

Ačkoliv se zdá snadné vytvořit soubor nebo seskupení nepravidelných linií – linií jakýchkoli – je umělec právě tuto na rozpácích. I když se snaží zobraziti něco, co je samo o sobě křivolaké, jako např. kořeny nebo žíly, uvidí záhy, že každý záhyb má být zdůvodněn smyslem celku.³

V době, kdy Teige a Štyrský vyhledávali zánik závažného obrazu, nezbudila Kupkova kniha, napsaná poněkud archaickým stylem a vyjadřující výtvarně radikální záměry mnohdy pomocí naučného aparátu 19. století, u pražské avantgardy větší ohlas. Mladou generaci přitahovalo více dění na Bauhausu, kde o současné výtvarné řeči přemýšleli Klee a Kandinskij. Rovněž v jejich úvahách, zveřejněných v edici *Knihy Bauhausu*, připadlo linii důležité místo. Kandinskij jí v knize *Bod – linie – plocha*, publikované roku 1926, věnoval nejrozsáhlejší kapitolu. Důrazně obhajoval oprávněnost abstraktní linie v malbě proti rozšířenému názoru, že jde o grafický prvek, který do obrazu nepatří.⁴ Paul Klee považoval linii za samo východisko výtvarného projevu, za základní výrazový prvek jak v předhistorických dobách, tak u dětí. Podle jeho definice vzniká linie tím, že se bod dává působením tlaku do pohybu. Úvodním prvkem Kleeova *Pedagogického náčrtníku*, vydaného v roce 1925, se stala aktivní, volně se rozvíjející linie, již autor charakterizoval jako „samoučelou procházku“. V rukopisných konceptech k přednáškám na Bauhausu ji odlišil od „obečhodní pochůzky“ ve smyslu nejrychlejšího pohybu k určitému cíli.⁵ V artificialismu lze vysledovat některé volně spojitosti s Kleeem – pojetí linie jako samoučelne procházky k nim náleží.

V českém moderním umění druhé poloviny dvacátých let minulého století převládá jiný druh samostatné linie – nekonečná křivka, hojně zastoupená ve výtvarném proudu, který František Šmejkal zpečetil jako lyriický kubismus.⁶ K jeho protagonistům patřili vedle Emila Filly příslušníci mladší, poválečné generace, zejména František Muzika, František Janoušek a Alois Wachsman. V jejich obrazech se plynulá a pružná linie stala dominantním stavebním prvkem. Probíhala celou plochou plátna, aby propojila jednotlivé předměty a prostorové plány v harmonickou jednotu. Zvláštní arabska nekonečné linie pak

³ Tamtéž. Vztahem mezi Kupkovou abstrakcí a artificialismem se zabýval Vojtěch Lahoda. „František Kupka's Creation in Visual Art: Organic and Czech Connections“. *Umění XLIV*, 1996, s. 24-26.

⁴ Kandinskij, Wassily. *Bod – linie – plocha*. Přel. Anita Pelánová. Praha, 2000, s. 104.

⁵ Klee, Paul. *Pedagogický náčrtník*. Přel. Anita Pelánová. Praha, 1999, s. 6-7. – Pelánová, Anita. „Paul Klee a Bauhaus“. *Tamtéž*, s. 58.

⁶ Šmejkal, František. *Lyriický a imaginativní kubismus* (katalog výstavy). Brno : Dům umění, 1983. – Lahoda, Vojtěch. „Proměny realismu a kubismu v malířství dvacátých a třicátých let“. In *Dějiny českého výtvarného umění IV/2*. Praha : Academia, 1998, s. 126.

Příběh bludné linie

Lenka Bydžovská

V artificialistických dílech Jindřicha Štyrského se velmi často objevují útržky hadovitě zvlněných linií. Někdy vznikly příležitostně nabarvených nití či proužků na plátno, jindy jako negativní otisk při stříkání barvy, nebo je autor nakreslil či namaloval. Jsou obsaženy například v obrazech z roku 1927 *Nálezy na plázi*, *V mlze*, *Povodeň*, v ilustracích k *Žádovskému hrbitovu* a ke *Zpěvům Maldororovým* z roku 1928 i v četných dalších pracích. Na první pohled působí jako nezávislé, náhodné prvky bezpřízorně bloudící po plátně či papíru.

Tento mikromotiv představuje Štyrského zdánlivě nenápadné, osobní řešení otázky, která byla ve dvacátých letech minulého století aktuální pro různé typy umělců: jak v obraze pracovat se samostatnou linií, osvobozenou od funkce zobrazovací i ornamentální. Někteří malíři, především ze starší generace průkopníků abstrakce, se k linii vyjadřovali také teoreticky. František Kupka se systematicky zabýval základními výtvarnými prvky v knize *Tvoření v umění výtvarném*, jejíž původní francouzský text sice vznikl v letech 1907-1913, ale k prvnímu vydání, a to v českém překladu, došlo až v roce 1923 díky Spolku výtvarných umělců Mánes! V kapitole „Prostředníci a činitelé“ Kupka napsal:

Vedle přímek, spíše abstraktních, máme křivky, jež čím jsou zvlněnější, tím jsou hmotnější. Jsou pro zrak nárazkou na posoupnost, oko je sleduje jako pohybující se hady, jsou tedy výrazem veličiny času. Mimo linie kruhové, oválné, nebo pravidelné spirály, samy o sobě abstraktní, všechny upomínají na tvary živých organismů. Každou svou částí vydutou či dutou připomínají nějaký živý tvar – plodí život. A čím jsou záhyby křivější, tím jsou hovornější, ba zvatlavější. Nejsouce dány do služeb objektivnímu popisu, podněcují nás, abychom jim přikládali určitý význam. Čím jsou bližší křivkám pravdělným, tím více se přibližují podstatě a vzdalují se od nahodilého...⁷

Výmluvný je také další Kupkův postřeh, odpovídající jeho holistickému pojetí umění:

¹ Viz Brullé, Pierre – Theinhardtová, Markéta. „Malířství navzdory všemu“. In Jaroslav Anděl – Dorothy Kosinská (eds.), *František Kupka: průkopník abstrakce, malíř kosmu* (katalog výstavy), Praha : Národní galerie, 1998, s. 151-164.

² Kupka, František. *Tvoření v umění výtvarném*. Praha : SVU Mánes, 1923, s. 126.

pronikla do organické struktury nefigurativní malby Františka Foltýna a Jiřího Jelínka. Ve třicátých letech se uplatnila v dílech dalších českých autorů, kteří prověřovali možnosti abstrakce, mezi nimi například Zdeňka Dvořáka z okruhu časopisu *Kvart* nebo Zdenka Rykra.⁷

Jedinečným způsobem pracoval se svébytnou linií Josef Šíma v obrazech s názvem *Ostrov* z roku 1931, když odpoutal obrysy od původně hmotných útvarů a zmnožil je. Mukařovský při rozboru Šimovy tvorby zdůrazňoval věcnost a jako jeden z jejích příznaků uvedl pevný obrys. Tato charakteristika platí i pro *Ostrov*. Na rozdíl od Štyrského vytváří Šíma trojrozměrný prostor, v němž „mohou věci žít, zůstávat skutečně souvislými jednotkami a nerozplývat se v souhrn linií nebo skvrn barevných“.⁸

Zvláštní místo měla linie v experimentální tvorbě Vojtěcha Preissiga, jenž během let postupoval od výchozího rostlinného secesního ornamentu přes dynamické geometrické formy až k autonomnímu abstraktnímu projevu. Do pozoruhodných abstraktních koláží, datovaných Tomášem Vlčkem do období 1915-1925, vlepoval Preissig kořeny rostlin, stonky, vlny, žíně či provázky, které byly současně konkrétními předměty i základními kompozičními prvky a nositeli umělcových či divákových představ. Ve třicátých letech, kdy se Preissig zabýval abstraktní malbou, vznikly tři varianty *Příběhu lité linie* (1937), volně navazující na dřívější elementární grafiky. Linie probíhající obrazem pokřivolaké dráze se stala „destilátem životního a myšlenkového principu“, dokládajícím Preissigovo otevřené chápání působivosti znaku. Na rozdíl od artificialismu však Preissig nemířil k volným asociacím konkrétních představ, nýbrž zůstal „v abstrahované rovině poetického stavu“.⁹

Štyrského přístup k linii se od dosud zmíněných pojetí odlišoval. Štyrský s Toyen si v době artificialismu zakládali na vlastní originalitě a ve svých prohlášeních se výslovně distancovali jak od geometrické abstrakce, již označili za „pouhou formovou hru a zábavu očí“, tak od surrealistického malířství, které tehdy vnímali jako „formově historizující“, tedy neavantgardní.¹⁰ V rukopisném textu Štyrský o surrealismu kriticky podotkl:

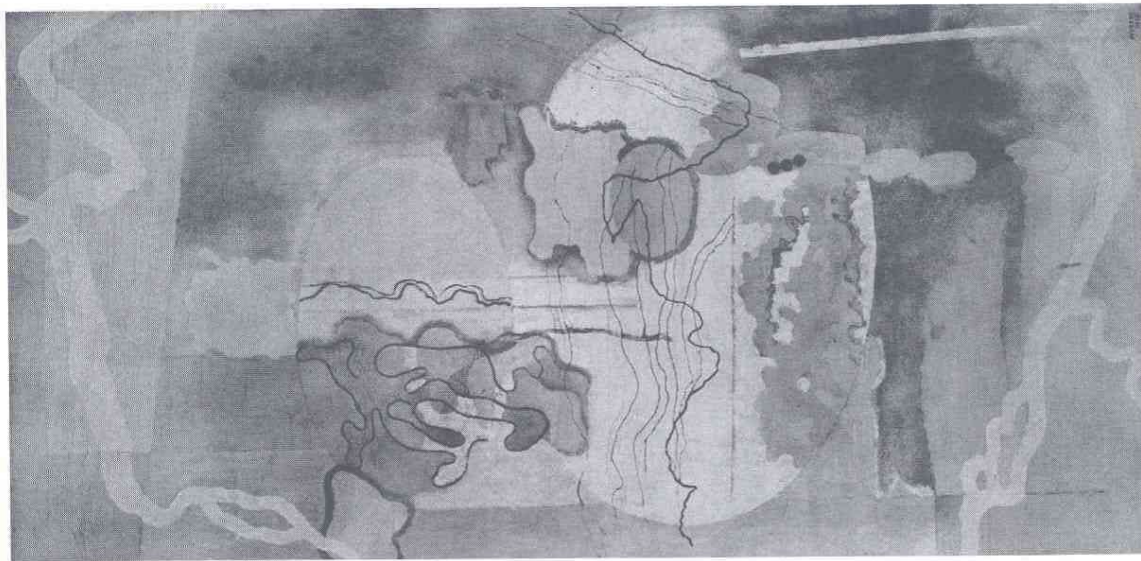
Zaznamenávají linie, plochy a čáry, aniž je rozumově třídí a bez ohledu na to, jaký bude výsledek. Následkem toho podobají se surrealistické obrazy, na něž nemůžou

⁷ Rousová, Hana. *Linie, barva, tvar v českém výtvarném umění třicátých let* (katalog výstavy). Praha : Galerie hlavního města Prahy, 1988.

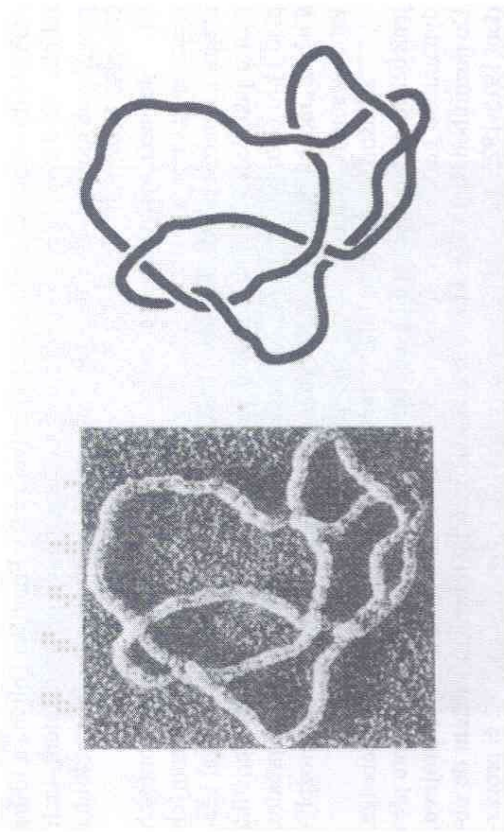
⁸ Mukařovský, Jan. „Josef Šíma“. In *Týž Studie z estetiky*. Ed. Květoslav Chvařík. Praha : Odeon, 1966, s. 305.

⁹ Vlček, Tomáš. „Vojtěch Preissig“. *Výtvarné umění XVIII*. 1968, s. 307-337. – *Týž. Vojtěch Preissig, grafika a malba 1922-1938* (katalog výstavy). Roudnice nad Labem : Galerie výtvarného umění, 1983.

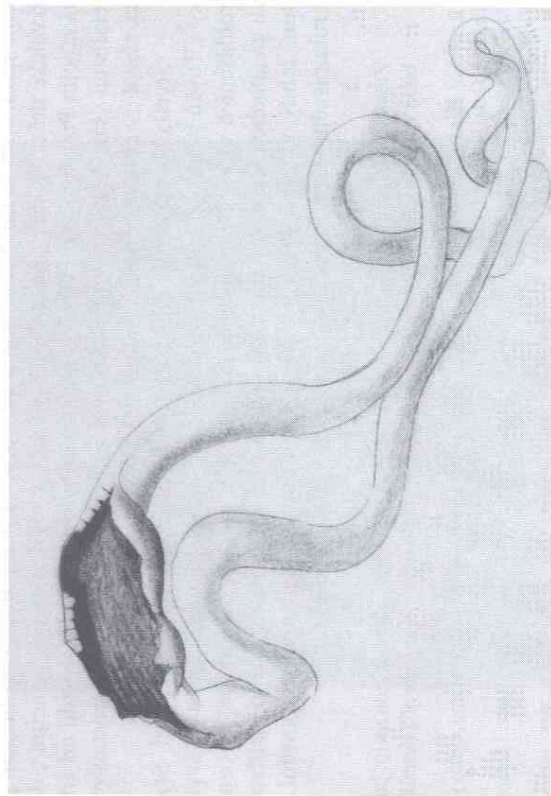
¹⁰ Štyrský, Jindřich – Toyen. „Artificialisme“. *ReD* I, 1927-1928, s. 28-30.



Obr. 1: Jindřich Štyrský. *Povodeň*, 1927, olej, plátno, 110 x 54,8 cm, Moravská galerie v Brně. Fotografie: Jiří Hampl, ÚDU AV ČR v Praze



Obr. 2: Snímek řetězce DNA pořízený elektronovým mikroskopem a kresba znázorňující uzlovou strukturu, kterou tvoří molekula DNA. Reprodukce: Keith Devlin. *Jazyk matematiky. Jak zviditelnit neviditelné*. Praha, 2002



Obr. 3: Jindřich Štyrský. *Had bez konce*. 1931, tužka, pastelky, papír, 18 x 24 cm, soukromá sbírka. Fotografie: Jiří Hampel, UDU AV ČR v Praze

me bráti žádná měřítka estetická moderního malířství ... medijním kresbám a jistým dílům šilenců ve stavu, jemuž Francouzi říkají *tous discordants*.... Surrealistická malba většinou činí dojem ilustračních obrazů, nebo obrazů s protivnou přičiutí literární, k čemuž ještě přispívá nedokonalá řemeslnost a pověštině naprostá nemohoucnost malířská, i když traktování obrazu je celkem poetické.¹¹

Artificialismus se chtěl vyhnout úskalím, která Štyrský podle svého tehdejšího – jako vždy subjektivně vyostřeného – hlediska spatřoval v „konkurenčních“ soudobých směrech. V touze vynalézt novou výtvarnou řeč, vyvolávající trsy poetických asociací, se volně inspiroval mikrofotografiemi, leteckými snímky či záběry z podmořského světa. I „bludné linie“ kolísaly mezi abstraktním a konkrétním pólem, evokovaly útržky map s toky řek nebo výjevy pod sklínkem mikroskopu. K tomuto oblíbenému motivu Jindřicha Štyrského vyvstala zajímavá vizuální paralela až při pozdějším vědeckém výzkumu: snímek řetězce DNA pořízený elektronovým mikroskopem a kresba znázorňující uzlovou strukturu, kterou tvoří molekula DNA, totiž vypadají přesně jako prvek z artificialistického obrazu. Objevy v topologii vedly od osmdesátých let 20. století k novým pozoruhodným aplikacím v biologii a ve fyzice. Podle současných názorů se hmota skládá z tzv. *superstrun* – nepatrných, zauzlených a uzavřených smyček v časoprostoru, jejichž vlastnosti jsou těsně svázané se stupněm uzlu. Vývojem matematické teorie uzlů byla vytvořena nová možnost k pochopení určitých aspektů jak živého světa, jemuž vládne DNA, tak hmotného vesmíru.¹² Štyrský se díky své představivosti intuitivně dotkl podstatného principu.

Štyrského zaujetí smyčkami a uzly nebylo ojedinelé. Max Ernst zdůraznil tento motiv již v dadaistické koláži z roku 1921 označené *Plací muž, sala-mandr a provázek*, ve které využil a přehodnotil vyobrazení salonního triku s uzly ze své oblíbené publikace *Kolumbus-Eier*. Linii zavíjející se do smyček pak přenesl do surrealistických obrazů, například do *Noci lásky* z roku 1927, kterou si později na pražské výstavě Poesie 1932 koupil Adolf Hoffmeister.

Při Štyrského přechodu k surrealismu se artificialistická organická linie proměnila v hada. Nastal „zvrát z bezpředmětnosti do předmětnosti“. Přesto zůstává otázkou, v jaké posloupnosti procesy abstrahování a zpředměťování vlastně probíhaly. Hád byl totiž již od poloviny dvacátých let nutkavě se opakujícím prvkem Štyrského snů. *Sny o hadu a podivuhodné hrůše* z let 1925–

¹¹ Štyrský, Jindřich. „Přednáška o artificialismu“. In *tyž Každý z nás stopuje svoji ropuchu*. Ed. Karel Šrp. Praha, 1996, s. 33.

¹² Devlin, Keith. *Jazyk matematiky. Jak zviditelnit neviditelné*. Přel. Jan Švábenický. Praha : Argo, 2002, s. 248–259.

1930 zařadil Štyrský na začátek knihy *Sny*, kterou připravil nedlouho před smrtí:

„V polospánku i ve snech mě často pronásledoval had rozpáraný řezem, vykuchaný a bez vnitřnosti. Někdy to byl had, jenž neměl konce – jako článek řetězu – , někdy had, jenž neměl hlavu. Často jsem se probudil s hrůzou, protože jsem ho měl stočeného kolem krku. Škrtil mě, ale byl to dotyk, který mi nebyl odporný, při kterém mi bylo dobře.“¹³

S tímto motivem pracoval Štyrský v kresbách *Had bez konce* (1931), *Rozpáraný had* (1931), *Podivuhodná hruška s hadem* (1933) a v obraze *Hermafrodit* (1934). V roce 1934 zaznamenal *Sny o dvou hádcích*: „Později hruška zmizela a místo hada se mi objevovali dva hádci, tančili přede mnou, někdy se i líbali. Jeden z nich byl zelený a druhý červený. Pak hádci přede mnou, někdy se spánku.“¹⁴ K zápisu připojil Štyrský kresbu *Dva hádci*, již pak převedl do obrazu *Člověk sěpie* (1934). Hádci se do snů opět vrátili v roce 1940, tentokrát srůstali s hady. Štyrského inspirovali ke kresbám přízračných postav připomínajících krétské hadí bohyně.

Sám autor ve svém díle interpretoval motivy hadů – a podobně také kořenů, jimž věnoval v roce 1934 celý obrazový cyklus – obvyklým způsobem jako fallické symboly.¹⁵ Ve zkoumaných souvislostech by však bylo možné přiřadit jim další význam. Hadovitě linie, vyskytující se nejprve v abstraktní podobě v artificialistických pracích a potom zpředmětně, konkretizované v surrealistických dílech, lze s nadsázkou označit za moderní ironické přehodnocení Hogarthovy linie krásy a její proměnu v linii úzkosti a slasti: škrtí, ale její dotyk je přitom podle Štyrského pocitů ze sna příjemně vznášující.

Již v úvodu katalogu artificialistické výstavy Jindřicha Štyrského a Toyen, která se konala v pařížské galerii Vavin na přelomu let 1927 a 1928, Philippe Soupault vystihl Štyrského záměry: „Štyrský chce najít hranice, maluje je jehlou. Rýsuje přesně ohraničení. ... Štyrský má odvahu uctívateli ohně. Nebojí se spálit si oči. Jeho vůle je znepokojivě přímočará.“¹⁶ Na první pohled

¹³ Štyrský, Jindřich. *Sny*. Ed. František Šmejkal. Praha, 1970, s. 10.
¹⁴ Tamtéž, s. 14.

¹⁵ K výkladu motivu kořenů v českém umění viz Wittlich, Petr. „Tvůrčí osobnost Josefa Mánesa a 20. století“. *Umění XLIV*, 1996, s. 549–554. – Jiný konkrétní příklad podává historik Alfonse Muchy zaznamenaná jeho synem Jiřím. Týká se historické ilustrace *Smrt Barbarossy*: „Když jsem dělal Barbarossu,“ vyprávěl otec o mnoho let později, „byl Marold právě nemocen. Měl zapletený sířeva. Jel jsem ho navštívit, a abych nezahábel, dělal jsem tam u něho vedle postele ty kořeny. Anó, ty zapletené kořeny.“ Mucha, Jiří. *Alfonse Mucha*. Praha, 1982, s. 116.

¹⁶ Philippe Soupault. *Štyrský et Toyen* (katalog výstavy). Paris : Galerie Vavin, 1927. První český překlad *ReD I*, 1927–1928, s. 217–218.

se tehdy mohlo zdát toto tvrzení poněkud přejaté. Avšak byt' artificialistické obrazy působí v prvním okamžiku libým dojmem, Štyrský nikdy nechtěl ukolébávat, nýbrž znepokojovat. Při bližším zkoumání se odkrývají hlubší vrstvy artificialismu a z časového odstupu se ukazuje spojitost s dalším vývojem Jindřicha Štyrského, který „nehledal krásy a jejich příjemnosti, tvořil s vášnivou bezohledností k sobě i divákovi“.¹⁷

Soupaultovu ranou charakteristiku ocenil Jan Mukařovský v textu do katalogu první a dosud jediné retrospektivy Jindřicha Štyrského v roce 1946. Zdůraznil, že Štyrského dílo nepozbývá nevypočitatelnosti a nebezpečnosti přímo plynoucí z jeho přístupu k malířství: „Malířský tvárný prostředek není mou cílem, ale nástrojem k dosažení něčeho, co přesahuje malířství. ... Ztotožnění malíře a básníka je stálým cílem jeho usilování. A to, co nazývá poezií, je v podstatě úsilí noetické, snaha o vyzkoušení a kritiku cest, po kterých se člověk celou svou osobností, napětím všech složek duševních a tělesných, prodríná k realitě. Ani v období artificialismu nepřestává napětí mezi skutečností a obrazem být patosem jeho tvorby.“¹⁸

I když Štyrského umělecký vývoj označil Mukařovský při pohledu zvenku za značně dynamický, při zkoumání podstaty malířské struktury objevil silnou jednotu všech období. Spatřoval jí v tom, že Štyrský v celé tvorbě čínil východiskem a základním prvkem konstrukce obrazů obrysy. Přitom podle Mukařovského popíral souvislý obrazový prostor, plynulé prostředí, jež by všechny obrysy spojovalo v jediný řád. To platí i pro artificialistické obrazy: „Obrysy bloudí zde po ploše obrazu nestojíce, neležíce ani se nevznášejíce.“¹⁹ Mukařovský se domníval, že budování obrazu z obrysu a z toho vyplývající popírání soudržnosti i hloubky obrazového prostoru nejsou jen malířské postupy. Chápal je jako výraz malířova noetického poměru ke skutečnosti: „Řád prostoru, který malíř-básník bolestně hledal ..., byl mu jen metaforou pro nedoostatek řádu v poměru mezi člověkem a světem.“²⁰

V artificialistických dílech se vedle osvozených organických arabských mnohdy objevovaly i útržky sítí. Vzbuzovaly konkrétní asociace vodních hlubin, ale zároveň připomínaly geometrický řád, ortogonální strukturu, mířičku, která se ve 20. století stala symbolem přísné avantgardní čistoty výtvarných prosředků a kterou později Rosalind Kraussová označila za jeden z mýtů avantgardy.²¹ Artificialistické obrazy vyjadřují nedůvěru vůči podobným mýtům:

¹⁷ Mukařovský, Jan. *Jindřich Štyrský* (katalog výstavy). Praha : SVU Mánes, 1946, s. 4.

¹⁸ Tamtéž, s. 4.

¹⁹ Tamtéž, s. 7.

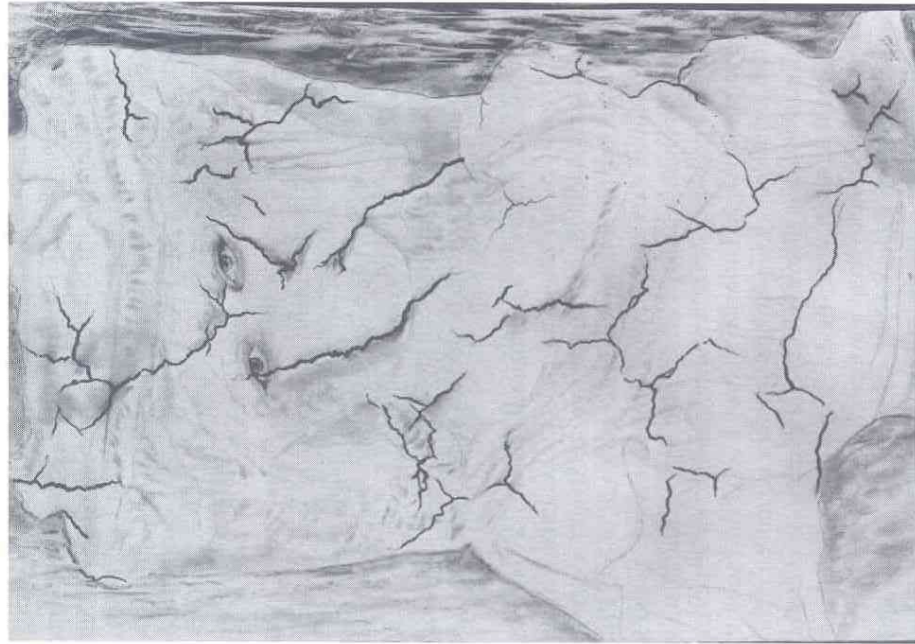
²⁰ Tamtéž, s. 4. – Srp, Karel. „Několik poznámek k nevydaným přednáškám Jana Mukařovského“. *Umění XXXVI*, 1988, s. 71–81.

²¹ Krauss, Rosalind E. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge (Mass.) – London : The MIT Press, 1985, s. 9–22.

na mé sestry Marie (1941), v níž se jemné dívčí rysy fantomu zirácejí pod četnými trhlinami drolicího se povrchu. Na rozdíl od surrealistických „portrétů“ a „autoportrétů“, rozbitých a mizejících pod sítí prasklin (například pozvánka Maxe Ernsta na vlastní výstavu z roku 1935 nebo fotografie Emily Medkové z padesátých let *Upraviíme Váš účes*), Štyrského anorganické čáry se navzájem nespojují, nevytvářejí novou soustavu, jen osamoceně bloudí po povrchu, který rozrušují. Zobrazení podléhá erozi a destrukci, pukliny se množí a útočí proti celistvosti a soudržnosti organické formy, ovládají a rozkládají obraz i představu.

The Story of the Errant Line

The text treats the avant-garde motif of the independent organic line, liberated from pictorial and ornamental functions. It focuses on the work of Jindřich Štyrský, whose serpentine loops first appeared in abstract form in *artifciel* works, and were later objectified in surrealist pieces. They can be interpreted as an ironic reevaluation of Hogarth's line of beauty, transformed into a line of anxiety and bliss.



Obr. 4: Jindřich Štyrský: *Podobizna mé sestry Marie*, 1941, uhel, papír, 55 x 38 cm, soukromá sbírka. Fotografie: Jiří Hampl, UDU AV ČR v Praze

sítě se deformují a rozpadají na samostatné dynamické linie, aby tak naznačily všudypřítomný proces entropie.

V závěru tvorby Jindřicha Štyrského se bludné linie ještě jednou proměnily: získaly anorganickou podobu. Souvisela s umělcovou představou o zkažení světa, obsaženou například v textu *Svět se stává stále menším* nebo v kresbě *Sen o opuštěném domě* (1940), kde neživá hmota zdi pohlcuje ohlodané ženské tělo. K analogickému procesu dochází ve významné kresbě *Podobiz-*