

ruské zajatecké a legionářské epizody: kontakt s ruskou kulturou vedl Kunderu již tehdy, v prostředí zcela dezorientujícím, k jeho pozdější propagaci sovětské hudby (s. 30 ad.). Pomáhal také přivést Kunderu do řad komunistické inteligence.

Velmi podrobně je vypracována i partie věnovaná Kunderově uměleckému školení vrcholícímu pařížským pobytem. Nástup nové generace pianistů nazývá autor právem „pianistickou avantgardou dvacátých a třicátých let“ (s. 39). Provádí srovnání s E. Schulhoffem, V. Holzknechtem a V. Štěpánem, přičemž specifikum Kunderova zaměření spatřuje ve vztahu k repertoáru francouzské a ruské provenience (o oddaném vztahu k současné moravské produkci nemluvě). Konečně přináší autor i významný doplněk Kunderova pianistického profilu, tj. jeho uměleckou spolupráci s V. Kaprálem v klavírním duetu. V Kunderově hře převažovaly tedy zřejmě vždy racionální momenty — Kundera podřizoval svůj repertoár (a nutně i techniku) potřebám vyplývajícím z uvážlivého přemýšlení o stylových a propagačních nárocích. Bylo snad možno završit výklad Kunderovy umělecké činnosti konfrontací s vývojem českého a světového klavírního reprodukčního stylu té doby vůbec. Tím by totiž plastičtěji vynikl vlastní Kunderův typ a přínos.

Podstatnou součástí Vysloužilovy monografie tvoří výklady osvětlující Kunderu jako pedagoga a zároveň i organizátora hudebního školství. Je zřejmé jistá souvislost mezi tím, že interpretace nebyla Kunderovi nikdy samostatnou virtuózní záležitostí, a tím, že také z jeho pedagogické iniciativy a zkušeností rostla stále přesnější koncepce hudebního učiliště s uměleckovýchovným posláním. Kundera dostatečně popularizoval své názory na hudební pedagogiku a nakonec je do značné míry realizoval při budování Janáčkovy akademie. Vylíčením Kunderovy zakladatelské činnosti podal Vysloužil zároveň i stručné dějiny JAMU a její ideové i umělecké činnosti.

Konečně v kapitole věnované Kunderově literární a vědecké činnosti (s. 73–90) hodnotí autor Kunderu jako progresivního kritika chápajícího zvláště nové výboje moravského umění, tvorby sovětské i progresivní světové avantgardy. Poukazuje též na zvláštnost estetikometodologického zaměření Kunderových muzikologických projevů: Kundera, ač byl Nejedlého žákem, sblížil se později s estetickým stanoviskem zichovsko-helfertovským. Kunderovy teoretické práce věnované problematice klavíru a klavírní pedagogiky mohly být ovšem posouzeny zvláště, např. v partiích věnovaných Kunderově pedagogické činnosti. Zde by je totiž bylo možno posoudit z hlediska jejich předmětu a náplně, z hlediska oborové tradice, čímž by výrazněji vynikl Kunderův osobitý přínos.

Vysloužil sestavil i bibliografii Kunderových teoretických prací a publikací vůbec, připojil soupis klavírních výtahů a revizí pořizovaných L. Kunderou, seznam jeho gramofonových nahrávek, výběrovou bibliografii hlavních statí a prací zabývajících se Kunderovým dílem. Vybavil konečně svou práci rejstříky a ruským i německým resumé. Na Vysloužilovu bibliografii možno tedy položit i nejnáročnější měřítko. Uvážíme-li pak, že kniha pojednává o žijící osobnosti, lze autoru přiznat schopnost objektivního a velmi obezřetného hodnocení, jež si může uchovat svou historickou platnost i pro budoucnost. Zároveň znamená monografie šťastné tematické zahájení řady spisů Janáčkovy akademie, jež se jistě i v budoucnu bude orientovat na problematiku hudební reprodukce a pedagogiky.

Jiří Fukač

### Poslední publikace o brněnských malířích

V posledních letech se objevilo několik monografií o oné generaci brněnských malířů, která spolu s ostatními vývarníky, literáty a hudebníky založila ve dvacátých letech tradici moderního umění v Brně. Patří sem monografie o Františku Foltýnovi (Václav Zykmond, *František Foltýn*, Krajské nakladatelství v Brně 1957, 50 stran, 38 vyobrazení), o Eduardu Milénovi (J. B. Svrček, *Eduard Milén*, Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1958, 26 stran, 60 vyobrazení), o Antonínu Procházkovi (Albert Kutal, *Antonín Pro-*

*cházka*, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1960, 65 stran, 120 vyobrazení), o Lince Procházkové (J. B. Svrček, *Linka Procházková*, Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1960, 26 stran, 31 vyobrazení), a o Jaroslavu Královi (Albert Kutal, *Jaroslav Král*, Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1962, 78 stran, 44 vyobrazení).

Kořeny této zakladatelské doby ovšem sahají hlouběji — až ke konci 19. století, kdy se na Moravě rozvinul intenzivnější český kulturní život. Iniciativa vyšla z Brna. Roku 1900 byl tu založen ředitelem Vesny Fr. Marešem, Leošem Janáčkem, Jožou Úprkou, Dušanem Jurkovičem aj. Klub přátel umění, který sdružoval literáty, hudebníky a výtvarné umělce. Avšak již roku 1906 odešel z Klubu Joža Úprka a rok poté založil Sdružení výtvarných umělců moravských v Hodoníně (SVUM), což způsobilo značné oslabení brněnského kulturního života. Když si pak Sdružení postavilo roku 1913 v Hodoníně Dům umělců, stal se Hodonín dočasným střediskem výtvarného umění na Moravě.

Brno se ujalo vedení opět až po válce. Teprve tehdy, kdy národnostní boj přestal odčerpávat síly, dohnala vlastně Morava vývojové opožďení za Čechami. Brno se zbavilo rázu německého provincionálního města a usadila se tu postupně početná obec výtvarníků. Tím se dostalo Moravě střediska, které chybělo zvláště v 19. století, kdy právě ta okolnost byla jedním z důvodů opožďeného národního obrození, neboť obě přední moravská města — Brno a Olomouc — byla převážně v německých rukou. (Je však třeba podotknout, že ani v našem století Brno nikdy nezaujímalo na Moravě postavení tak výsadní, jako v Čechách Praha a že Olomouc, Ostrava a tehdejší Zlín se uplatňovaly v celkovém obraze moravského výtvarnictví druhé čtvrtiny století velmi výrazně).

Popřevratové Brno žilo po kulturní stránce skutečně intenzivně, takže v mnohém ohledu — snad to bylo zčásti nedostatkem tradice a tím, že nové umělecké prostředí vytvářeli umělci, kteří přišli do Brna odjinud — se dostalo do čela celonárodního vývoje, zejména v moderní architektuře. Na druhé straně však byl nedostatek tradice příčinou, že tu moderní směry nijak lehce nezískávaly přízeň veřejnosti, i když se mohly opírat o nadšenou podporu v časopise Literární skupiny Host, založeném roku 1921, a zejména v brněnském Devětsilu, který byl ustaven roku 1923 jako odbočka Devětsilu pražského. Hlavní propagátorkou moderní výtvarné tvorby se však stala Skupina výtvarných umělců v Brně — skupina pokrokově orientovaných výtvarníků, kteří se roku 1921 odstěpili od Klubu výtvarných umělců Aleš, jenž byl dědicem tradice předválečného Klubu přátel umění.

Jsou to právě výtvarníci Skupiny, kterým jsou věnovány zmíněné monografické práce. Teprve nad těmito publikacemi si můžeme uvědomit celou šíři a pestrost poválečného malířského Brna. Nejvýraznější postavou byl jistě *Antonín Procházka*, významný člen dnes již legendární pražské Osny, který přesídlil se svou ženou Linkou do Brna brzy po převratu. Jeho kubistické obrazy ukazují přesvědčivě — stejně jako práce Emila Filly a Bohumila Kubišty — že principy poimpressionistické malby se řešily ve prostředí Osny se zaujetím a důsledností jako snad nikde jinde v Evropě mimo Francii. A bylo jistě pro tvořící se kulturní tradici popřevratového Brna velmi důležité, že tu byl činný jeden z vedoucích představitelů naší moderny a že to byla zároveň osobnost, která dovedla kolem sebe vytvořit příznivé prostředí. Pozdější Procházkova tvorba od konce dvacátých let se vyvíjela již na poněkud pozměněné základně, je však dodnes velmi podnětná svou snahou vyřešit na půdě moderního umění problém ideové figurální malby. V této oblasti sledovala svého manžela také *Linka Procházková* a později sem dospěl *Jaroslav Král* figurálními kompozicemi malovanými na sklonku života (umručen v Osvětimi roku 1942), v nichž reagoval na tísnivou atmosféru konce třicátých let a počátku okupace. Již předtím, v první polovině let dvacátých, se v jeho tvorbě obrazela konkrétní společenská situace figurálními obrazy se sociální tematikou, v nichž vytvořil na brněnském půdě velmi osobitou paralelu sociální malby pražské sku-

piny Holanovy a Kotíkovy. (V té době se ostatně také v Procházkově tvorbě objevily obrazy s obdobnou tematikou, např. Tuláci z roku 1926.) Kubismus, který Procházka koncem dvacátých let již zcela opustil, se v Králově tvorbě plně rozvinul teprve ve třicátých letech. Jar. Král, i když věkem patřil ke generaci Osmy, se totiž rozhodl přidružit se k české umělecké avantgardě až ve svých 36 letech. K české avantgardě je třeba také počítat *Františka Foltýna*. Za dlouholetého pobytu v Paříži se připojil k tehdy výtvarně nejprogresivnějšímu názoru, k abstraktní malbě, kterou pak rozvíjel v Brně, kde se trvale usadil roku 1935, když předtím zde žil již kratší dobu počátkem dvacátých let. Avšak i Foltýn, podobně jako Procházka a Král, opustil později oblast výtvarné experimentace a od konce třicátých let došlo u něho k zajímavé symbióze abstraktní „čisté malby“ a daleko sdílnější výrazově laděné krajino-malby, k níž se potom od roku 1948 přiklonil zcela vylučně. — Setrvala-li tvorba Antonína a Linky Procházkových, Jaroslava Krále a Františka Foltýna převážně v oblasti malířství, je pro dílo *Eduarda Miléna* charakteristická především mimořádná šíř — od malby a grafiky až k užitému výtvarnictví. Byla to zejména malířská a typografická úprava brněnských Lidových novin, kterou Milén pozvedl na úroveň, jež neměla u nás obdobu. Vkus a kultivovanost, díky kterým získal v oblasti užitého umění řadu úspěchů, jsou také určujícími faktorem jeho malířského díla, jehož podstatu a zařazení do naší celonárodní tvorby bude však třeba teprve určit. Svrčková monografie, jejíž těžiště spočívá především v postižení materiálové mnohotvárnosti Milénovy tvorby, se o to nepokusila. V tomto směru bylo ostatně řečeno definitivní slovo jen v obou monografiích Alb. Kutala o Antonínu Procházce a Jaroslavu Královi. Ani Zykmuundova „reportážní monografie“ o Františku Foltýnovi si tento cíl v plném rozsahu nekladla.

Ivo Krsek

**Miroslav Míčko, Člověk v umělcích.** Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1962. S. 302, 167 vyobrazení.

Kniha shrnuje nejvýznamnější Míčkovy poválečné studie a kritické eseje o umění 19. a 20. století. Jsou rozděleny do tří částí. První část (Portréty) obsahuje studie *Gogovy Caprichos*, *Eugène Delacroix ve světle svého deníku*, *Honoré Daumier. Geneze courbetovského realismu*, *Cézanne, Nad životem Gauguinovým*, *Pablo Picasso*, v druhé části (Setkání) je otištěn *Dopis o pařížských Španělech*, *Vzpomínka na Bonuarda*, *Rozhovor s Matissem*, *Návštěvou u Františka Kupky*, *K vernisáži Renata Guttusa*. Konečně třetí část, nazvaná *Obzory*, obsahuje kritické studie *Francouzské malířství po druhé světové válce*, *Biennale di Venezia 1956* a *Umění mezi věroejškem a dneškem*.

Na Míčkově knize inponuje především autorovo přímo bytostné zaujetí uměním, které doslova vyznačuje z textu, jeho široká erudice a v neposlední řadě také nevšední stylistická dovednost, díky které dosahují některé kapitoly mimořádné literární kultury. Nejpозорuhodnější z tohoto hlediska stejně jako z hlediska obsahu jsou nepochybně stati, zabývající se uměním 19. století, k němuž má autor zřejmě nejbliže a kde jistě již možnost historického odstupu dovoluje vyslovit definitivnější a obsažnější hodnotící soudy než při výkladu soudobého umění. Je to ostatně také 19. století, kdy byl v době polemiky mezi romantiky a realisty poprvé formulován humanistický ideál umění („umění pro člověka“ — Theophile Thoré), který tvoří východisko Míčkovy koncepce a k němuž se Míčko hlásí již názvem své knihy. V ediční poznámce také prohlašuje, že v jeho interpretaci se „jako podstatné kritérium klade otázka po lidském obsahu a smyslu umění“.

Tento základní směr výkladu umělecké tvorby je jistě třeba co nejvřeleji ocenit. Ve spojení s autorovým literárním mistrovstvím podnítl jistě čtenářský zájem a lásku k umění a přesvědčí o jeho jedinečné úloze v lidské společnosti. Poněvadž si však autor klade vysoká odborná měřítka a dovede sladit náročný vědecký obsah s hledisky co nejširší srozumitelnosti, buďž dovoleno podotknout, že zmíněné kritérium vede někdy u něho — vzato přísně od-