

Sedlář, Jaroslav

## Sociální umění dvacátých let v Brně

In: *Padesát vítězných let : sborník prací z vědecké konference filosofické fakulty University J. E. Purkyně k 50. výročí vzniku Komunistické strany Československa*. Vyd. 1. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1973, pp. 151-155

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/126221>

Access Date: 21. 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.

---

## SOCIÁLNÍ UMĚNÍ DVACÁTÝCH LET V BRNĚ

JAROSLAV SEDLÁŘ

Pojem „sociální umění“, kterého užil v roce 1922 Jiří Wolker, je dnes již historickou kategorií. Vžil se dodatečně zejména po odchodu několika výtvarníků z Umělecké besedy v Praze — Holého, Holana, Kotíka a Kotrby, kteří zde tvořili tzv. městské křídlo. Toto označení mělo v Umělecké besedě vyjadřovat jejich názorovou odlišnost od většiny „besedních“ malířů, zvláště od těch, kteří se orientovali na český venkov, např. od Rabase, Rady, Sedláčka aj. Holý, Holan, Kotík, Kotrba z Umělecké besedy v roce 1924 odešli, aby založili samostatnou skupinu. Pojem „sociální umění“ se pak rychle rozšířil a postupně pod něj byla zahrnována umělecká díla motivovaná nejen sociální problematikou, nýbrž také díla civilistní a aktivizační (hlavně plakáty) a díla zachycující realitu a věcnost všedního dne. Určujícím faktorem tu není tvarová orientace, jak je tomu ve většině tzv. ismů v současném umění, nýbrž motivická, tématická, tedy v podstatě obsahová složka. Obsah, motiv, téma je jednotícím prvkem, kdežto tvárné zpracování toliko jejím nositelem, neboť v rámci českého sociálního umění najdeme od realistického projevu až po kubistický a klasicistický celou škálu variant.

Do popředí uměleckého zájmu tedy vystupuje téma, a to tak výrazně, že je můžeme označit téměř za všeobecný rys výtvarného umění první poloviny dvacátých let, jak to už před léty vyjádřil Václav Nebeský: „Idea obrazu není už hlavním uměleckým problémem, jako byla generaci Osmy a Uměleckého měsíčníku a částečně ještě i skupině Tvrdošíjných. Ve chvíli, kdy byly dostatečně objasněny její hlavní aspekty, nejeví se již nutným hledat nějakou její novou definici. Co se naopak vnucuje malíři, vládnoucímu moderními prostředky svého umění, po dlouhé době znovu s neodbytnou naléhavostí, je otázka, o čem novou řečí mluvit, tedy otázka nového tématu v plném smyslu toho slova.“

Tím novým tématem je většinou malířů a sochařů 20. let život soudobého prostého člověka, líčený často s moralizujícím přídechem, prostředím, v němž žije a pracuje, ale i kritika neutěšeného postavení proletariátu. Klíč k tomu možno hledat už v devadesátých letech minulého století, a to v rozsahu celosvětovém. Tehdy se rapidně rozvíjí věda a technika, plodící reálný vztah ke světu a civilismus. Tehdy také vstupuje do politických dějin dělnictvo jako faktor třídně uvědomělý, hlásící se zejména u nás „v plné zodpovědnosti i sebevědomí o podíl na utváření osudů národních“. V evropské výtvarné oblasti vzdmula se tak už kolem roku 1900 vlna neo-realismu. Ten přešel do aktivistické formy s vyostřením politické a sociální situace před rokem 1914, zvláště v Německu. Zde dosahuje tato poloha svého nejradikálnějšího výrazu zejména v satíře a v karikatuře, a to zvláště v časopise Simplizissimus. Kolem roku 1920 změnil se neorealismus v Ně-

mecku téměř ve sloh; tehdejší ředitel mannheimské Kunsthalle G. R. Hartlaub mu dal jméno Neue Sachlichkeit. Franz Roh se později pokusil zahrnout celé hnutí pod širší pojem „magického realismu“. Nová věcnost se zvláště na počátku rozbíhá do dvou směrů. Je to jednak radikální verismus Georga Grosze, Otto Dixe a Johna Heartfielda, hlásící se programově ke komunismu a k ideám Velké říjnové socialistické revoluce a jednak romanticky zaměřený věcný realismus, jak ho vyznávali Alexander Kanold a Georg Schrimpf. V dílech malířů, jakými byli Heinrich Davringhausen, Georg Scholz či Rudolf Schlichter a Franz Radziwill, doznívá neorealismus zároveň s danou historickou epochou. Tím je dána také historicita tohoto široce založeného hnutí.

U nás umělci reaguji podobným způsobem, i když jejich projevy nelze klasifikovat tak jednoznačně jako v Německu. České sociální umění těchto let je často civilistní, nesené nostalgickou výpovědí o tragických poměrech, někdy upadá do sentimentality a náladových poloh. Zpočátku je charakterizováno ideou sociální spravedlnosti a humanismem a chybí v něm zvláště agresivita německé satiry. S tímto humanizujícím postojem vystupuje do popředí zájem o věc, věcný pohled na život, jak to vyjádřil např. Emil Filla: „Zbývá nám dnes opět jen holá věc... chceme být a zůstat realisty života.“

Už časopis S. K. Neumanna Červen, založený v březnu 1918, vytváří základnu pro formování pokrokových sil. Vedle literátů se kolem něho seskupují také výtvarní umělci, kteří vystoupili v témže roce na společné výstavě ve Weinertově galerii v Praze pod heslem: „A přece! Výstava několika tvrdošíjných.“ Čapkovy a Kremlíčkovy dílo z této doby můžeme považovat za první impulsy k sociálnímu umění. Rovněž v okruhu Umělecké besedy přivádějí malíři Rabas, Boháček a Rada někdejší Jarešův symbolismus k realitě života. Tím jednak připravují obrodu Umělecké besedy, jednak předznamenávají charakter českého umění první poloviny dvacátých let.

Vedle uvedených vnějších a mezinárodních impulsů působily na naše umění specificky české podmínky — růst revolučních nálad proletariátu, ale také tzv. proletářská literatura, bouřlivé události roku 1920, zejména proslulý boj o Lidový dům v Praze, Oslavanská stávková akce a nakonec významný fakt založení KSČ v roce 1921.

Je také příznačné, že nositelem revolučních ideí vedle proletariátu byla vrstva pokrokově orientované inteligence a umělců. Netýká se to ovšem jen členů Umělecké besedy v Praze a tzv. Sociální skupiny — Holého, Holana, Kotíka a Kotrby, nýbrž i mnohých zakladatelů Devětsilu a také umělců působících tehdy v Ostravě, v Brně a jinde. V Brně byla ovšem situace kolem války komplikována jednak národnostními problémy, jednak kulturní zaostalostí. Rozhodující obrat přinesl teprve rok 1918. Iniciativy ve výtvarné oblasti se tehdy ujímá — podobně jako v Praze — nastupující generace. S pokrokovou výtvarnou orientací od počátku spojuje organizační aktivitu. Jde zejména o malíře Josefa Šímu, Jaroslava Krále, Eduarda Miléna, Františka Foltýna, Josefa Zamazala, Františka Süssera a později též Františka Srpa, sochaře Josefa Kubička a o grafiky Petra Dillingera a Helenu Bochořákovou-Dittrichovou. Většina z nich prošla Klubem výtvarných umělců Aleš, někteří též Kolibou. Nakonec se všichni sešli ve Skupině výtvarných umělců. Dá se říci, že je bez výjimky zasáhla vlna

sociálního umění a každý z nich odvedl daň tomuto převládajícímu názoru na svět. Ostatně se zdá, že tzv. sociální umění reprezentovalo spíše postoj než vyhraněný umělecký názor vyjma snad sochaře Josefa Kubička, u kterého se sociální téma spojilo s realistickým uměleckým názorem.

Josef Šíma, Eduard Milén a Josef Zamazal reprezentují svůj postoj zájmem o průmysl, periférii a město. Josef Šíma ve svých obrazech, jakými jsou např. *Vlak* (1920), *Studie vlaku* (1920), *Železniční most* (1920) aj., rezonuje Neumannův požadavek civilismu v městské mašinistické tematice snaže se o její dynamické vyjádření. To vše líčí elementárními výtvarnými prostředky: barva se zde stává nositelem objektivistického chápání prostorovosti a hmotnosti věci v její materialistické podstatě. Věcnost vyobrazení je cílem výtvarného vyjádření, které doznívá i v barevně rozjasněných obrazech přístavů na Seině, parníků, remorkérů, pařížských ulic, kaváren a zákoutí, jaké vytvořil po svém odchodu do Francie začátkem dvacátých let. Toto věcné, konkrétní nazírání skutečnosti bez symbolické nebo expresivní nadsázky zazní rovněž v prvních Milénových litografovaných pohledech na Brno z roku 1919; i když v nich jde o umělecký názor od Šímy poněkud odlišný. Je bližší impresionistickému smyslovému vztahu ke skutečnosti, který se v mírně pozměněné podobě uchová i v jeho dalších vedutách, zejména pak v krajinomalbě, rozvíjené až v době druhé světové války. Krajinu chápal Milén civilně, nedramaticky a konkrétně. Svůj vztah k sociálnímu problému doby projevil plakátem k Veřejnému cvičení II. kraje Dělnických tělocvičných jednot v Brně v roce 1920. Vyjádřil v něm revolučnost dělnické třídy vyobrazením mladého muže rozhrnujícího rudou oponu. Duchu dvacátých let odpovídají i jeho ilustrace k Mahenovým *Kamarádům svobody* z roku 1928.

Josef Zamazal rozvíjel své umění v daleko idyličtější poloze. Jeho pohledy na Brno, zvláště na Petrov a Nádražní náměstí znázorňují sice město a jeho frekvenci, továrnu a viadukty, avšak v rovině formální lyrizují. Měkké přechody světla a stínů, jakési sfumato, zahalují předměty mlžným oparem, v němž se věcnost vyobrazeného ztrácí. V jeho díle se ozývají vlivy Henri Matisse, klasicismu a sporadicky též Maurice Vlamincka. Nicméně v jeho zájmu o továrny, ulice a v kresbách s továrnami nacházíme charakteristický výraz malířství první poloviny dvacátých let.

Stejně nedramaticky, věcně, ba dokonce s nádechem idyly, reaguje na sociální tematiku v několika grafikách, kresbách a v obraze *Koupání* — Na Maninách z roku 1923 František Srp, který přišel do Bučovic u Brna teprve v roce 1924. Podobně jako on věnoval se i další malíř, František Süsler, téměř výhradně figurální malbě, která umožňovala daleko výrazněji vyjádřit sociální tematiku. Na první členské výstavě Skupiny výtvarných umělců Aleš v Brně v roce 1922 vystavil obrazy *Dělníci a Matka*, jimiž se přihlásil k sociálnímu umění. Jejich angažovanost brzy nato převedl do obecnějších poloh soucítění s lidmi, do obrazů ze života komediantů a cirkusáků a tak zcela vědomě navázal na Picassa a španělské motivy Francisca Goyi. Sociální téma ho ještě občas zlávalo, ať v klasicistně ukázněné formě obrazu *Odpočívající* (1924) nebo v barevně a tvarově expresivní podobě plátna *Kopání brambor* (1927), k opětné reakci na aktuální společenské dění. K tomu ho patrně čas od času podnítila i jeho znalost uměleckých projevů německé *Nové věcnosti*. Plakátem ke *Spartakiádě* v roce 1922 v Brně, na kterém vyobrazil ženu s patetickým gestem, inspirovanou De-

lacroixovým obrazem Svoboda vede lid na barikády, vyjádřil náladu doby způsobem, který překročil rámec pouhého konstatování.

František Foltýn v první polovině dvacátých let vytvořil na východním Slovensku obrazy Vesnice, Na rozcestí (kolem roku 1922) nebo Cikánská čtvrť v Košicích (v roce 1925), jimž primitivizující tvar i temná barva dodávají příchuť nostalgicky laděné sociální lyriky. Po Foltýnovi nám zbývá zmínit se už jenom o Jaroslavu Královi. Jeho figurální obrazy, inspirované sociální tematikou patří v naší výtvarné kultuře k nejvýznamnějším. Král spojuje sociální tematiku s revoluční větví francouzského klasicismu, který vycházel z Cézannovy racionální výstavby obrazu. Tomu odpovídá i Králova chladná, neosobní barevnost, vyvolávající často tísnivý dojem bezvýchodnosti a smutku. Sociální téma se objevuje už v plátně Odpočívající rodina nebo v obraze Přejít z roku 1919, v němž vzdáleně zazní čapkovská expresivní varianta kubismu; ten v monumentálně pojetém obraze Vězni z roku 1922, oprostěném ode všech popisných detailů, přechází v rukopise děleném přímými dlouhými tahy štětce až do orfistické polohy. Nadhled a studené světlo, které v obraze hraje rozhodující úlohu, vytváří uzavřený prostor, podobně jako v obraze Piják z téhož roku, v němž jsou postavy uzavřeny do podivné chladné samoty. Pocit osamocení a prázdnoty doléhá na diváka i z obrazu Setkání (1922). Dominující výrazná figura matky, zdůrazněná plochou zdi, před ní stojí, v protikladu k továrním budovám v pozadí, prokazuje také Královo poučení dílem Giorgia de Chirica. Obecná idea osamocení lidského bytí, kterou takto Král promítá do svého díla, vynikne zejména v obraze Rodina z roku 1923, v němž osamělost reprezentují též harmonie minusových barev — modré a zelené. Jsou to díla dovedená až k monumentalitě, a to nejen formálně, ale i myšlenkově. V pozdějších obrazech Král sice sociální tematiku ve svém díle pěstuje dále, ale smysl těchto děl se postupně mění. Ve Třech ženách, v Pradlenách, v Prodavačce apod. obrací se jeho zájem spíše k ženě jako takové. V plátnech, jakými jsou Rodina (1925), Nedělní odpoledne (1928) nebo Muž s lulkou (1929), přechází sociální tematika do lyrizující polohy a v následujícím desetiletí přestane lákat malíře úplně, aby byla koncem třicátých let vystřídána protifašisticky zaměřenými obrazy.

Na dobovou atmosféru reagovala též grafika, která se ovšem v Brně omezovala na příležitostný plakát nebo na spíše humoristické než ostře satirické kresby (např. pro Lidové noviny). Vedle toho vzniklo grafické dílo Heleny Bochořákové-Dittrichové. Vyrostlo v poválečných letech, tedy v době revolučního sociálního hnutí. Je také s touto dobou úzce spjata. Dvěma cykly dřevorytů — Povstání a Oslavany z roku 1924 — staví se Bochořáková-Dittrichová celým svým citěním do řad sociálně utlačovaných vrstev, aby vyjádřila jejich mravní převahu. Proto používá při tvorbě dřevorytů expresivní techniku, kde základ tvoří černá plocha. V ní se rozvíjejí fabulačně domyšlené a ve výrazu palčivě naléhavé výjevy. Vedle ní Petr Dillinger, působící v Brně od roku 1928, v Hrabání sena (1929) nebo v Pradleně (1930) již jen parafrázoval sociální tematiku s příděchem arkaické pohody, podobně jako ve svých kresbách ze života valašských zemědělců v Brně působící Emil Hlavica.

Vedle Jaroslava Krále můžeme považovat za nejvýznamnější obohacení sociálního umění v Brně sochařské dílo Josefa Kubička. Na tuto tematiku byl Kubiček připraven již svými sochami reagujícími na první světovou

válku. V roce 1919 vytvořil sochu Žena v horách a v roce 1921 Řezání dříví, v nichž oslavuje lidskou práci. Realisticky viděný tvar sumarizuje do plastických objemů. Tuto polohu obměňuje začátkem desátých let, kdy ho Ferdiš Duša přivedl do Ostravy, ve směru většího důrazu na obsahovou stránku, jak to dokládají velké reliéfní práce nazvané Práce v dolech a Ženy na haldách nebo volné sochy Horník a Havíři (1922), Zavalená sroj (1924), Práce v dolech (1929) a Před směnou z téhož roku. Zatímco v soše Horníka, v sousoší Zavalená sroj nebo v Mužích táhnoucích lano užívá ještě sumárního oblého tvaru připomínajícího dílo Ottý Gutfreunda, v Havířích podtrhuje ideu těžké práce skulpturální technikou. Hmotu figur sceluje v jednolitou masu hrubým nevyhlazovaným opracováním dřeva se stopami dláta. Tíhu a hmotnost skulptury podtrhují i zavalité postavy horníků. To zazní ještě výrazněji v sousoší z pálené hlíny Před směnou z roku 1929, tj. z doby, kdy sociální tematika většinou už vyprchala z uměleckých děl malířů a grafiků. Hlína zde Kubíčkově pomohla k plastickému zpracování jednotlivostí, zvláště tváří, v nichž se mu podařilo vyjádřit psychický odraz těžké dřiny. Přitom však sousoší není vypracováno drobnopisně. Naopak, při veškerém realismu působí monumentálně, podobně jako Rodinovo sousoší Občané z Callais, které patrně Kubíčkově sloužilo jako vzor. Koncem dvacátých let realizoval Kubíček svou největší veřejnou práci – plastickou výzdobu fasády paláce bývalé Báňské a hutní společnosti v Ostravě. Dá se říci, že v ní shrnuje své poučení z předchozích období, aby práci horníků jako hlavní téma výzdoby povznesl do polohy alegorie. Téma práce zůstává i nadále neoddělitelnou součástí jeho umění.

Sociální umění dvacátých let v Brně znamená významnou kapitolu v dějinách českého moderního umění, přestože je rozsahem nevelké a přestože jeho rozvoji byl vymezen jen krátký časový úsek.

