
Ideály nastupující avantgardy : nový svět a nové umění

Vojtěch Lahoda

Ve svém příspěvku bych rád zaměřil pozornost na důležitou mutaci českého moderního umění na počátku dvacátého století. Jádrem referátu je podíl ideálních představ při zrodu nového umění po přelomu století, které byly vyvolány nespokojeností umělecké mládeže nejen se stavem umění, ale ve svém důsledku i stavem c.k. monarchie těsně před vznikem první světové války. Základem je analýza ideálů nastupující výtvarné avantgardy a její sepětí s uměním 19. století a především s romantickými ideály.

Zcela typicky vyjádřil ideály nastupující výtvarné generace, která se poprvé zformovala v letech 1907-8 ve skupině Osma a od roku 1911 ve Skupině výtvarných umělců, moravský spisovatel Josef Uher v povídce Ty naše ideály z počátku našeho století. Uher je dnes takřka zapomenutý autor. Talentovaný spisovatel zemřel poměrně mlád v roce 1908 a jeho literární tvorba je přímo charakteristická pro kulturní milieu prvního desetiletí: sociálním soucitem, expresionistickým vyhrocováním problému, častými symbolistními metaforami a nezřídka sžíravou ironií a sarkasmem. Uher často přispíval do významného kulturního časopisu Moravskoslezská revue, do něhož psali také mladí bratři Čapkové. Uher se intenzívně stýkal s Fillou a pobýval s ním v roce 1908 v Dubrovniku. Z tohoto roku pochází také známý Fillův portrét Josefa Uhra, dnes v Moravské galerii v Brně.

Uhrova povídka Ty naše ideály začíná slovy: "Byl jeden malíř. Byl jeden malíř právě takový jako všichni malíři. Měl normální hlavu a v té hlavě abnormální myšlenku. Myšlenka se jmenovala Ideál." Tato myšlenka našeho malíře pronásledovala a uváděla jej v nemoc, která se jmenuje Nadšení. A tak se malíř rozhodl v tomto stavu Ideál zobraziti a uskutečnití. A když obraz dokončoval: "... vtom s výšin nebeských spadlo něco s nešetným plesknutím na zářivý obraz. V okamžení také se to roztékalo po barevné ploše. Šedivá, ošklivá skvrna. Skřivánek to zajisté letěl nahore, a buď že si nevšiml, buď nedbal ideálu dole..."¹⁾

Uher zde zjevně ironizuje "božské vytržení" a ideály umělce novoro-

mantického založení, jakých bylo po přelomu století mnoho. Současně vyjadřuje jistou skepsi vůči tomuto přírodnímu ideálu, který se projevoval nejčastěji v tzv. náladové krajinomalbě konce století. Uhrův idealismus, vyjádřený v mnoha povídkách, má rysy sociálně utopické.

Můžeme si klást otázku, jak bylo možné takové přeskupení hodnot ve výtvarném umění - a nejen tam - v prvních dvou desetiletích našeho století, kdy se ideální představy umělecké generace zformovaly? Umělecká atmosféra Prahy konce století byla provinciální, dle slov kritika K.B. Mádla z roku 1900 "nic se neděje". Právě tento status quo, tak niterně pocíťovaný mladými malíři, nutně vyvolal jejich reakci. Básník Karel Tománek uveřejnil ve spolkovém časopise Mánesa, ve Volných směrech I. (roč. 1896-97), báseň Slavné jaro, kde čteme patetické provolání: "ven, jen ven! za novým obzorem, jenž neohraničen!" Jan Preisler maluje o tři roky později svůj slavný triptych Jaro, o němž později Karel Teige napsal, že jím "tehdy počínalo jaro českého umění". Obrodné snahy oživit novými prameny - především etickými - uměleckou tvořivost mají svou genealogii v umění a myšlení 19. století.

S jednou z nejradikálnějších koncepcí nového umění přichází hned na počátku 19. století německý raný romantik Phillip Otto Runge. V roce 1808 dokončil svůj manifest zrodu nového umění Malé jitro (obr. 41a,b). Rungeho nové jitro umění vzniká z přírody. Je ovšem založeno na složité symbolice, která spojuje naturfilozofické a křesťanské ideje. Za všechny rozborů lze uvést příznačný Rungeho citát z dopisu bratrovi o díle Malé jitro: "Obraz musí být pramenem v nejširším slova smyslu: pramenem každého obrazu, který bych chtěl udělat, pramenem nového umění, které mám na mysli a také pramenem sám o sobě". Základní umělecký problém Rungeho bylo téma kosmologického života v rytmu stávání se a zanikání, bytí a nebytí. Sám Schlegel řekl o Rungeho cyklu Roční doby, jehož součástí bylo Jitro, že je to "podivuhodné dílo úplně nového způsobu". Runge chápal své roční doby jako symfonii ve smyslu Gesamtkunstwerku, jako "abstraktní malířské fantasticko-hudební básně s chóry", "kompozici pro všechny tři umění dohromady" (malířství, hudba, poezie). Je to předobraz rajské bezčasové jednoty, ideálu, kde květina je názornou ukázkou rajské souvislosti se vším živoucím (vedle motivu pramene a dítěte). Je důležité, že Rungeho ideál neznamenal jen obohacení tradičního ikonografického motivu, ale znamenal novum i po formální stránce: kompozice je podložena rafinovanou symbolickou infrastrukturou, která vzdáleně může připomenout podobné snahy B. Kubišty, stejně jako propracovanou teorií barev, ovlivněnou dobovými duchovními koncepcemi, od mystiky Jakuba Böhmeho až po svérázně německým spekulativním duchem zpracovanou indickou filozofii. Což bychom si opět s jistou licencí mohli přirovnat ke Kubištově zájmu o R. Steinera či indickou filozofii v "přetlumočení" schopen-

hauerovce Františka Čupra.

Na počátku dvacátého století se otázce "jitra v umění" u nás věnuje F.V. Krejčí. Základem jeho přednášky z roku 1903 byla idea pokroku. Všude, kromě umění, vládne pokrok. Všude, kromě umění, je pokrok ideální, nedosažitelný. Oproti tomu umění nepotřebuje snít o svém jitru, jelikož je nese v sobě. Umění je tvůrčí čin, ono nepokračuje, ale vyvíjí se. "Umění není vlastně nic jiného než příroda sama, prošlá médiem tvůrčího lidského ducha."²⁾ Opět se ocitáme blízko Rungeho, jeho jednoty přírody a umění. Příznačná je, že Krejčí se dovolává Goethovy myšlenky vývojové jednoty člověka, přírody a umění, a zdůrazňuje úlohu moderní přírodovědy, monismu, Darwina, Haeckela a Spencera. "Tak se vytváří nový obzor světa a života, idea, již je položen základní kámen ke světovému názoru budoucnosti!"³⁾ Tyto myšlenky měly bezesporu vliv na generační dozrávání Oamy a Skupiny, které se radikálně rozešly se starým uměním. Přitom většina jejich členů laicky, ale o to více, studovala moderní myšlenkové proudy. Známý Kubištův obraz Trojportrét z roku 1907 je z tohoto hlediska příznačný: vedle dominujícího a na diváka ostře hledícího Kubišty stojí po jeho boku sekundanti, členové Osmy, Feigl a Piterman. A Kubišta drží v rukou výhružně štětec, jako by to byla dýka. Je to zřejmá výzva na souboj s celou společností. S tou společností, která způsobila, že se v Čechách nic neděje. Jan Preisler tuto českou situaci zcela charakteristicky popsal v dopise Otakarů Nejedlému do Indie v roce 1909: "Je tu všude jenom smutek. Snad ze mě mluví jenom stáří, ale je tomu tak (aspoň pro mne). Je to divná země, malá, zde člověk nic nebičuje, nic nežene kupředu, život je zde ospalý, vzduch hustý. ... Hrozně intensivně to cítím, ale nedovedu napravovat. ... Divná země, kde místo aby postupem času, lety a věkem se člověk naplňoval a rovinul, usíná se a scvrká se."⁴⁾

Není divu, že v rámci celkové společensko-etické skepse hrály u průkopníků naší avantgardy roli ideální koncepce světa, jejichž původ má nejrůznější kořeny. Ponechávám zde stranou některé vlivy, které by si vyžádaly samostatných studií a které již byly v literatuře zmiňovány: Nietzsche, Schopenhauer, novoplatonismus aj. Tak Emil Filla si v roce 1912, kdy horlivě rozvíjel kubismus, zapsal do deníku údaj o knize Augustina Smetany Úvahy o budoucnosti lidstva. Obrat ve vývoji filozofického myšlení a konečný cíl (Praha 1903). Knihu mu nejspíše doporučil budoucí tchán, filozof František Krejčí, který k publikaci napsal úvod a s jehož dcerou Hanou se Filla v roce 1913 oženil. Zcela v úvodu spisu je zdůrazněn prvek svobody, tak důležitý pro celou kubistickou generaci a Fillu zvláště. A dále Smetana píše: "Marně nyní zase všude pozvedají své hlavy nepřátelé všeobecného štěstí lidského a zapřísahají se proti neodvratitelnému pokroku k dobrému." Všude prý propuká "boj o volnost,

rovnost a bratrství všech lidí" a zaniká starý a povstává nový svět. Neustálým přibližováním Pozemského Božskému "vzejde pokolení lidskému nový svět, jenž pojmově sice může být poznán, ve své plné skutečnosti a nádheře však sotva tušen. Nadšený život rozbřeskne se nad lidstvem jako nad umělcem..." Příští život lidstva bude dle Smetany uměleckým dílem. Tyto myšlenky s dalšími, často chaoticky vstřebávanými teoriemi živily ideály Osmy i Skupiny.

Z jiné strany ukázal nutnost přehodnocení dosavadního světového názoru a tedy i umění Ernst Haeckel, na přelomu století velice populární. Ve své knihovně jej měl kupříkladu Bohumil Kubišta. Slavná Haeckelova kniha Záhady života, poprvé vydaná roku 1889, se stala biblí přírodní filozofie. Haeckelův monismus se staví proti antropomorfismu, tj. "zčlověčtování", a zdůrazňuje jednotu ducha a hmoty. Haeckel nechce revoluci křesťanství, ale jeho reformaci, spočívající na třech premisách: 1. ideálu pravdy (poznání pomocí čistého rozumu - naturfilozofie), 2. ideálu ctnosti (rovnováha samolásky a lásky k bližnímu), 3. ideálu krásy (je obsažen v přírodě).

Haeckelova teorie se mohla dotknout Filly i A. Procházky. Zcela jistě měla blízko k dílu Františka Kupky. V kresbách z cyklu Prometheus z roku 1908 je Kupkova figura energickou živou hmotou v duchu Haeckelovy teorie. Prometheus je chápán nejen jako nositel světla, ale také jako jádro organických pochodů, které tělo reprezentuje. V teoretické studii, vydané roku 1923, ale psané v prvním desetiletí našeho století, považuje Kupka lidské tělo za součást organismů. Podle jeho organické kosmogonie jej nezajímá figura v určitém prostředí, ale proces, který ji řídí, tedy výměna látek. Kupkova teorie má blízko k Haeckelově monismu tím spíše, že výtvarník považuje za hlavní principy objektivního světa Chemický děj a Výkonný Pohyb - Cíl.⁵⁾ Panorganismus vedl Kupku k výtvarnému zachycení monumentálního ideálního divadla přírody v procesu neustálého vznikání a zanikání, ke Kosmickému jaru. Tak Kupka dospěl nejen k novému umění, ale i k vizi nového ideálního kosmického světa. Tato cesta jej důsledně vedla na abstraktní dráhu.

Přesto je zajímavé, jak byla blízká teoretické koncepci "nového umění" kubistů. Vincenc Beneš, malíř, který záhy z dráhy kubismu dezertoval a který byl v teorii umění jen podprůměrný (na rozdíl od Kubišty a Filly), vydal v Uměleckém měsíčníku 1913, orgánu Skupiny výtvarných umělců, stať Nové umění.⁶⁾ Postihuje zde velice přesně ideálnost koncepce nového kubistického umění a zdůrazňuje rovněž vitalisticky zabarvený monismus, ovlivněný nejspíše Bergsonem. "Nový dnešní člověk", dle Beneše "z hmoty samé, z onoho zřídla věčných utrpení, změn a dočasnosti, snaží se vzbudit nový život, z hmoty a jen z hmoty a jejích energií vytýčit pomníky své existence. Nyní je umělecké dílo jediný a jednotný,

samobytný živoucí organismus, v němž nežijí lidé a věci, ale celé dílo samo a následkem toho též i každý jeho detail." Beneš zde hovoří o "neskutečné formě", vyhovující více duševní povaze "nového člověka".

Příznačným projevem "neskutečné formy" kubistů je krystalizace tvaru, především v letech 1911-12. Už Haeckela fascinovala "vznešenost Alp" a "krystalová nádhera ledovců". Pro fantazijně vznětlivé romantičky skrýval krystal záhadná tajemství tvoření přírody. Krystal souvisel také s motivem grálu, oživeným na přelomu století, kdy se stal symbolem zázračných schopností a symbolem jiného, neskutečného, ideálního světa. Především v německém expresionismu hrála krystalizace tvaru významnou roli, což se projevuje v utopických architektonických studiích, od rakouského architekta Wenzela Haublika počínaje a Bruno Tautem konče. Motivem krystalu se zabýval také Pavel Janák, jak v teorii, tak v praxi, např. při návrhu Klenuté síně pomníku, kterou bychom mohli s odvoláním na výše řečené nazvat alternativně "Pomník nového člověka" (obr. 42, 43).

Příznačným dílem z období krystalinického kubismu je Procházkův Prometheus z roku 1911. Prometheus je z rodu ideálních, krystalicky čistých apologetů vesmírné harmonie. Objevoval se v básních Goetha i anglického romantika Shelleyho, což byli autoři, o něž měli zájem především Kubišta a Filla. V případě Procházkovy obrazu byl Prometheus symbolem "nové kultury", "nového člověka", který musí podstoupit boj se vším, co "novému" brání v cestě. Mnohem jasněji je tato myšlenka vyjádřena v Procházkově obraze Vyhnání z chrámu (1909), který zcela proklamativně vyjadřuje myšlenku skoncování se starým uměním i se starými pořádky. Je totiž příznačné, že snahy Osmy a Skupiny přesahovaly působení umělecké. Projevy a kolektivní vystoupení těchto skupin jsou současně anarchistickým gestem, což dobře vycítila dobová kritika. V mládí byl anarchismem ovlivněn Josef Čapek a Filla studoval Bakunina. F.X. Harlas srovnává malíře Osmy s "anarchisty, nihilisty a buřiči" a zcela vážně se zamýšlí nad tím, co vlastně chtějí tito mladí umělci říci. "České malířství, z těchto lidí vstanou tobě pracovníci? Avšak je to vše vážně míněno? Nejsem-li já naivní člověk, jenž ustrašen zírá na povedený kousek několika mladých malířů, kteří si usmyslili provést šosákům řádná šelmovství? Épater les bourgeois - ale to zde vůbec není srozumitelné pro obecnost, a pro umělce, znalce až příliš srozumitelné!"⁷⁾ Arnošt Procházka uděšeně píše o "přímém básnění experimentu, hotové šílenosti odvahy, nevázané snaze po originalitě".⁸⁾ Malíři jsou prý posedlí "divokou, prudkou a syrovou barvou" a kritikovi se to vše zdá být svévolnou schválností a mladickou nehorázností. To, co pobuřovalo Harlase a Procházku, bylo nové chápání barevné hmoty, exaltace barvy a zdůraznění až křečovitosti rukopisu. Byla tím programově vyjádřena nezávislost, kde hlavní roli v uměleckých věcech měla hrát etika.

Podobný šok, ne-li větší, prožil český šosák, když mladí přitáhli z Paříže kubismus. Někteří kritici ovšem pochopili, že víra kubistické Skupiny je ochotna přijmout i nepochopení a že jej dokonce potřebuje, aby úsilí Skupiny monutnělo. Filla chtěl dát dokonce Skupině název Falanx. O co vlastně šlo tomuto kubistickému seskupení? Ideální formou - tj. formou výtvarnou - vytvořit vizi nového světa, kde vládne jen jakási bezčasová, ideální hudba sfér. Umělecké dílo chápali jako nový, alternativní svět, v němž se postava či věc ztrácí, doslova rozpouští. Jak to formuloval Beneš v Novém umění: "Ona volnost změny místa, vlastní jen živému organismu, akce možná jen ve skutečném životě, může se ve výtvarném umění projevit jen zvláštním formálním utvářením viditelného světa." Jinými slovy neskutečným, ideálním, alternativním. Pro takovou alternaci skutečnosti byla vhodná krystalická kubizace forem a později roztříštění kukátkového prostoru obrazu soustavou plánů, čar a prostorových fragmentů. Naši kubisté byli přesvědčeni, že víra se musí přenést na diváky nikoliv anekdotou nebo sděleným tématem, ale způsobem provedení, dle kubistů "čistou formou". Gutfreund si na konci první dekády zapsal do deníku: "Jen abstraktní, to jest čistou formou, která není z tohoto světa, dosáhnou dojem fikce." A Filla to vyjádřil takto: "Působivost díla není závislá na víře nebo znalosti divákově, nýbrž na citové intenzitě a víře tvůrcově. Věřit a vidět svět tak, jak jej tvořím, jest podstatou velkého umění a v tomto smyslu je každé dobré umění realistické, neboť forma není naučená neb šablonovitá, ale má v podkladě realitu v tvůrcově nazírání a představování." Řečeno jinak: kubisté tvořili svět jiný, alternativní, a právě v tuto skutečnost věřili. Byla jim projekčním plátnem ještě tradičních ikonografických motivů, které jsou však pro ideologii "nového umění" našich kubistů příznačné. Mám na mysli častá koupání, idyly, motiv tanečnice, hudebníků, žen s ovocem apod. Všechny tyto figurální náměty jsou svázány s představou rajské blaženosti a čistoty a sugerují hedonistické kvality "nového světa" kubistů. Nový svět je zrozen a znovuvzkříšen.⁹⁾ Takováto touha našich umělců nebyla osamocená. Především v Rusku na počátku našeho století se objevují podobné snahy, i když mnohem výrazněji akcentované. James Billington nazval takovou duchovní atmosféru v Rusku na počátku dvacátého století "prométheovštinou", což je "vize, že člověk, když si je vědom své skutečné síly, je schopný úplně přeměnit svět, v němž žije".¹⁰⁾

Podobné ideální snahy o přeměnu se objevují v architektonické tvorbě ve vizi architektury budoucnosti. Tato linie je živá od přelomu století a vrcholí v expresionistických vizích z okruhu Bruno Tauta (obr.44). Ten si kreslí vizi ideálního jitřního města budoucnosti. Také naši kubisté hledají svá jitra nového umění a své prameny tvorby, tak jako o století dříve P.O. Runge. Tak Filla maluje v roce 1911 Jitro, v pozadí

s expresionisticky vyhlížejícím krystalickým-chrámem, symbolem duchovna. Totéž platí i o motivu kostela v Kubištvě Jaru. Zde je ovšem určitý posun: na stejnou úroveň ke kostelu je dán symbol moderní doby, továrna, která se na Kubištvých obrazech objevuje stále častěji.

Čeští kubisté jako Kupka, ovšem v jiném výtvarném systému, navázali na tradici radikální obnovy uměleckého jazyka, jak to v 19. století provedl P.O. Runge. Vytvoření nového světa zůstalo pochopitelně neuskutečnitelným ideálem. Stalo se zrcadlem společnosti nebo, máme-li zdůraznit etický prvek, kubisty tak protežovaný, jejím svědomím. Kubistický ideál nového světa byl především ideálem tvůrčí svobody, jak zdůrazňoval Filla. Znamenal i zvýšený nárok na "divákovu mohoucnost" (Filla). Ve svém důsledku nešlo kubistům o nic jiného než o ideál nového, tvůrčího a svobodného člověka. Slovy Filly, člověka plného "akčních sil".

Jaký však byl ten starý člověk, na něhož se kubisté obraceli? Charakteristicky jej vykreslil v povídce Příklad jara již citovaný Josef Uher. Jaro! Jaro!, volají děti. Spisovatel příchoďu jara uvěřil, protože děti prý mluví pravdu. Postupně mu celá příroda odpovídá, že je tu skutečně jaro. Ale je třeba se ještě zeptat lidí, těch hlavních arbitrá: "Jest jaro...?" Ale lidé mlčí, jako by nerozuměli.

- 1) J. Uher, Dílo. Praha 1954, s. 658-659. Uher v některých rysech svých povídek, především v Kapitolech o lidech kočovných a jiné prose (1906), navazuje na bosácké povídky Maxima Gorkého, autora, který byl v prvním desetiletí 20. století u nás velmi oblíbený a který fascinoval mj. jednoho ze členů Osmy, Willy Nowaka.
- 2) F.V. Krejčí, Věčné jitro v umění. Praha b.r., s. 20.
- 3) Tamtéž, s. 27.
- 4) Cit. v: J. Kotalík, Dílo Jana Preislera, katalog výstavy Jan Preisler 1872-1918. Praha 1964, s. 31.
- 5) F. Kupka, Tvoření v umění výtvarném. Praha 1923. - Ke Kupkově Prometheu: A. Matějček, Kupkův Prometheus. Umění Štenc III, 1930, s. 125 n.
- 6) V. Beneš, Nové umění. Umělecký měsíčník III, 1913, s. 176 n.
- 7) F.X. Harlas, Rozhledy v umění výtvarném. Osvěta 1907, s. 562-563.
- 8) A. Procházka, Moderní Revue 1907, s. 390.
- 9) Obraz Jaro B. Kubišty obsahuje kromě idylické scény koupání žen i motiv pramene, dítěte a kostela, čili v jiné rovině přebírá symboliku sepětí přírody a duchovna z Rungeho Malého jitra. Obraz Vzkříšení Lazara od Kubišty může být chápán v souvislosti této studie jako vzkříšení "nového člověka" a "nového umění".
- 10) J. Billington, The Icon and the Axe: An Interpretative History of Russian Culture. New York 1968, s. 478.