

Pomajzlová, Alena

**Krajina - svět - malba : stojící rybář Josefa Čapka**

In: *Orbis artium : k jubileu Lubomíra Slavíčka*. Kroupa, Jiří (editor); Šeferisová Loudová, Michaela (editor); Konečný, Lubomír (editor). Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2009, pp. 369-[380]

ISBN 9788021049727

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123968>

Access Date: 16. 02. 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.

# KRAJINA – SVĚT – MALBA. STOJÍCÍ RYBÁŘ JOSEFA ČAPKA

ALENA POMAJZLOVÁ

V roce 1937 vytvořil Josef Čapek obraz *Stojící rybář* [obr. 1]. Spadá do období bohatého na malby, které novým výrazovým rukopisem propojují motiv postavy a prostředí. Jejich tematické rozpětí sahá od monumentálních figur v nedefinovaném malířském prostoru (např. *Květinářky*, 1936), přes objímající se dvojice na symbolickém pozadí hvězdného nebe (např. cyklus *Noci*, 1933–1937) až po figury v krajině (*Hnědá krajina*, 1936; *Krajina s křížem a holuby*, 1937; *Těžko*, 1937 aj.). K poslední skupině postav v krajině lze přiřadit i několik olejů s postavou rybáře, ale jedna z variant, obraz *Stojící rybář* z roku 1937, stejně jako skica k němu, se z této řady poněkud vymyká. Určujícím prvkem pro název obrazu se stala hlavní postava malby,<sup>1</sup> ale krajina, do níž je výjev zasazen, je neméně výmluvným prvkem obrazu. Lze ji označit za obraz reálné krajiny? Jakou funkci má zjednodušené a stylizované tvarosloví – je jen pozadím figurální scény? Jaké místo takto zachycená krajina v obraze zaujímá?

Čapkovo pozdní období v malbě není na analýzy příliš bohaté,<sup>2</sup> na třicátá léta se interpretace téměř nezaměřují. V tvorbě z této doby se zdůrazňují hlavně příklon k tradičním hodnotám a stylové návraty, zejména k munchovské expresi vnímané jako příznačná reakce na politický vývoj.<sup>3</sup> Méně se zmiňuje významová stránka, která je vesměs

spatřována v symbolice postav, jako jsou rybáři, myslivci, ženy,<sup>4</sup> a která vyvrcholí cykly *Oheň* a *Touha*. Jejich výtvarné a myšlenkové zhodnocení však dodnes naráží na účelové zneužití jednostrannou pseudoangažovaností minulé doby. Spolu se záměrnou neavantgardností byla zřejmě důvodem omezeného odborného zájmu o Čapkovu pozdní tvorbu. Ta přitom představuje zralou uměleckou i myšlenkovou syntézu, kde se výtvarné principy rozhodně neredukují na pasivní opakování minulých forem a kde navíc získávají na důležitosti především obsah sdělení a předávané poselství.

## MALBA A PSANÍ

Roku 1936 vyšla próza *Kulhavý poutník (Co jsem na světě uviděl)*, která je sumou Čapkovy dosavadní životní zkušenosti a esejistickou formou vyjadřuje autorovo myšlenkové krédo. Autor zvolil formu filosofické reflexe, v níž postupně vyjádřil, podpořen i předchozí filosofickou literaturou, své názory na podstatu člověka a lidství, na život a smrt, na místo člověka na světě, smysl života. Filosofická rovina a literární podoba díla byly již analyzovány,<sup>5</sup> jeho eventuálního vztahu k malířství se interpreti dotkli jen letmo, spíše v dílčích momentech. Nejvýraznější paralela, vyskytující se v obou případech, je autorská stylizace do symbolic-



Obr. 1: Josef Čapek, *Stojící rybář*, 1937, olej, plátno, 48 x 60 cm, vpravo dole: „37. Čapek“, soukromá sbírka. Foto: Ota Palán.

ké postavy: kulhavého poutníka v eseji, v malbě pak rozjímající figury, kterou nejlépe zastupuje právě rybář nad vodami. Obě postavy, literární i výtvarná, podporují reflexivní charakter Čapkovy tvorby té doby a potvrzují stálou provázanost jeho psaní a malování, jak je známe z předchozí doby. Autostylizační metafora rybáře je ostatně užita i v *Kulhavém poutníku* jako výmluvný výraz autorovy skepse či pocitu marnosti z vlastní práce na jmenovaném textu i z tvorby vůbec: „*Je mi už souzeno, abych s prázdným prutem seděl nad hladinami a nepřinesl domů té nejzácnější kořisti.*“<sup>6</sup>

Jako konkrétní a často uváděná paralela poutníkovy putování z eseje se v obrazech

objevuje motiv vinoucí se cesty (např. *Mrak*, 1933; *Těžko*, 1937; *Krajina s křížem a holuby*, 1937) nebo křižovatky cest jako místa setkání (*Neděle*, 1936).<sup>7</sup> Cesta je vizuálně členící prvek krajiny, dodává jí konkrétní lidský rozměr. „*Krajina je především pole drah a cest, v nichž se svět jakožto tkáň stává prodloužením mého těla.*“<sup>8</sup> Právě ve třicátých letech se Čapek ke krajině jako pokračování lidského rozměru obrací, člověk v ní je měřítkem věcí – nejen v obrazech, ale i při psaní. Jiří Opelík si právem všiml výtvarnosti popisů krajiny oživených lidmi – některé úryvky z *Kulhavého poutníka* působí jako evokace Čapkových obrazových kompozic, jako například tyto pasáže: „*Na mezi u cesty*

*spal muž s motykou, a žena, hlídající vyprázdněné nádoby od oběda, posadila si na klín dítě. Chlapec u křoví sloupával vrbový proutek. A dva mladíci jedoucí na kolech přeletěli věru jako přelud.“<sup>9</sup> Nebo: „[...] tesaři spravovali střechu a na stráni zpívala děvčata; jasným dnem poletovaly stužky světel a zvuků, děti, ptáci i motýli se za nimi honili, chytajíce je v rozmarné hře.“<sup>10</sup>*

Analogie mezi psaním a malbou lze spatřovat nejen v konkrétních motivech, ale i ve způsobu hledání přesného výrazu. Rozjímání *Kulhavého poutníka* se symbolicky odehrává na cestě, chůze je záměrně kulhavá a klopotná; představuje podobenství těžkého a pomalého pořádání myšlenek, váhání a zpřesňování formulací. Příznačná dialogická struktura *Kulhavého poutníka* je postupným hledáním odpovědí na otázky, které si autor klade, na věc se nahlíží z různých stran, řečené se vyvrací, zpochybňuje a zase potvrzuje. Řeč postav se různě přesouvá, až se někdy ztrácí povědomí, kdo vlastně mluví. Smyslem je dobrat se podstaty nikoliv kategorickým tvrzením, ale jakousi vnitřní diskusí. Text je založen na rozporném vidění reality nahlížené jakoby „ze dvou protilehlých zorných úhlů“,<sup>11</sup> na nejednoznačném vyjadřování, kdy zároveň „platí to i ono“ a kdy „teprve rozpornost činí jevy tím, čím jsou“. <sup>12</sup> Odpovídá tomu výsledný výraz, který „vzniká ze srážky, proniknutí, vyrovnání protikladů“, kde „v nové celistvosti nabývají vstupní prvky vyššího významu“.<sup>13</sup>

Podobným způsobem vyrůstá obraz s rybářem. Nejsou k němu obvyklé kresebné náčrty, místo nich vzniklo několik olejových variant, které ukazují různá umístění figur i odlišná pojetí krajiny. Tato dílčí řešení spolu také svým způsobem „komunikují“, ukazují protikladné verze, aby výsledný obraz, jak uvidíme dál, také spojoval, a to výtvarnou formou, rozpory do jednotné představy. Čapkovu projekci do postavy rybáře lze vnímat jako jakýsi obrazový dialog, střídání úhlu pohledu.

Ve variacích na motiv rybářů Čapek záměrně rezignuje, jako při svém psaní, na vnější efekty, vyhýbá se sledování dobových avantgardních tendencí, snaží se o neokázalý a jednoduchý výraz.

#### VSTUPNÍ ROLE POSTAVY

Kompozice obrazu *Stojící rybář* je však jednoduchá jen na první pohled. Je syntézou řady motivů, které jsou koncentrovány do nového významu, nebo lépe do významových vrstev. Je založena na základním principu, stejném jako u *Kulhavého poutníka*, tedy na vyvažování protikladů, hledání jednoty a harmonie.

V popředí je postava muže s prutem a chlapec. Je to vstupní motiv zdvojení, který je prvním příkladem protikladu a jeho sjednocení. Protikladem a neslučitelností dospělosti a dětství, ale zároveň jednotou, danou Čapkovou autostylizací. Dvě rozdílné postavy jsou vlastně postavou jednou, simultánně viděnou v různém časovém momentu. Touha vrátit se do časů dětství, do doby nevinnosti, čistoty a „boží milosti“<sup>14</sup> je klíčové téma Čapkovy tvorby meziválečného období. Postava muže a chlapce je obrazově vyjádřený časový vztah, který v jiné rovině odpovídá dialogu z *Kulhavého poutníka*; i zde platí „autostylizační podvojnost a komplikovanost plynoucí z dvojzrcadlení autorského subjektu“.<sup>15</sup>

Malba navíc cituje známý výtvarný motiv: v popředí zachycuje postavy otočené k divákovi zády, jak pozorují krajinu před sebou. Vedou pohled diváka do obrazu, pozorování se zdvojuje, vrství. Tento způsob používali malíři i dříve, zejména na přelomu 19. a 20. století, snad nejznámějším příkladem je plátno Antonína Hudečka *Věčerní ticho* z roku 1900.<sup>16</sup> Pojetí krajiny jako „zrcadla duše“ zesiluje i zachycovaný motiv vodní hladiny: voda se svou nedosažitelností hloubky evokuje tajemství, přeneseně se vztahuje i na lidské nevědomí, prostory snů a imaginace. Je „branou“ ke kontemplaci a sebereflexi. Má

i schopnost odrazu, převrací viděné a proměňuje vnímání prostoru. Ten se před rybářem symetricky rozděluje linií horizontu na dvě protikladné, ale tvarem si odpovídající poloviny. Podobně jako se v *Kulhavém poutníku* vyvažují protiklady, aby se dospělo k jednotě, stejně jako postavy rybáře a chlapce jsou jedno, tak i v zobrazení krajiny se využívá kontrastu a symetrie, aby se ukázal celek. Základem je zjednodušený, stylizovaný tvar, který odkazuje k dalším souvislostem.

### TVAR, ODRAZ, SYMETRIE

U Čapka je obvyklé, že pracuje s mnohoznačností, vrstvením významů, a často to, co je primárně na obraze vidět, je jen cestou k dalším rovinám vnímání a chápání tvarů. Nejde o mnohovýznamovost umění, kterou odhalují uměleckohistorické interpretace, ale o primární koncentraci na to, co vidíme, a poté na významy toho, co s viděným spojujeme. Hlavním principem je dvojznačnost a spojování protikladů. Čapek navazuje na kubistické zkoumání významu tvarů a skladebnost primitivního umění, které kubismus výrazně inspirovalo.<sup>17</sup> V druhém desetiletí 20. století Picasso vytváří ve svých kolážích jakýsi repertoár tvarů, jehož prvky (tj. tvary) mění na rozdíl od jazykového systému významy podle toho, kde, jak a v jakém kontextu jsou umístěny. Záleží na poloze tvaru, jeho umístění a spojení s ostatními prvky díla. Obdobnou problematikou se zabývala také psychologie vnímání, která se rozvíjela od konce 19. století a která si kladla otázky po tom, co vidíme. Známá obrazová hříčka Josepha Jastrowa ukázala, že týž tvar může znamenat buď kachnu, nebo králíka, ovšem za předpokladu, že obě zvířata známe. Na základě výzkumu reversibilních obrazů, které následovaly v řadě dalších, často velmi kuriózních variant, se kladly zcela podstatné otázky po povaze lidského vnímání a vědění, které bylo možné také reversibilně otočit: věříme tomu,

co vidíme, nebo vidíme to, čemu věříme? Vidíme pokaždé něco jiného, nebo vidíme stále totéž a jen viděné odlišně interpretujeme? V konečném důsledku to dokonce znamená, že neznámé nevidíme, že jsme schopni porozumět jen tomu, co už víme.<sup>18</sup>

Důraz na rozdílné „čtení“ téhož tvaru, víceznačné identifikování toho, co vidíme, v umění znamenalo také potvrzení autonomie obrazu, vědomí obrazu jako obrazu, kdy stejný tvar může pokaždé znamenat něco jiného. Tuto relativizaci zdánlivých „pravd“, předváděnou na nejednoznačném vnímání, Čapek mnohokrát využil ve své tvorbě a u obrazu krajiny ve *Stojícím rybáři* ji nacházíme rovněž. Krajina je zachycena maximálně zjednodušeně, redukována až na základní geometrické tvary. Střetá se v ní voda, země a nebe ve velmi výrazné výtvarné zkratce. Opakování téhož tvaru s jiným významem je vyvoláno optickým efektem zrcadlení.

Motiv zrcadlení, odrazu předmětu v lesknoucí se ploše, které přináší otočení nebo zdvojení, je téma, které má mnoho variant a spojuje se s mnoha významy.<sup>19</sup> Byl velice častý v malířství na začátku 20. století: např. Karel Srp svou studii o odrazu<sup>20</sup> uvedl obrazem Antonína Slavíčka *Chalupa v Kameničkách* z roku 1904, v němž se zrcadlí venkovské stavení v hladině rybníka a zachycený předmět vidíme dvakrát, jednou jako obraz, podruhé obráceně, v jiném prostoru, jako obraz odrazu. Autor uvádí, jak v těchto a obdobných dílech šlo o vztah předmětu a zobrazení, a to na jedné ploše obrazu: o stejnost či podobnost, vzájemnou zaměnitelnost, symetrii, v dalších významech o relativizaci prostoru a času, povahu zobrazení. Vztah obrazu a odrazu má mnoho rovin – od přesné symetrie nahore a dole, přes zachycování protikladů až k osamostatnění odrazu, například pokud chybí předmět, který ho vyvolal. Někdy se odraz deformoval a stal se nositelem nových obrazových významů.



Obr. 2. Josef Čapek, *Rybář s chlapcem*, skica, 1937, olej, plátno, 45 x 55,5 cm, vpravo dole: „Čapek 37“, soukromá sbírka. Foto: Ota Palán.

U Čapka se motiv odrazu na vodní hladině objevuje v dřívějších dílech *U vody* (asi 1916–1917) a *Štvanice* (asi 1918–1919). První obraz je krajina skládaná z geometrických tvarů, kde se v úzkém pásu zcela dole zrcadlí fragment scény shora, zřetelné linie prvotního obrazu se znejasňují, pevný tvar se rozmazává. Odraz je pojat jako protiklad dvou malířských způsobů zachycení tvarů – v horní části jejich jasného a jednoznačného vymezení a dole chvějivé nejednoznačnosti.<sup>21</sup> Podobné provedení s odlišením obrazu a odrazu nalezneme též v malbě kolem roku 1900, například u zmiňovaného Antonína Slavíčka.

V obraze *Štvanice* také nejde o přesný zrcadlový odraz. Nabízí posunutou symetrii ve výrazné barevné stylizaci: ve vodě se rýsují jen geometrizované tvary vršků stromů, které jen zčásti odrážejí jejich tvar. Reflexe není přesná, tvary stromů a jejich odrazy si neodpovídají; zrcadlení je evokováno, nikoliv doslovně zobrazeno. Vzájemný vztah mezi zrcadlícím a zrcadleným lze vnímat jako oboustranný: máme dojem, jako kdyby vodní odraz působil zpátky na obraz stromů na ostrově, které mají také modrou barvu a splývají s nebem, stejně jako jejich odrazy splývají s modrou vodou. Zdá se, že shora dolů se



Obr. 3: Josef Čapek, *Před západem slunce*, skica, asi 1937, olej, juta, 45 x 75 cm, vlevo dole: „Čapek“, soukromá sbírka. Foto: Ota Palán.

odráží tvar, zezdola nahoru barva. Druhotné postavení odrazu se zde pomocí výtvarných prostředků vyrovnává.

Z raného Čapkova období je to snad jediný obraz, který motiv zrcadlení výrazněji používá. Podstatná však pro něj byla symetrie. Dlouhá řada postav, které ztvárňoval zhruba od roku 1914, je založena na zřetelném osobním rozvrhu. Jako jeden příklad za všechny je možné uvést motiv námořníků: obraz z roku 1917 s názvem *Námořník (Afrika)* se symetricky odvíjí od středové vertikální osy a vypadá jako polovina postavy přiložená k zrcadlu, jen s tím rozdílem, že jsou šachovnicově prostřídány světlé a tmavé části, podobně jako se v zrcadle obrací pravá a levá strana. Stejně symetricky vlevo a vpravo se odvíjejí i úseky moře. V drobném linorytu *Dívčí torzo* z roku 1916 je plocha obdélníku členěna vertikálně i horizontálně na čtyři díly se šachovnicovým

střídáním tmavých a světlých ploch, ale symetrie se odvíjí jen podle vertikální osy. U knižní obálky ke *Krvavé ironii* (Rachilde, 1921) se spojuje symetrie podle vertikální osy se zrcadlením horní a dolní části, které připomíná obrázky hracích karet. Nahoře i dole si odpovídá, stejně jako vpravo a vlevo, pouze s kontrastním střídáním barev.

## KRAJINA

Olej *Stojící rybář* používá symetricky postavené tvary pomocí zrcadlení. Ukazuje vodní plochu v dolní části obrazu a oblohu, která se otevírá v horní polovině plátna, jako dva zrcadlíci se tvary. První otázka, která se nabízí, se týká zvolených tvarů, které představují tak neuchopitelné živly, jako je voda a vzduch. Skicka k obrazu *Rybář s chlapcem* [obr. 2] by mohla naznačit, jak k tomuto tvaru malíř dospěl

a jak s ním dál pracoval. Představuje v popředí obdobný figurální motiv, tentokrát sedícího muže a vedle stojícího chlapce. Prostor krajiny je zachycen jako ležící ovál symetricky rozdělený linií horizontu na dvě poloviny. Horizont je v polovině plátna a obě části, horní i dolní, si tvarově odpovídají. Toto schéma navazuje na malby s tradičním motivem zrcadlení: to, co je nad linií horizontu, je i pod ní, zde např. struktura malby v levé části nebo domek se stromy zcela vlevo, který se odráží stejně jako Slavičkova *Chalupa v Kameničkách*, jen není hlavním motivem obrazu. Zrcadlení konkrétního předmětu ustoupilo stranou, aby prostor dostal celistvý tvar vody a nebe. Zbývá otázka, co je v tomto obraze zrcadlící a co zrcadlené. Odráží se v rybníce nebe? Otiskuje se tvar a barva rybníka na nebi? Jde o dva tvary, nebo o jeden?

Malba nenabízí ani odlišnost rukopisů pro prvotní obraz a druhotný odraz, jako u Slavička nebo Čapkových obrazů *U vody* a *Štvanice*. Z motivu zrcadlení se stává symetrie, nebeská klenba a vodní hladina jsou pevně spjaty, tvoří jednotu, která i svým tvarem symbolizuje celý svět. Obě plochy patří k sobě jako dvě nedílné části jednoho uzavřeného celku. Siluety rybáře s chlapcem se rýsují proti spodní části, do horní poloviny přesahuje rybářův klobouk a prut. Krajina se přibližuje na dosah, jako by se spojovalo vnímání zrakem a hmatem. Podobně vazbu těla a světa ukazoval i Poutník z Čapkovy eseje: „Podívej, tady je tělo, ukázal zblízka na dlaň své pravice a levice – a tady je svět, obepsal oběma rukama širé oblouky, objímající vše, co bylo kolem dokola. Tady! sevřel ruce v pěst, jako kdyby do nich to vše pojal a přisunul mi ty pěsti k očím. Nato je náhle rozevřel a ukázal prázdné dlaně, jak to dělají kouzelníci, a rozestřel jimi veliký půlkruh, a věru dokola byl zase širý svět. Zasmál se, dělal si blázny. – Tak co? Tak co? vrátil jsem mu to, tohle já také dovedu, a udělal jsem po něm o něco méně zdařile totéž.“<sup>22</sup> Svět je podle tohoto úryvku krajina, kterou opíše vlastníma rukama. Jedno-

ta člověka a světa je předvedena jako „tělesný prožitek krajiny“,<sup>23</sup> jako vnímání krajiny, jejíž měřítko vymezuje člověk.<sup>24</sup> Stejnou funkci mají i postavy v Čapkových obrazech hledící do krajiny. Jsou místem, odkud se krajina odvíjí našemu pohledu. Člověk ji může vymezit gestem rukou a vznikne podobný tvar, který se otevírá před rybářem. Rybář i Poutník představující Čapkovu druhé já, vytvářejí vztah s krajinou, jsou spojnicí polarit blízkosti a dálky, tady a tam.

Tato podoba krajiny jako jednoty světa zůstala však jen skicou. Definitivní obraz *Stojící rybář* používá stejné tvarosloví, ale převrací ho, čímž proměňuje i významy. I v této malbě je východiskem motiv zrcadlení, to, co je nahoře, se symetricky zrcadlově opakuje i dole. Obraz je laděný do šedohnědých tónů a jeho redukováná barevná škála o to víc zdůrazňuje tvary. Stejně jako na předchozí skice určuje symetrii linie horizontu, která je zhruba v polovině plátna. Spojené části oválu z předchozí malby si však vyměnily místa – jako kdyby se nebeská klenba posunula dolů a hladina rybníka vystoupila vzhůru. Tvar, který byl ve skice vodou, je nebem a naopak. Původní tvar se púlí a otevírá, tvary se překlápějí, spojená jednotu nebe a vody se rozděluje. Na horizontu se vrcholy oblouků obou polokruhovitých tvarů jen přibližují, ale nedotýkají. Z nebeské klenby se stal šedý mrak a domek na horizontu se už ve vodní hladině neodráží. Je zde „rozlehlá krajina [...] překlenuťá šerou, ale nedešťivou mlžností“.<sup>25</sup> Celek se rozpojuje, místo uzavřené jednoty se ukazuje otevřený dynamický kontrast, labilita a tíže. Podtrhuje je i barevně temnější a dramatictější rukopis. Všechny části jsou oddělené, osamocené, jednotlivé sféry jsou navíc charakterizovány symboly – voda rybou, vzduch letícími ptáky, země domem. Protiklad a harmonie dvou tvarů v jednom obraze se zdvojuje v převrácené podobě v druhém. Symetrie zůstává jako jiný znak původní jednoty, jako její protikladné vidění.



Takto hypoteticky naznačenou genezi obrazů však lze také obrátit jako ony tvary znamenající krajinu. Nevíme totiž, kdy přesně která verze vznikla. Je možné celý postup otočit, a to i vzhledem k tomu, že obdobná kompozice symetricky se opakujících otevřených půlkruhů se v Čapkově malbě uplatnila o několik let dříve na obraze *Hrající si děti*.<sup>26</sup> V něm jsou červenomodré a žlutomodré půlkruhy země a nebe, evokující barevné míče, výtvarným symbolem dětských her a zároveň se vracejí k šachovnicové symetrii zrcadlících se tvarů, ke hře s tvary.

#### DALŠÍ VARIANTY

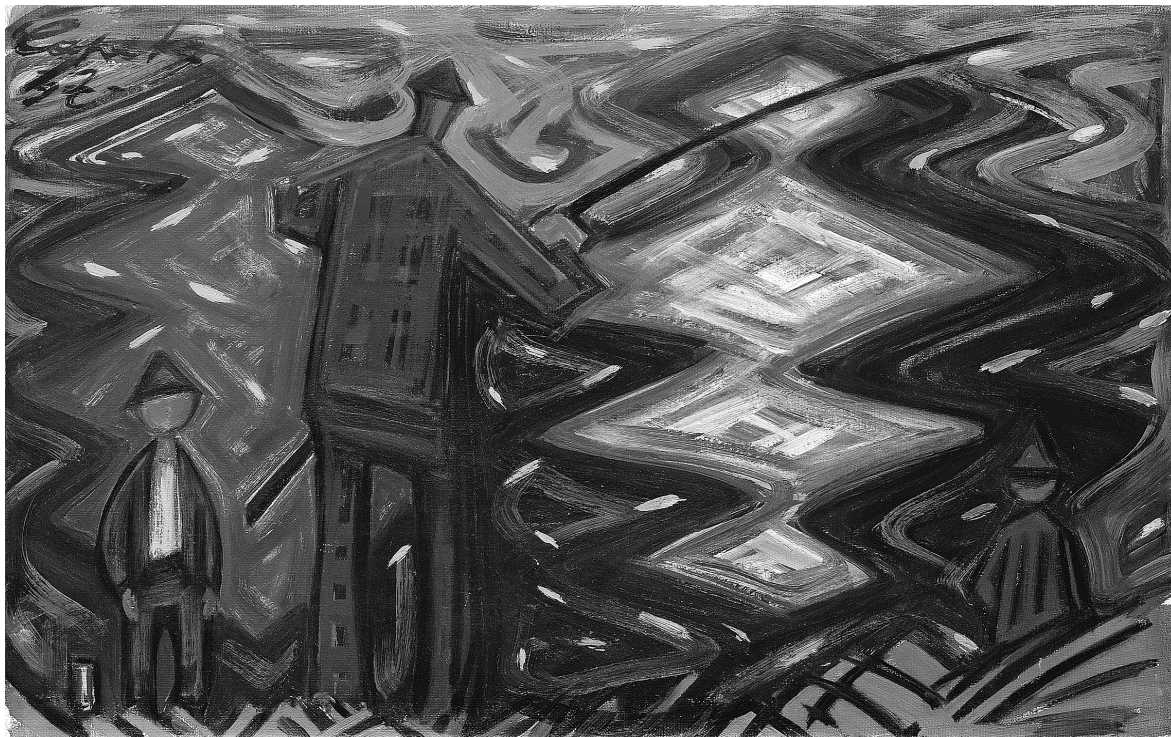
Obrazy rybářů mají ještě další verze. Prvky herního principu, jak ho známe z předchozích období, jsou patrné i zde – symetrie a proměna místa, nabízení nových významů podle umístění tvaru je v nich však zřetelnější než hledání jednoty, jak je představují předešlá plátna. Malba se víc kloní ke konkrétnímu zachycení člověka v přírodě než k symbolům univerza. Spojení dvou odpovídajících si tvarů se uplatnilo na druhém obraze *Rybář k podvečeru* a na dvou dalších studiích k tomuto tématu. *Rybář k podvečeru* ukazuje vodní plochu dělenou výběžkem země, jejíž celkový tvar i členění připomene spojený ovál vody a nebe ze skici *Rybář s chlapcem*. Nejde však o spojení odlišných žvlů, ale o členění stejnorodé modré plochy oživené bílými odlesky, pravděpodobně měsíce. Jde o krajinný motiv, jehož tvarování koresponduje s předešlými malbami. Obraz je založen na výtvarných protikladech světelných odrazů na vodě a černých siluet keřů; je členěn diagonálně na jasnější a tmavou část, z níž vystupuje jako barevný akcent postava chlapce, tentokrát otočeného k divákovi, kdežto rybář splývá s temným pozadím. Skica *Před západem slunce* [obr. 3] se vztahuje jak k tomuto obrazu, tak i ke *Stojícímu rybáři*, výrazně odlišná je jen svítivá barevnost červených, oranžových

a žlutých tahů orámovaná tmavě modrými keři po stranách. Dělený tvar vodní plochy je symetričtější, tvoří ho dva mandlovité útvary uprostřed spojené. Podobají se rozdělenému oválu vody a nebe u *Stojícího rybáře*, jejich horizontála je podobně vyvážena stojící postavou rybáře. Scéna je rámována kontrastními modrými keři. Tento tvarový motiv jako by se opakoval v další variantě, *Rybáři u prudké vody* [obr. 4], ale v jiném významu. Tmavé siluety organických forem se proměnily na soustavy světla modrých kosočtvercových tvarů, jejichž obrys zdůrazňují ještě hnědé a modré zalomené obrysové linie. Zdvojený symetrický útvar, který na raných obrazech nejčastěji zastupoval strom, v tomto kontextu představuje světelný odraz na rozčeřené vodě. Zároveň je abstraktním tvarem, který svou velikostí odpovídá výšce stojící figury a vyvolává dojem nějakého primitivního „ducha“, svou fyzickou neuchopitelností a proměnlivostí kontrastujícího s hmotnou existencí člověka.

Ve všech jmenovaných olejích se setkáváme se střetáváním protikladů v různých významových rovinách. Jsou to polariry, které se vyrovnávají, ale neruší, které podobně jako u *Kulhavého poutníka* vytvářejí novou syntézu. Jsou to asymetrie téhož (muž – chlapec), symetrie rozdílného (voda – nebe), vyvažování kompozičních prvků (horizontála obzoru – vertikála postavy), skládání a rozpojování jednoty (varianty obrazu krajiny). Čapek vytváří paralely (dvojí podstata člověka – dvojí tvář přírody), prostřednictvím odrazu relativizuje povahu zobrazeného (hmotné – nehmotné), proměňuje identitu (Čapek – rybář). Z těchto dílčích protikladů sestavuje celek obrazu.

#### CO SE UKAZUJE

Z těchto a dalších variant uvedme dva definitivní oleje s odlišným zaměřením. *Rybář k podvečeru* [obr. 5] zachycuje krajinný výjev s protikladem vody a země, světla a tmy. Obraz se podobá oněm „obyčejným“ výjevům, které



Obr. 4: Josef Čapek, *Rybář u prudké vody*, skica, asi 1937, olej, plátno, 44 x 73 cm, vlevo nahoře: „Čapek 37.“, soukromá sbírka. Foto: Ota Palán.

Čapek popisuje v *Kulhavém poutníku*: zachycují lidský rozměr krajiny, soužití člověka a přírody. Postavy jsou její součástí, patří do ní. Takový výjev se ukazuje i divákovi. *Stojící rybář* je jiný. Je-li *Rybář k podvečeru* jedním motivem z poutníkovy putování, pak je *Stojící rybář* jeho malířským shrnutím. Zobrazuje postavu přes celou výšku plátna, která spojuje rozdělený a otevřený obraz krajiny a světa. Putování životem je symbolicky zachyceno dvojicí rybář – dítě, která je výtvarným zobrazením protikladu mezi teď a předtím v jednom obraze. Rybář je zároveň postavou, která je v krajině, ale zároveň také před krajinou. „Nestojí“ v obraze, překračuje jeho okraj a přesahuje do prostoru před něj. Je zároveň uvnitř i vně, je subjektem i objektem, vyvažuje protiklad mezi tady a tam. Rybářovo rozjímání je zároveň Čapkovou meditací. I tento detail potvrzuje dvojnásobné vidění, které je pro obraz charakteristické.

Vrstvené významy má i obraz krajiny z této malby, v ní se protiklady také spojují ve vyšší jednotu. V *Kulhavém poutníku* se dvakrát uvádí jako metafora světa a života Brána věčnosti: „[...] stojí všude před námi, jest všude, kdekoliv, otevřena.“<sup>27</sup> „Brána věčnosti rovná se všemu, v čem právě jsme [...]. Má představa o ní je lidsky prostoduchá; zdá se mi, že nese na sobě veškerou podobu tohoto světa, vedle kterého ostatně ani žádný jiný neznám.“<sup>28</sup> Následuje popis, co vše v ní lze spatřit – celé dějiny i všední lidskou práci, člověka i přírodu, věci velké i nicotné. „A tak je tato brána vyzdobena vším, co jsem kdy poznal, a ještě vším, co mně ani nebylo dáno poznati. Vida, řeknete, vždyť je to celý svět! A také že je; celý ho v tom poznávám, však také není jiné brány našeho života.“<sup>29</sup> Taková brána se otevírá i před *Stojícím rybářem*. Celý svět soustřeďuje do symbolické tvarové zkratky jednoty protikladů, je zobrazen jako kontrast a harmonie zároveň.



Obr. 5: Josef Čapek, *Rybář k podvečeru*, 1937, olej, plátno, 46,5 x 75,5 cm, vpravo dole: „37. Čapek“, soukromá sbírka. Repro: Jaroslav Slavík – Jiří Opelík, *Josef Čapek*, Praha 1996, s. 449.

Rozpojení tvarů je otevřením, v něm se ukazuje v dálce na obzoru a ve středu mezi postavami bílé stavení, které symbolizuje domov, návrat, bezpečí. Otevřená brána světa míří k domovu, k počátku.

Jednota krajiny-světa je zachycena jako zrcadlení. Tento motiv vybízí ještě k dalším významovým paralelám. Rybář u vody vidí na hladině nejen odraz nebe, ale i sebe samého. Stojí před projekční plochou, na níž může spatřit vlastní obraz, své představy. Zejména skica ukazuje krajinu jako jakési zrcadlo světa a života. V něm se může Čapek vrátit do dětství (postava chlapce), v polaritě vody a nebe spatřovat v obecnější rovině a v abstrahovaném protikladu tvarů i podvojnost lidského těla a duše, podobně jak ho rozebírá v *Kulhavém poutníku*. Protiklad může být vnímán osobněji a odkazovat k často zmiňované binární polaritě Čapkovy umělecké tvorby, psaní a malování. Jednota krajina-svět se

rozšiřuje o lidský rozměr, zapojuje se do ní i Čapkovy vnímání sebe samého.

Autobiografické rysy, které se promítají do postavy rybáře hledícího na krajinu, vedou ještě k jedné možnosti jak viděné chápat. Čapek filosofuje o světě a o své tvorbě. Dívá se nejen na krajinu, která mu otevírá svět, nebo na její obraz, do něhož se projektuje, nýbrž i na malbu samu, na použité tvary, barvy, linie, kompozici. Její obraz je zachycen expresivním malířským způsobem, typickým pro Čapkovy třicátá léta, obsahuje však i redukci na základní geometrické tvary, jejich opakování a převrácení, což odkazuje ještě k lekcí kubismu a k počátkům jeho malby. I tato rekapitulace je spojením různých principů, syntézou minulého a současného, tentokrát v rovině autorovy malířské tvorby. Krajina *Stojícího rybáře* je tedy nejen obrazem světa, ale i obrazem Čapkovy malování. *Stojící rybář* ukazuje promyšlenou síť vazeb a vý-

znamů, která je, alespoň ve výtvarné zkratce, blízká či dokonce paralelní filosofické rovině *Kulhavého poutníka*. Protiklad mezi zdánlivě banálním výjevem a jeho bohatě vrstveným

myšlenkovým obsahem můžeme k sérii motivických, kompozičních a významových polarit přiřadit také, dokonce jako jejich významové završení.

## LANDSCAPE – WORLD – PAINTING. JOSEF ČAPEK'S STANDING ANGLER (ALENA POMAJZLOVÁ) – SUMMARY

In 1937 Josef Čapek painted his *Standing Angler*. This picture is an overview of his art production and a kind of contemplation on life, art and sense of existence. The intellectual concept for this picture can be traced in the author's contemporary literary production, namely in his philosophical essay *The Lame Pilgrim (Kulhavý poutník)* issued in 1936. This prose, having been thoroughly analyzed and interpreted (as opposed to his paintwork of 1930s), shows typical Čapek's approach to perception of reality which is based on awareness of a conflict between opposites. Those interfering create a new entirety, the higher unity. The humble text is a synthesis of Čapek's thoughts, a sum of his opinions, a process of looking for a sense.

At the first sight, the picture catches a trivial motive of a figure in landscape, but later a clash of polarities can be seen, as it is in *The Lame Pilgrim*. These polarities create a new unity and are represented by an asymmetry of the same (man – boy), a symmetry of the different (water – sky), balancing of composition features (horizontal line of the horizon – vertical line of the figure), composing and dissolution of unity (landscape picture variants). Čapek creates parallels (dual essence of a man – dual face of nature), he questions the essence of the depicted objects (material – immaterial), changes his identity (Čapek – angler).

The picture is Čapek's pictorial reflection on the subject of a man and the world. He reveals a conflicting unity of the world through a picture of a landscape, shows a connection of a man and nature through physical perception of landscape. It has strong autobiographical features, the figures of the angler and of the boy are Čapek's alter egos. His view brings us binary experience. We can see a picture of a landscape – the world composed of opposites, and perceive its human dimensions. At the same time, a view of Čapek's painting process and the world of his art emerge from this particular picture.

1 Čapek bývá pokládán především za figurálního malíře a i u jmenovaných obrazů krajin je podstatnou složkou kompozice lidská postava. „Čistá“ krajina se v Čapkově malbě objevuje méně často (více v kresbách) – počínaje ranou *Kinského zahradou* z roku 1910, přes kubistické obrazy městských krajin (*Přístav v Marseille, Předměstí, Továrna*, vše 1912; *Novostavba*, 1913) a venkova (*Domek u vody, Les*, oba 1913) k obrazům *U vody* (1916–1917) a *Štvanice* (1918–1919), v nichž kubismus doznívá a mění se na kompozici elementárních geometrických tvarů. Na městskou krajinu jsou bohatší dvacátá léta: skladebný primitivismus

obrazů *Na obvodu města, Předměstské zahradnictví* je paralelní obrazovým básním. S venkovskou krajinou se u Čapka ve větší míře setkáme až od konce dvacátých let (např. *Ráno, Březen, Zasněžená ves* apod.), sem spadá také většina obrazů s dětskou tematikou. Krajinný motiv, doplněný symbolickými figurami, se pak s větší intenzitou objevuje před polovinou třicátých let (např. *Mrak*, 1933; *Vrány*, 1934; *Ve slunci*, 1935; již zmiňované obrazy z roku 1937).

2 Modernistické pojetí dějin umění dávalo přednost kubistické a kubizující tvorbě z let 1912–1918; v souvislosti s primitivismem a magickým realismem

- se nově hodnotí Čapkova dvacátá léta, viz Alena Pomajzlová, *Josef Čapek: Nejskromnější umění*, Praha 2003.
- 3 Malířskost volně navazující na formální řešení Munchova *Křiku* se uvádí i u *Stojícího rybáře* (kde „táhne víc k rytmizované konstruktivnosti“) a u *Rybáře k podvečeru* (kde jsou užity „volnější prostředky fauvisticko-expressivní redukované na jednoduchý barevný kontrast“). Jaroslav Slavík – Jiří Opelík, *Josef Čapek*, Praha 1996, s. 449.
  - 4 Viz například Jaromír Pečírka, *Josef Čapek*, Praha 1961.
  - 5 Z pohledu filosofie především Jan Patočka, viz Jan Patočka, *Kulhavý poutník Josef Čapek, Tvář 1*, 1964, 9–10, s. 9–16. Podrobnou literární analýzu provedl ve svých studiích Jiří Opelík, viz Jiří Opelík, *Josef Čapek*, Praha 1980. – Slavík – Opelík (pozn. 3).
  - 6 Josef Čapek, *Kulhavý poutník*, Praha 1936; cit. podle Josef Čapek, *Lelio, Pro delfína, Stín kapradiny, Kulhavý poutník*, Praha 2005, s. 214.
  - 7 V čisté výtvarné podobě využívá Čapek tento motiv jako „cestu“ čáry – např. v pastelech na dětský motiv, 1931–1935 apod. Její sledování je jakýmsi putováním obrazem.
  - 8 Miroslav Petříček, *Prostor a krajina*, in: Marta Smolíková (ed.), *Krajina / Landscape*, kat. výst., Praha 1993, s. 44–45.
  - 9 Čapek, *Lelio* (pozn. 6), s. 281.
  - 10 *Ibidem*, s. 298.
  - 11 Opelík (pozn. 5), s. 220.
  - 12 Slavík – Opelík (pozn. 3), s. 492
  - 13 *Ibidem*, s. 221.
  - 14 Viz Opelík (pozn. 5), s. 494. Není náhodou, že se v této době Čapek vrací k definitivnímu zpracování *Umění přírodních národů*.
  - 15 Slavík – Opelík (pozn. 3), s. 487.
  - 16 V obrazech Preislerových, Hudečkových a jiných umělců té doby je zřejmé osobní vžití do krajiny, člověk je nahlížen jako součást přírody, do krajiny se prostřednictvím figury promítají osobní pocity, nálady, člověk je zároveň vnímán jako součást univerza. Viz Petr Wittlich, *Česká secese*, Praha 1982. Rozjímající pozorovatel přírodní scenérie je odvozen z romantického malířství, nejvýraznější příklad nacházíme v symbolických vizích Caspara Davida Friedricha.
  - 17 Kubistickou skladebnost „několika objektivizovaných a vzájemně se doplňujících lidských podob“ zmiňuje Jiří Opelík i u *Kulhavého poutníka*. Viz Slavík – Opelík (pozn. 3), s. 487.
  - 18 Ludwig Wittgenstein, *Filosofická zkoumání*, Praha 1993.
  - 19 Viz např. Jonathan Miller, *On Reflection*, London 1998. – John Lash, *Twins and the Double*, London 1993 aj.
  - 20 Karel Srp, *Zlom a odraz*. K jednomu typu představového schématu kolem roku 1900, *Umění 54*, 2006, s. 251–260.
  - 21 U dřívějšího obrazu s podobným námětem, *Domku u vody* z roku 1913, se tento motiv neobjevuje, zřejmě i proto, že je ještě malován kubisticky otevřenými tvary.
  - 22 Čapek, *Lelio* (pozn. 6), s. 248–249.
  - 23 Petříček (pozn. 8), s. 44–45.
  - 24 Opakování gesta v tomto krátkém úryvku je také jiná podoba zdvojení, polarity stejného a odlišného jako v případech, které byly zmíněny dříve.
  - 25 Čapek, *Lelio* (pozn. 6), s. 211–212.
  - 26 Z roku 1935, olej, plátno, 46 x 55 cm, soukromá sbírka, reprodukováno v katalogu *Člověk a krajina – Josef Čapek a Václav Špála*, Hluboká nad Vltavou – České Budějovice – Jihlava 2005, s. 78.
  - 27 Čapek, *Lelio* (pozn. 6), s. 233.
  - 28 *Ibidem*, s. 316–317.
  - 29 *Ibidem*.