako na dominantní proud tehdejší české avantgardy a na Emila Fillu, s nímž měl konflikt už od své tvrdé kritiky, kterou napsal někdy ve dvaceti letech. Jak okruhu kolem Teigeho a Štyrského, tak i Fillovi vyčítá pařížskou orientaci.

To je ostatně předmětem i druhého textu z roku 1929 nazvaném *Paříž – Berlín – Praha*, který by podle svého titulu nějakou zmínku o nové věcnosti mohl obsahovat.⁶ Ale ani zde se o aktuálním německém umění nic nedočteme a text se opět omezil pouze na kritiku převažujícího francouzského vlivu v českém prostředí. „Teď po válce (již je to jedenáct let a ne a ne se toho určení zbavit) se všechno vrhlo na Paříž.“ Ale do značné míry to samé platí i pro Rykra – přestože obrazy francouzsky nepůsobí (ostatně proto se jimi zabýváme ve vztahu k nové věcnosti), souřadnice jeho uvažování jsou určeny výhradně francouzským uměním a jeho vývojem. Nejen že se opět zaklíná Cézannem, jen o rok později na začátku třicátých let, když začne malovat uvolněným rychlým stylem, to sám vykládá jako jakousi rehabilitaci impresionismu.

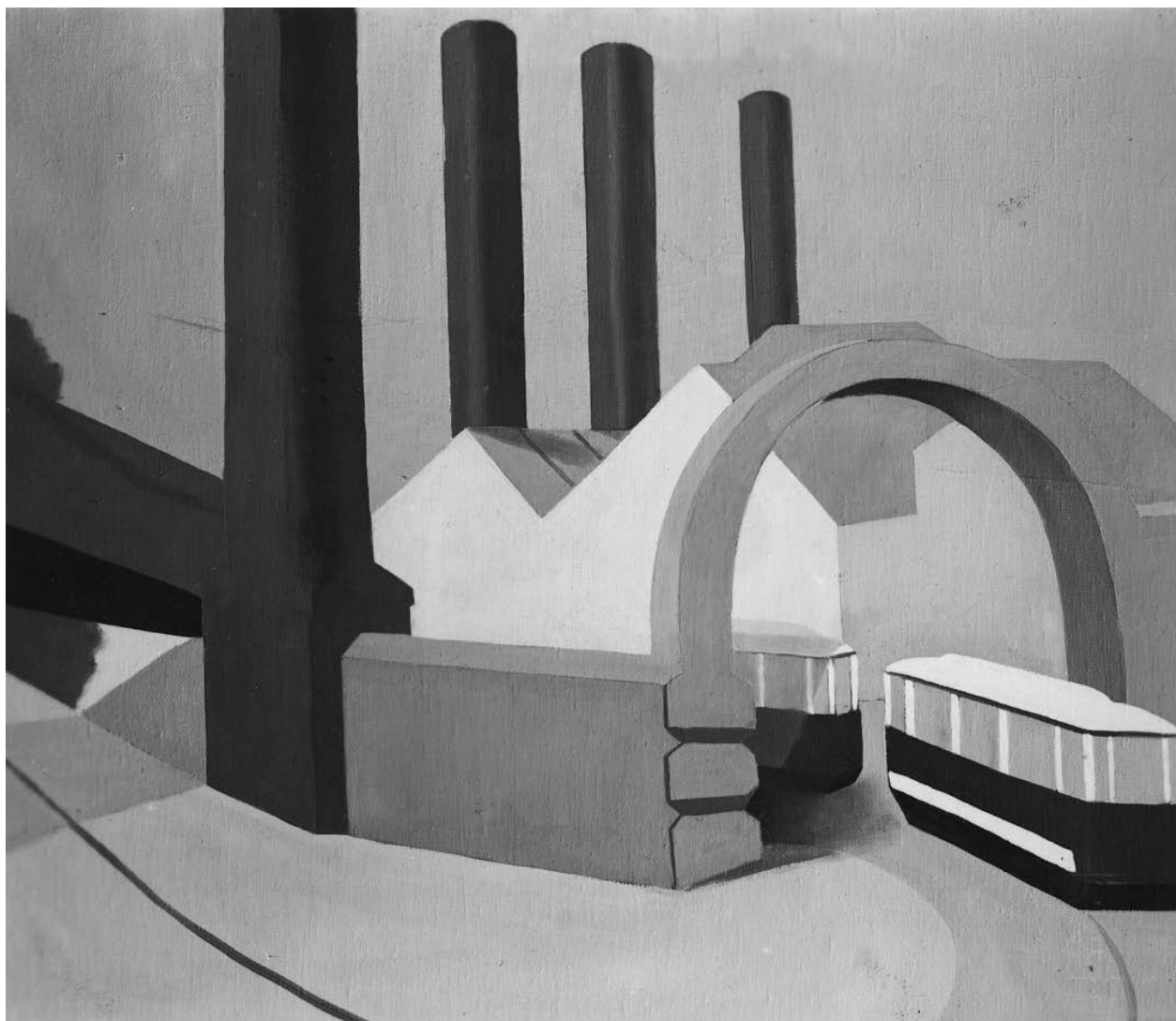
Existují tedy alespoň určité paralely mezi jeho tehdejšími obrazy a německou novou věcností? U Rykra, který jako výtvarník spolupracoval s průmyslem a rozhodně nebyl levicově orientovaný, se v jeho umění neobjevují žádné sociálně-kritické aspekty, které tak často nacházíme v dílech umělců nové věcnosti. Ale třeba u hannoverské skupiny, kterou Sergiusz Michalski charakterizuje jako určitou vý-



3 – Zdenek Rykr, *Umyvadlo*, černobílá fotografie nezvěstného obrazu, 1929. Praha, Archiv Národní galerie



4 – Zdenek Rykr, *Kavárenský stůl*, černobílá fotografie nezvěstného obrazu, 1929. Praha, Archiv Národní galerie



5 – Zdenek Rykr, **Komíny**, černobílá fotografie nezvěstného obrazu, 1929. Praha, Archiv Ústavu dějin umění Akademie věd ČR

jimku v rámci tohoto směru, bychom určité podobné rysy našli.⁷ Michalski jim připisuje „*mentalitu střední třídy*“,⁸ což souvisí s tím, že všichni její členové, shodou okolností narození stejně jako Rykr kolem roku 1900, pracovali podobně jako on buď jako divadelní, nebo jako reklamní výtvarníci. Z tohoto pohledu je pak zajímavé, že určité motivy a styl z Rykových fotorealistických obrazů se odráží v jeho rekla-

mě, kterou můžeme vnímat jako určitou oslavu krásných věcí a moderního designu.⁹

K tématu vany, které jsem si dal do názvu textu, se pak ještě jednou vrátil na samém konci třicátých let, už ale ve zcela jiné formě, vůbec ne civilizačně optimistické, nýbrž spíše hrůzné. To už je ve vzduchu válka a 15. ledna 1940 Rykr dobrovolně končí svůj život.

Původ snímků – Photographic credits: 1: © Národní galerie v Praze 2018; 3, 4: Archiv Národní galerie v Praze; 2, 5: Archiv Ústavu dějin umění Akademie věd ČR, v. v. i.

Poznámky

* Text vznikl v rámci projektu *Nové realismy na československé výtvarné scéně 1918–1945*, podpořeného Grantovou agenturou České republiky (GA ČR), č. 17-06031S, řešeného na Národním památkovém ústavu, územním odborném pracovišti v Liberci.

¹ Marcel Fišer, *Zdenek Rykr* (diplomová práce), Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 1997.

² Jindřich Chaloupecký, O Zdenku Rykrovi, *Výtvarné umění* 14, 1964, č. 8, s. 371.

³ Vojtěch Lahoda (ed.), *Zdenek Rykr 1900–1940. Elegie avantgardy*, Praha 2000, s. 70–71.

⁴ Mimo záběr této konference bychom se mohli tázat, zda na poli výstavnictví, kterému se věnoval snad nejvíce z českých umělců, jak teoreticky, tak

i prakticky zejména pro firmu Orion, jej nějak neovlivnila slavná El Lisického instalace v sovětském pavilonu.

⁵ Pavel Kropáček, *Posmrtná soukromá výstava Zdenka Rykra. Práce z let 1915–1940*, text v katalogu výstavy v Klubu umělců v Praze, Praha 1940.

⁶ *Kalendář česko-židovský* 49, 1929, s. 128–129.

⁷ Srovnej třeba Rykrův *Kavárenský stůl* s obrazem hannoverského Ericha Wegnera *Wirtshaustheke* (Bar), kolem 1927, olej na plátně, 62 × 46,5cm, Von der Heydt-Museum Wuppertal. Obrazy jsou si blízké námětem i stylem hladké malby s fotorealistickými efekty pablesků světla na skle a kovu.

⁸ Sergiusz Michalski, *New Objectivity. Painting, Graphic Art and Photography in Weimar Germany 1919–1933*, Köln 1994, s. 135.

⁹ Např. motiv nablýskané kliky se objevuje jak na obrazu *Umyvadlo* (1929), tak na reklamě na nějaký čisticí prostředek pro firmu Palaba *Blyští se jako nová* (1935). [obr. 5] Osvědčení obchodní a živnostenské komory v Praze, č. 54217 z 9. května 1935. Znamky ČSL, PÁLA 13, č. 287. Státní oblastní archiv v Praze. Reprodukováno in: Lahoda (pozn. 3), s. 91, obr. 241.

SUMMARY

Bathtub as a Symbol What Was Zdenek Rykr's Relationship to the New Objectivity

Marcel Fišer

In their writings on Zdenek Rykr, Jindřich Chaloupecký and Vojtěch Lahoda use the term New Objectivity in reference to several of his paintings from 1928 and 1929. This article examines Rykr's writings from that time in an effort to test the hypothesis of whether his paintings are a conscious reflection of the New Objectivity and if he was familiar with it from his own experience or at least from the artistic press. That he may have been influenced by the New Objectivity has suggested itself given that he took part in a trip a group of journalists made to Germany in 1928 to attend the

international Press Exhibition in Cologne. At that time the New Objectivity had already broken through as an important style of art in Germany and Cologne was one of the centres of this movement. There is, however, no mention of this style in his report from the exhibition, nor in any of his other writings from this period, even though one of them actually written in 1929 is titled Paříž – Berlín – Praha (Paris – Berlin – Prague). Rykr was at this time dedicated exclusively to the French tradition of art. He makes repeated mention of the founding styles and figures of modern art (impressionism, Cézanne, Picasso), but nowhere can we read anything about the New Objectivity. As regards Rykr's relationship to the New Objectivity, it seems genuinely to have been just a similarity on the surface and the use of a similar visual language that can be interpreted as a sign of that period. An interesting parallel to his paintings is found in the work of the Hannover group, which Sergiusz Michalski has described as an exception within the frame of the New Objectivity and ascribed with a 'middle-class mentality'. We could use similar words to characterise Rykr, who like the members of that group also made his living as a theatre and advertising artist.

Figures: **1** – Zdenek Rykr, **Staircase**, 1928. National Gallery in Prague; **2** – Zdenek Rykr, **Staircase**, black-and-white photograph of the painting; the whereabouts of the original are unknown. 1928 or 1929; Archive of the Institute of Art History, Czech Academy of Sciences, Prague; **3** – Zdenek Rykr, **Wash Basin**, black-and-white photograph of the painting; the whereabouts of the original are unknown. 1929. Archive of the National Gallery in Prague; **4** – Zdenek Rykr, **Café Table**, black-and-white photograph of the painting; the whereabouts of the original are unknown. 1929. Archive of the National Gallery in Prague; **5** – Zdenek Rykr, **Chimneys**, black-and-white photograph of the painting; the whereabouts of the original are unknown. 1929. Archive of the Institute of Art History, Czech Academy of Sciences, Prague