

Celé dějiny malířství od jeskynních maleb přes barevná okna gotických katedrál, epiku renesance, staroholandská zátiší a barbizonskou školu k slunečné lázni impresionistů a neoimpresionistů dají se vyložit jako pokračující emancipace čistě optických prvků a čistě estetických funkcí od přírodních objektů a zobrazujících úkolů. Všecky lidské afektivní a estetické potřeby byly ostatně prvotně připojeny k potřebám materiálním a užitným, a ukojením prvých dělo se i ukojením oněch. Průběhem staletého vývoje malířství, tohoto řemesla, jež vzniklo, aby sloužilo základním hospodářským, organizačním a zpravodajským úkolům, probouzí se vedle těchto funkcí užitných a nad nimi estetický chtíč, touha po hře a radosti zraku a žízeň lyricko-plastického vzrušení. Nad malířským řemeslem, sloužícím knězi a knížeti, úřadům a učitelům, rozvíjí se postupně čistá barevná báseň, osvobozující se od zobrazování a dekorace, která posléze nabývá takové síly, že se může zúplna osamostatnit a odloučit od obrázkářství a ilustrace, tj. od tradičních druhů a způsobů malířských. Specializace a dělba práce v civilizaci XIX. a XX. století přivedla k rozluce malířství jako barevnou báseň od malířství jako zobrazujícího řemesla, právě tak jako odloučila čistou poezii od didakticko-ideologické literatury (třebas někdy nedopatřením veršované). Celý tento vývoj malířství, které přestává být malířstvím v středověkém smyslu, i moderní čistě poezie

je v podstatě přesně darwinistický: od opice k člověku, tj. od napodobování a opičení se k samostatnému lidskému výrazu, od faksimile a reprodukce k produkci. Kubismus odvažuje se posléze v době, v níž kodak a rotačka, obrázkové radiotelegrafické a žurnalistické zpravodajství převzaly dokumentární a informativní poslání malířství a grafiky, přerušit staletou společenskou smlouvu mezi umělcem a přírodou. Nádobro a definitivně, ježto nemá smyslu, aby nadále trvala. Kubismus postavil problém malířství jako tvorby závislé toliko na vlastních zákonech.

Kubismus vytvořil v rozhodném momentu dějin umění novou doménu malířství: svět tohoto malířství je charakterizován tím, že všechny podmínky a všechny možnosti jeho existence tkví v něm samém, a následkem toho může být spojení se skutečností přerušeno. V kubismu právě jsme pochopili, že pokud nějaký umělecký projev je vázán takovým spojením a má je za cíl (naturalistická malba), je ohrožen ve své čistotě a je vlastně nahraditelný jiným. Kubistická revoluce je znamením zániku malířských útvarů historických a zároveň signálem nové epochy barevné poezie, nezávislé na vzhledu věcí, na ilustrativnosti, na dokumentu, poezie, která žije svým vlastním životem, pulsací a rytmem barev. „To, co odlišuje kubismus od předcházejícího malířství, toť to, že není uměním imitace, nýbrž koncepcí a touží se povznést k tvorbě“ (Apollinaire).

Vládoucí názor, že kubismus byl krokem do zázemí malířství a že od kubismu přes jakési novoklasicismy se vrátíme opět k naturalismu, tedy k malbě zobrazující podstaty, je falešný a zpátečnický. To může tvrdit jen ten, kdo nepochopil podstatu kubismu a celý vývoj osvobození malířství. Abstraktivismus čili bezpředmětné malířství, jehož obrazy zřekly se jakéhokoliv vztahu k jevovým skutečnostem světa, jakéhokoliv tématu, předmětu a námětu, je logickým důsledkem kubismu. Bázuje na koncepci obrazu jako předmětu naprosto neodvislého od *přírody*, poslušného jen zákonů barevných hmot, přitažlivosti a rovnováhy tvarů a barev. Tato koncepcí malířství

definuje veškeru tvorbu naší přítomnosti a budoucnosti. Abstraktivismus — mohli bychom vysvětlit těm, kdož dosud myslí v pojmech „obsah“ a „forma“ — je vlastně uměním, jemuž „forma“ se stala obsahem; rytmus linií a barevných ploch, jejich napětí v ploše i v imaginárním prostoru, tot výhradný „obsah“ tohoto malířství. Toto estetické stanovisko, výsledek staletého vývoje, není tedy nové: nová je toliko jeho výlučnost a nesnášenlivá čistota; a přece, definuje-li abstraktivismus obraz jako vyrovnaný celek, v sobě rovnovážný systém s vlastními imanentními zákony, nesmí chápat formu a její soustavu jako samoučelnou, nýbrž jako předpoklad a induktor emocí. Kvalita těchto emocí, jež dílo v divákovi probouzí, je mírou hodnoty díla. Abstraktivnímu umění hrozilo často nebezpečství, že emoce, které vzbuzuje, zůstanou jen emocemi dekorativní lahodnosti a libosti a nepovznesou se na svrchovaný řád čistých básnických pocitů harmonie a rovnováhy. Hle, celý rozdíl mezi tvůrci a epigony, mezi kubisty a kubizujícími naturalisty, mezi básníky a dekoratéry: kde první rozsvěčují lyrické ohňostroje a vodotrysky barevných básní, druzí látají nemohoucí dekorace. Islámské umění, kterému náboženství zakázalo jakékoliv zobrazování, zůstalo při ornamentu a dekoraci. Picasso, zřeknuv se zobrazování, vytvořil novověkou barevnou báseň.

Josef Šíma, jenž po létech ustavičného a usilovného experimentování a soustavného řešení problémů, které vynášela do popředí aktuální vlna vývoje, dospěl k čistému a abstraktivnímu malířství, pochopil patrně nebezpečství dekorativismu svou povahou naprosto nemístného v naší době mechanické civilizace a konstruktivistické architektury. Šíma, dobrav se svými abstraktivními a geometrickými obrazy závěrečného bodu malířství, nulového bodu, jak říká Malevič, postavil si problém malířství nově: obraz jako nezávislá barevná a grafická báseň. Hledal novou malířskou poezii v důvěrném souručenství s moderními básníky. Ilustroval Seiferta, Delluca, Cendrarse, Giraudoux a četné jiné francouzské básníky ve svém známém cyklu rytin Paříž. Jeho

kresba čím dále, tím více přestává být ilustrací a stává se grafickým ekvivalentem slovesné básně. Nedávná výstava Šíмова ukázala nám recentní díla zcela vzdálená již abstraktivnímu malířství, díla, která vstoupila do končin poezie. Těmto surrealistickým obrazům nejde o otázku formy a její rovnováhy především: chtějí být bezprostředním projevem podvědomého života, obrazy snu, osvobozené fantazie a lyrické hypnózy. Surrealistické malířství (s nímž nejpodrobněji seznamuje nás monografie letos vydaná a doprovozená studií André Bretona, vlastního iniciátora a vůdce tohoto hnutí) je celkem hodně poplatné německému expresionismu a všem mystickým a metafyzickým uměleckým školám minulosti. Je vyslovenou reakcí proti kubismu a abstraktivismu, opouští jejich formové vymoženosti a oklikou přes symbol vrací se často k obrazu literární, ilustrativní, ideoplastické podstaty. Surrealismus v literatuře i ve výtvarnictví je krajním dovršením romantismu a jako v každém romantismu technika, forma a estetika tu nepadá příliš na váhu. Černokněžnické obrazy surrealistů, takového Chirica, Picabii, Maxe Ernsta, Yvese Tanguy, Hanse Arpa, Joana Miró, Malkinea, Violliera, Papazova, Pierra Roye, Sunbeama a jiných, jsou obrazy preludů a snů, básní, infra-rudý dramatismus podvědomí, jeho erupce a jeho tajemství prostřednictvím jakýchkoliv grafických prostředků. Jsou defetismem od výbojů kubismem dobytých. Breton se chybně dovolává Picassa jako předchůdce surrealismu; předky těchto malířů jsou daleko spíše Ensor, Redon, Hieronymus Bosch, Gustave Moreau, Böcklin, Paul Klee, Kandinskij, Chagall a všichni malíři subjektivní fantazie. Vlastní nerv tohoto malířství, příliš utajený v subjektivních náladách, „vnitřních tónech“, prostý disciplíny a zákonitosti, nedá se postihnout estetickým rozborem: jen psychoanalýza se může k němu dobrat. Avšak surrealistická teorie, opírající se o pansexuální a psychologické názory Freudovy školy, může toto malířství vysvětlit, nikoliv hodnotit a soudit. Jestliže abstraktivnímu malířství hrozilo nebezpečství upadnout v dekorativnost, je surrealistické malířství ohrožováno svody literárními. Tam,

kde mnozí tomuto nebezpečení podlehl, dovede mu Šíma se zdarem čelit. Šíma totiž zůstal vždy mistrným malířem: ten, kdo dovedl dát svým liniím, rafinovaně jemným a křehkým, a svým barvám bohatých tonalit tolik života, tolik malířské kultury, ojedinělé opravdu mezi našimi malíři, ten, kdo ve francouzské, pařížské škole malířství nabyt tak neomylné dokonalosti *métier*, neustrne při obrazech literárních a ilustrativních podstaty. V surrealismu, jenž je výrazem neklidu a hluboké nejistoty duše, je Šímovo malířské umění a jeho svrchovaná kultura linie a barvy bezpečnou jistotou.

Jestliže surrealismus vyřazuje se z linie postkubistického tvoření, aby se přiblížil umění bezprostřední fantazie, příbuzný spíše expresionismu, pokračuje artificialismus Toyen a Štyrského na cestě kubismem započaté a dospívá tu do nových oblastí. Artificialismus, tento název, který pro svou tvorbu zvolili Štyrský a Toyen jen proto, aby dali výraz své odlišnosti od zmatku soudobých sezónních uměleckých událostí, je především úplným protikladem surrealismu. Surrealismus, dav všechna práva podvědomé inspiraci a subjektivní fantazii, omezil se na pasívní zaznamenávání názorů, bouří, přílivů a odlivů podvědomých oceánů. Popřel volní akt vědomé tvorby, záměrné konstrukce a usiloval o nejvěrnější reprodukci podvědomého dění. Opustil bílé světlo intelektu a rozsvítil infrarudé záře pod prahem vědomí. Naproti tomu artificialismus, ve shodě s poetismem, žije v ultrafialovém světě nadvědomí. Tvorba není dějem psychického automatismu, ale volním, záměrným aktem. Vzdálivše se malířské vivisekci kubismu i pouhé formové hře abstraktivismu, ohradivše se proti surrealismu, jenž pracoval literárně zpodobivými prostředky, svou svrchovaností umělé, od jevové skutečnosti neodvislé formy, realizovali Toyen a Štyrský své nové umělé básně barev, v nichž ztrácí se posléze i tvar a linie a obraz žije zářným nuancí, červánky světla a mlživým oparem barev. Štyrský a Toyen pokračují v kubismu v tom směru, že naprosto se zříkají syžetu, tématu, modelu a přírody. Vání a chvění barev donekonečna nuancovaných a navzájem se prolínajících

a snoubících, nehmotná a dokonalá technika, subtilní a delikátní kaleidoskop jasů a reflexů, předivo barevné mlhy a krajka šerosvitů: toť ultrafialový svět malířské artificiální básně.

Artificialismus Toyen a Štyrského proklamuje identifikaci malířství osvobozeného od zobrazování, literárního tlumočení a dekorování s básní, osvobozenou rovněž od ideologie, literatury a sdělení. Artificiální obraz je „zrcadlem bez obrazu“, je básní transfigurovaných a abstraktních vzpomínek. Nové techniky dovolily Štyrskému a Toyen dát každé barvě tisícové nuance, vytvořit „čtvrttónovou paletu“ a čarovat úžasným květenstvím barev.

Artificialismus kryje společně díla Toyen a Štyrského. Je označením estetického názoru, nového pojetí malířství jako barevné básně, vzdálené slovesnému i figurativnímu umění. A přece pod společným názvem, ve společném názoru uplatňují se odlišné barvy a přízvuky dvou samostatných a silných individualit. Štyrský: subtilní iluzionista, žonglér vratké rovnováhy, vesmír andělské vůně, hravý čaroděj a kejklíř, básník luny, v níž se zhlíží Elvíry. Toyen: hluboká osamocenost uprostřed lesů, samoty a rašelinistě, mohutnost přílivu a odlivu, temné tajemství oceánů, melancholie podzimu, dým a stín. Molová melodie Štyrského. Dur akordy Toyen. Philippe Soupault dovedl výborně vystihnout odlišný akcent Toyen a Štyrského. „Toyen nerespektuje ani půvab, ani něhu, ani onu určitou rozpustilost, která mizí jako úsměvy zralých dam. Útočí na vrásky, jež jsou nejprostšími čarami života. Za těmito rysy a těmito odstíny těžká vážnost modliteb se sepjatýma rukama. Toyen zůstává malířkou, která netrýzní a která neokouzluje. Její druh Štyrský chce nalézt meze. Jeho malba se otáčí kolem vlastní osy. Vyhlíží jako ony planety, kde irizace se stává horizontem. Myslíme na budoucnost alkoholu.“

Uprostřed tristní stagnace a hluboké nudy českého malířství, již zjevuje zdrcující většina výstav posledních sezón (a již např. tak monumentálně ukazuje umělecká expozice Výstavy soudobé kultury v Brně), Štyrský a Toyen probouzejí v nás důvěru v příští rozkvět. Mezi našimi pseudokubisty, kteří

kopírují a nebo kteří bezduše kubizují, mezi pseudoklasicisty a pseudofauvisty, kteří zaspali své století, a mezi davem polo-moderních nebo kýčářských epigonů a eklektiků dovolují nám Toyen, Štyrský i Šíma věřit v básnický rozkvět nového malířství. Nevím, jsou-li jejich obrazy „českým malířstvím“; patrně snad nikoliv, protože jejich jména nejsou zanesena do oficiálních katalogů naší umělecké provincie: rozhodně však nemají nic společného s naší dosavadní domáckou malířskou idylou; na rozdíl od druhotného umění předcházejících českých generací nepřezvykují tito umělci světové objevy, nýbrž rozmnožují je a obohacují: jsou originálem, nikoliv překladem do češtiny.

(Kmen 2, č. 6, červen 1928)

Jiří Voskovec a Jan Werich:
HUMOR V REVUI (JENOM HLÍNA)

Předně se zasazujeme o to, aby bylo rehabilitováno jedno slovo. Toto slovo zní: sranda.

Pán, který poprvé užil tohoto výrazu, má nesmírnou zásluhu, neboť objevil technický termín, bez něhož se nelze obejít. Bohužel toto slovo pohoršuje. Jelikož se jím hodláme zabývat, dosazujeme za ně neméně technický termín: hlína, abychom se vyhnuli neužitečnému pohoršení.

Není to hra se slovy, kterou zde podnikáme, nýbrž přesvědčení, že to, co nazýváme hlínou, se zásadně liší ode všech ostatních útvarů veselosti či humoru. Mluví-li se totiž o psině, když skupina mladých minervistek vyvede profesora tím, že mu namluví, že na dnešek nebyla příprava — tvrdí-li se, že byla švanda, když včera u Pinkasů schovali panu bernímu Štočkovi klobouk — je-li vskutku komickým snoubenec slečny z prvního poschodí — je nezvratno, že jakékoli Švejkovo dobrodružství nemůže být než pustou hlínou.

Dva kumpáni ukazují trubačovi citrón. Není na tom vůbec nic absurdního: je to výsek praobyčejné skutečnosti. Trubačovi se sbíhají sliny, nemůže troubit, kumpáni se již nemohou smát a ze všeho toho vyplyne nepozorovaně čistá, destilovaná hlína.

Hlína musí být. Jak se k tomuto faktu přišlo, není aktuální otázkou. Je to prostě skutečnost, proti níž se nedá vůbec nic namítat.