

K myšlenkovým souvislostem mezi generací 90.let a před-
válečnou avantgardou

Pavla Pečinková

Výtvarné umění 20.století se většinou chápe jako ukončení porenesačního vývojového cyklu a otevření nové epochy umělecké tvorby, jejíž podstatu však zatím nelze přesně definovat a jejíž vlastní počátky jsou stále ještě předmětem neuzavřených diskusí. Stanovení hranice záleží na zorném úhlu a filozofické erudici badatele, na jeho pojetí modernosti i chápání smyslu a funkce umění. Mezníky nové epochy se tak přesunují od období romantickému vlastně až po šedesátá či dokonce sedmdesátá léta našeho století.

V posledních desetiletích se při vymezování "hranice modernosti" častěji soustřeďuje pozornost na období přelomu století, charakterizované u nás směry symbolismu, syntetismu, impresionismu a secese. Dosud bylo většinou interpretováno jako vyvrcholení a uzavření vývoje umění 19.století a jako poslední, přechodná etapa historických "slohů", zatímco vlastní moderní umění 20.století otvíral v tomto pojetí gigantický "kubistický převrat". Významné vyjadřovací inovace objevující se v prvních desetiletích našeho století ve výtvarném umění a speciálně v malířství kubismu nabývají na obecnější platnosti a podílejí se na formování nového pojetí umění, na radikálním přehodnocování vztahu subjektu a objektu v tvorbě, na novém poměru umění a reality a na výrazné objektivaci a ontologizaci

uměleckého díla. Tyto charakteristiky byly v dosavadním historickém kontextu počiťovány za natolik převratné, že vedly k chápání počátku století jako radikálního přechodu ve vývoji umění, otevření nového historického cyklu tvůrčí svobody a suverenity, vítězství koncepce nad mí-
mezí.

Všeobecně se pak ustálila antiteze symbolismu jako umění zaměřeného v podstatě metafyzicky, usilujícího o vyjádření transcendentních idejí prostředky subjektivní dematerializace, spiritualizace a symbolizace, jako umění, vzpínajícího se od mrtvé hmoty k azurnému absolutnu, a kubismu jako "nového realismu", umění racionálně fundovaného, objektivizujícího a znovu objevujícího hmotnost a věčnost, zaměřeného zásadně na novou reprezentaci předmětu a prostoru. Vývojové vztahy kubistických výtvarných principů byly sledovány výhradně přes Cézanna k impresionismu, realismu a klasicismu, tedy zásadně po "racionální" linii, protikladně symbolistnímu a romantickému iracionalismu.

Tato striktní polarizace by však mohla platit jen v úzce vymezeném prostoru "pravého kubismu" Picassa a Braqua, a to navíc jen do jisté míry /novější studie nacházejí i v pravém kubismu podstatné zastoupení původně symbolistních principů/. Širší kubistické hnutí, které z impulsů obou protagonistů vycházelo, se pak spojuje se symbolistními koncepcemi ještě těsněji. Tzv. menší kubisté přinášejí ve svých individuálních modifikacích v různé míře kompromisy s předchozím výtvarným pojetím, často užívají

analýzy forem, fazetování a geometrizace jen jako vnější dekoraci tradičního alegorizujícího obrazu.

Široké neortodoxní rozvíjení kubismu je navíc významně podporováno i ovlivňováno dobovými teoretickými a kritickými interpretacemi, které zůstávaly přirozeně zakotveny v estetice přelomu století a které vykládaly nové umělecké směry vlastně ze symbolistního zorného úhlu. /Například Gustav Kahn chápe kubismus zcela na bázi symbolistního ideálu umělecké tvorby. Krása kubistického obrazu je pro něho "krása osvobozená čistým malířstvím od kopírování všedních znaků života; krása, jíž se dosáhlo prostě jen liniemi a harmonií barev"./ Je zcela přirozené, že v oblasti teoretických interpretací byly také vztahy obou generačních a zdánlivě antagonistických koncepcí rozeznány nejdříve. Na zásadní myšlenkové afinity mezi teoretickými a estetickými postuláty symbolismu a kubismu poukázal již na počátku padesátých let Gray ve studii Kubištická estetika. Bylo to však ještě před zásadní rehabilitací secese a symbolismu, v době, kdy interpretace kubismu byly zaměřeny jednoznačně na zdůraznění iniciační role tohoto směru pro vývoj moderního umění a méně již na analýzu jeho zpětných vývojových vztahů, a proto zůstaly i ve velkých syntetických studiích z šedesátých let Grayovy průkazné závěry bez odezvy.

"Během posledních dekád devatenáctého století," konstatuje Gray, "byl symbolismus snad nejvitálnější silou ve francouzské literatuře a představitelé mladší

generace, kteří vedli kubistickou revoltu, byli nevyhnutelně hluboce ovlivněni tímto myšlením v mnohých názorech. Přestože rebelovali proti některým aspektům estetických doktrín předchozí generace, jejich vzpoura byla postavena na mnohých základních předpokladech symbolistů a mnohé zárodky nového hnutí musíme hledat v minulém."

Vezmeme-li v úvahu, že se navíc "kubistické myšlenky" v Evropě šířily a aplikovaly v neortodoxní a kontaminované podobě, že se dál uplatňovaly v prostředí, kde secesní a symbolistní principy stále vládly, nebo dokonce teprve dozrávaly, a že jimi byly znovu a dále modifikovány, je přirozené, že se touto filiací generální vztahy znovu komplikují a vazba na symbolistní názor se posiluje.

Těsná spojitost s myšlenkovým klimatem secese a symbolismu se však v evropských centrech projevuje nikoliv jako retrográdní faktor, ale vývojově nanejvýš pozitivně. Dává vznik novým, autonomním hodnotám, protože aplikace "čistého" kubismu má tendenci soustřeďovat se spíše k oblasti akademických výtvarných problémů reprezentace reality. Podíl secesně symbolistického základu přináší větší komplexnost v chápání uměleckých otázek a těsnější propojení oblastí umění a života.

V podmínkách českého výtvarného umění nabývá diskutovaný vztah navíc ještě specifické modifikace, která je obecně určena kulturní a společenskou situací u nás. Dlouholetou programovou separací od zahraničních vlivů

střídá synkretické přejímání podnětů z evropského umění, paralelně se uplatňují různé výtvarné proudy a tendence, které se v ostatní Evropě rozvíjely časově za sebou. Gauguin se k nám dostává zároveň s Picassem a kubistická generace se rodí zároveň s tzv. druhou generací symbolistní. Umělecké programy z přelomu století a z předválečného desetiletí se tak u nás setkávaly nejen na základě vnitřní genetické sounáležitosti, jejich pouta se posilovala i závažnými myšlenkovými přesahy.

U nás stejně jako ve Francii jsou vazby mezi generací 90.let a předválečnou avantgardou nejmarkantnější v oblasti teorie, zejména autointerpretační. Zaměříme-li se na analýzu "duchovního podkladu", který se naše kuboexpressionistická generace pokouší formulovat a na nějž se neustále odvolává, vystupuje její myšlenková závislost na tezí přelomu století zvláště výrazně.

Jestliže Ch.Gray nachází klíčové ideje, tvořící základ estetické a myšlenkové struktury kubistů, v Mallarméových teoriích, v našem prostředí přijímají tuto zásadní úlohu zejména myšlenky F.X.Šaldy. V jeho koncepci syntetismu a v jeho předválečných esejích lze často hledat myšlenkové podněty či zárodečnou podobu mnohých klíčových teoretických postulátů předválečné generace, a to nejen v rovinně obecných filozofických otázkách, ale i konkrétnějších teoretických axiomů. Je to zejména pojetí umění jako výrazu a důraz na intuici, pojem syntézy, požadavek odhalování vnitřních podstat, pojetí slohu jako všeobecné kulturní jednoty, romantický ideál tvůrce jako génia potvrzujícího a dovršujícího.

cího smysl lidské existence, iluze rušení konvencí a obrozujícího nového primitivismu, postulát zákonnosti a organizace výtvarného díla, chápání umělecké formy jako nástroje ke zmáhání reality, k jejímu uzákonění a zduchovnění, významové zhodnocení relativity prostoru a prostorových vztahů, a především pak formulace "absolutních" otázek umění /smyslu, podstaty, cíle a předpokladu tvořivé činnosti/, které ani u této civilistické generace neztrácejí na aktuálnosti.

Z období přelomu století přijímají mladí i řadu dalších estetických, filozofických a uměleckoteoretických vlivů, které promítají do svých úvah a stavějí tak svůj program vlastně na základech, které patřily již estetice i výtvarné praxi generace 90.let. Zde musíme uvést na prvním místě Maurice Denise, jehož kritika impresionismu a program syntetismu našly u nás tak mnohostrannou odezvu /zejména prostřednictvím Charlese Morice/ a jehož teze o primitivismu jako předstupní nového klasicismu se odrazila i ve Fillově stati O ctnosti novoprimativismu, a dále estetiku vcítění a formalistické teorie Fiedlerovy a Kildebrandtovy. Velký ohlas našla také Meier-Graeffova Entwicklungsgeschichte, z níž byla přejímána zejména interpretace impresionismu a postimpresionismu /včetně paralely Cézanne-Dostojevskij/ a zásadní důraz na problematiku výtvarné formy, a dále klíčové teze vídeňské školy dějin umění a vývojové koncepce Wölfflina a Worringera. Nejvýznamnějším spojujícím komentem obou generací jsou pak shodné vlivy filozofické;

předválečná mládež je stejně jako moderna 90.let orientována novokantovsky a zároveň je výrazně zasažena myšlením Schopenhauera a Nietzscheho, otců dekadence, a dynamickým evolucionismem Bergsonovým. V myšlení těchto tří filozofů /s nímž se u nás spojovala již tvorba Otokara Březiny/ byly zakotveny úvahy většiny příslušníků kubistické generace s výjimkou Čapků, kteří dobovou "schopenhauerovskou" orientaci často kritizovali.

Tato myšlenková východiska do jisté míry předurčují i základní okruh problémů, na které se předválečná teorie a kritika zaměřuje, i směr jejich řešení. Zde se mohou pokusit jen stručně zrekapitulovat hlavní témata, ve kterých se názorový systém naší kubistické generace s programem přelomu století překrývá:

Přímou souvislost s integrujícími slohotvornými tendencemi secese má již všeobecné nadosobní úsilí o vytvoření nového uměleckého slohu vyjadřujícího komplexně myšlenkové i životní obsahy moderního člověka, které motivovalo jak teoretickou, tak i praktickou aktivitu kubistické generace. Mladí však již nehledají univerzální slohotvorný základ ve výtvarném dekorativním řádu, ale ovlivnění dobovými umělecko-teoretickými koncepcemi spatřují jej v postižení "ducha doby".

Dalším společným postulátem je např. idea umělce. Také kubistická generace vyznává nadčasový ideál nezávislé a titánské tvůrčí individuality, který s takovou podmanivostí prosazoval již F.X.Šalda. /Toto pojetí rozvíjejí zejména O.Gutfreund a E.Filla, kteří interpretují

úlohu umělce zcela ve smyslu symbolistní transcendence./

Dalším styčným bodem je dokonce ústřední pojem přelomu století - symbolizace, jako spojení fenomenálního a transcendentního. /Toto téma je nejvýraznější u Gutfreunda, který zde přejímá myšlenku Bourdellovu, užívá pouze pozměněné terminologie: pojem symbolizace nahrazuje materializací./

Důležitý společný princip představuje také pojetí umění jako výrazu. V závislosti na dobové estetice vcítění je v předválečných reflexích umělecká tvorba stále chápána jako objektivace niterných obsahů. /Ve Fillových úvahách najdeme v souvislosti s tímto tématem dokonce i tak evidentně symbolistní motivy, jako^ž je umění jako vyjádření stavu duše nebo pojem rezonance. Pouze Čapkové chápou výraz výhradně jako komunikativní potenci výtvarných prostředků./

Z pojetí umění jako výrazu vyplývá i soustředění na problematiku formy. Výtvarná forma, zbavená závislosti na opticky vnímatelné realitě a podléhající pouze "tvárným" zákonům, je motiv spojující a ovládající většinu předválečných úvah, často zde najdeme i absolutizování její funkce/zvláště v počátcích Skupiny výtvarných umělců/. Pregnantně vyjádřený požadavek autonomní výtvarné formy, odkazující bezprostředně k symbolistní estetice, je přitom jeden z nejcennějších vývojových impulsů, jež byly v předválečném hnutí obsaženy.

Významným spojujícím momentem je také pojetí umění jako prostředku k proniknutí k podstatě reality, ke

kantovské věci o sobě. V tomto smyslu je předválečnou generací chápána i funkce kubistické analýzy a nepřespektivního zobrazení prostoru. Z představy umění jako pronikání k hlubší realitě vycházely i dobové teze o kubismu jako intenzivním realismu /Kramář, Čapkové, Beneš/. "Věčnost" kubismu, která v nich byla akcentována, neměla striktně materiální smysl, ale byla pouze prostředkem k dosažení vyšších, transcendentních hodnot.

S vypjatým úsilím o postižení podstaty reality souvisí pak snaha překonat relativní vymezení v čase a prostoru. Porušení prostorových vztahů je chápáno jako jeden ze způsobů panteistického splývání s kosmem. Nový výtvarný prostor, o jehož vytvoření předválečné generace usiluje, není pokusem o adekvátní výtvarný popis materiálního světa, ale mnohem spíše úsilím o překonání jeho dimenzí a dosažení absolutna.

Jestliže mělo být symbolistní tíhnutí k absolutnu domyšleno konsekventně, musilo v umění vyústit do tendencí klasicistických. Podstatné bylo ztotožnění se zákonem a nalézalo formulaci v představě uměleckého řádu. Novoklasicistní požadavek výtvarné kázně a zákona, který se kolem r.1910 stává základnou smelující vystoupení předválečné avantgardy, je zase jen vyústěním idejí symbolismu a secese.

S myšlenkovým klimatem přelomu století souvisí další z klíčových témat kubistické generace - vztah ducha a hmoty v umění. Tato zdánlivě akademická otázka byla

u nás před válkou velmi živá a dávala klíč i k velice konkrétním tvůrčím řešením. Nové výtvarné principy byly chápány jako prostředky spiritualizace, jako nástroje ke "zmáhání hmoty duchem". Nadřazení kreativních schopností lidského ducha v umělecké tvorbě se promítá jednak do prosazování autonomie tvůrčí aktivity a do zásadní ontologizace umění, jednak do jeho vyhraněného konceptuálního chápání. Kořeny obou těchto tendencí, významně zasahujících vývoj umění po celé dvacáté století, je opět nutno hledat již u generace přelomu století.

Nejzávažnější myšlenkové souvislosti obou generací pak najdeme v oblasti filozofie umění, v úvahách o smyslu a podstatě umělecké tvorby. Zde zůstává předválečná avantgarda zcela v mezích filozofie symbolismu, shodně připisuje umění zásadní noetické funkce, definuje je jako úsilí po odhalení smyslu existence a smyslu světa a zcela schopenhauerovsky nadřazuje umění pomíjejícímu životu. Někteří představitelé předválečné generace pociťují vztah nového umění k filozofickým a světonázorovým otázkám tak silně, že ho vyhlásují za nové náboženství. Nechybí zde ani tak vyhraněně symbolistní motivy, jako je teze o umělcově oběti a vykoupení. /Je zajímavé, že "nejsymbolističtější" je ve své filozofii radikální Fillovo křídlo. Čapkové se zásadně stavějí proti této orientaci, zdůrazňují civilní, nereligiózní charakter nového umění a vyčítají teoriím svých druhů metafyzickou spekulaci./

Je tedy zřejmé, že nový výtvarný názor, se kterým se generace Osmy v autentické či zprostředkované podobě seznamuje a který se v našem prostředí rychle ujmá, nepotlačí zcela dosavadní myšlenkové klima, ale sám se mu naopak podstatně přizpůsobuje. Mládež vychovaná spolkem Mánes a podnícená Munchovou výstavou rozvíjí tzv. duchovou, expresivní variantu kubismu. Je však nutné brát v úvahu, že tato "duchovost" souvisí úzce se secesní a symbolistickou myšlenkovou základnou. Skupina výtvarných umělců se sice programově hlásí k "formové linii" francouzského kubismu a kritizuje "mystičnost" německého expresionismu, ale svými teoretickými úvahami i svou praxí se často dostává k "mystičnosti" expresionismu blíží než k čistému kubismu. V těchto souvislostech se často hovoří o expresionistické mutaci kubismu, eventuálně o kuboexpresionismu. Je však otázkou, do jaké míry náleží tyto "expresionistické" složky našeho předválečného umění autentickému expresionismu, zda jejich povaha není spíše secesně symbolistní a zda se teprve na tomto základě naše předválečná avantgarda s expresionismem nestýká.

Na symbolistní myšlenkové zakotvení kubistické generace vlastně jasnozřivě upozornil již K. Teige, když kritizoval kubistickou architekturu: "Je to spirituální a romantický názor, domněle příbuzný baroku a gotice, v každém případě pak shodný s názorem secese." - Myslím, že radikální a jednostranný soud je možné do jisté míry vztáhnout i na ostatní výtvarné obory.

Soustavnější analýza a zhodnocení "symbolistních" principů v tvorbě předválečné avantgardy však zatím chybí. Neoddiskutovatelné spojnice s idejemi předchozí generace /např. ve tvorbě Zrzavého, Kubišty, u Fillovy Salome, Procházka Prométhea ap./ byly interpretovány spíše jako vybočení z generačního programu. Sledujeme-li však, nakolik se ideový základ přelomu století odráží i ve vlastní výtvarné praxi Skupiny výtvarných umělců, najdeme i zde překvapivě časté korespondence.

Neobyčejně konsekventní je z tohoto hlediska zejména projev Kubištův a Gutfreundův; spiritualita či postup "dematerializace" v jejich výtvarných dílech do značné míry odpovídá metafyzickým abstrakcím jejich teorií. Všeobecně pak můžeme v letech 1910-1912 sledovat v tvorbě členů Skupiny výtvarných umělců /zejména u Filly, Beneše a Procházky/ pojetí umění jako symbolizace a evokace hlubších významů spojených s lidskou existencí, s její konečností a s absolutnem, v přetrvávání secesních a symbolistních ikonografických schémat. Myšlenku symbolistní transcendence však nesou i ikonograficky neutrální díla tohoto období - je obsažena i v zátiších Kubištových, i v nekonečně měnlivém proudu fazet vrcholných analytických prací Gutfreundových, Fillových a Procházkových, v nichž se celý organismus díla stává dramatickým pulsujícím silovým polem, kterým má být - stejně jako na přelomu století - vyjádřena kosmická jednota. Také vypjatý idealismus a zdůraznění tvůrčího ducha, jeho nadřazení objektivní realitě, se promítá do předválečné praxe,

zejména do pláten Kubištových, kde je "duchová energie" častěji přímo tematizována /Fakír, Překážka, Vzkříšení Lazara/. Dynamické střetávání geometrizovaných tvarů jak v malbě, tak v architektuře i plastice je pak všeobecně chápáno jako projev formující síly ducha. Podtrhuje zároveň i výraz symbolistního panteismu, který opět nezůstává jen v rovině teoretických úvah - můžeme ho spatřovat např. v propojení konečného s nekonečným v Gutfreundových plastikách, nebo dokonce zvláště názorně ve Fillových Dvou ženách či Koupání, kde se kubizované tvary zcela podřizují vířivému dynamickému pohybovému proudu, vtahujícím diváka do nekonečného prostoru bergsonovského univerza. A konečně v analytických studiích většiny příslušníků předválečné generace lze hledat nejen variace na principy Picassovy malby, ale i odraz symbolistní snahy proniknout k podstatě, ke ztajenému jádru. Stěžejní analytické práce Fillovy a Kubištovy nesledují jen výtvarný rozklad předmětů, ale nesou zároveň tento symbolistní filozofický náboj, a to dokonce i Fillovy rané práce válečné.

Přestože se ve tvorbě předválečné generace tak radikálně mění morfologie výtvarného vyjadřování, zůstávají zde rozhodující vnitřní ideové spoje s tvorbou devadesátých let, kterým by měla být věnována systematictější pozornost. V našich podmínkách se plně potvrzuje teze W.Hofmanna, že předválečné avantgardy nejsou popřením, ale pouze radikalizací a dovršením principů moderního umění budovaných v symbolismu a secesi.