

Zvláštní kubismus Josefa Čapka

— Martyna Maria Lemańczyk —

„Moderní produkce výtvarná, slovesná, hudební, pokud je skutečně moderní, tedy pokud je skutečně hodnotná, bázuje cele na *kubismu*,“ tvrdil Karel Teige v roce 1923 (1971a: 494; zvýr. K. T.); právě v kubismu podle něj „zrodila se moderní tvorba a moderní smysl pro čistou výtvarnost“ (Teige 1971b: 540). Znamenalo to především zpochybnění mimetické a narativní úlohy umění a zdůraznění formy, konkrétně radikální zamítnutí iluzionistické centrální perspektivy a její nahrazení simultánními prostorovými pojetími. Byl to mimořádně smělý posun, neboť zaútočil na samotné základy kompozice obrazu a prostorových vztahů v něm a také na divákovu percepci, od dob renesance přivyklou iluzi trojrozměrnosti. Podobně se, v přibližně stejném období, v exaktních vědách začínala prosazovat kritéria neeuklidovské geometrie a v hudbě atonalita. Kubistický experiment si kladl za cíl prozkoumat prostorové a časové vztahy objektu, protože tento směr byl „čistě výtvarný [...], a přitom vždy krajně věčný“ (Vincenc Kramář, dopis ze 13. září 1949; Teige 1966: 9) – jak upozorňoval Vincenc Kramář, nejvýznamnější český badatel a obdivovatel kubismu. Díky jeho nadšení a přátelským kontaktům s francouzskými kubisty zažívalo české

prostředí intenzivní recepci a bohatý rozvoj tohoto proudu a dodnes se může pochlubit jednou z nejzajímavějších sbírek kubistického umění na světě. „Kubismus vrátil opět věcem význam, který jim vzal impresionismus, a obnovil je v nové, dynamické podobě. Kubismus je umění skutečně tvořivé, přinášející nový názor na skutečnost“ (ibid.: 9).

Tradiční malířství považovalo objekt za své východisko – soustřeďovalo pozornost na výběr modelu a pak ho zachycovalo, více či méně podle „iluzionistického paradigmatu“. Kdežto kubismus, podle slov Georgese Braqua, do objektu *dospíval* během dlouhodobého „exploračního procesu“ (Porębski 1980: 86), tedy velmi podrobné analýzy vzhledu objektu, a to s důrazem na jeho specifické vlastnosti představené v syntetizované podobě, jež byla po vzoru Cézannových děl omezena na geometrická tělesa a lámané hrany. Byl to proces čistě intelektuální a spočíval ve skládání několika prostorových pojetí objektu na sebe. Onen intelektuální faktor, znalost a paměť, umožňovaly zachytit a reprodukovat objekt ne takový, jaký se zdá být, ale takový, jaký je ve své podstatě (Gleizes – Metzinger 1912: 50). Teige se k tomu vyjádřil takto: „V kubismu jsme svědky nového poměru malby a reality, postup abstrakce, geometrizace dostupuje vrcholu, skutečnost, jež byla východiskem, zdeformována a posléze přepodstatněna v souhrn autonomních, primárních geometrických tvarů a výmluvných barev, ovládaných specifickými zákony obrazové kompozice a konstrukce, z jejichž harmonie line se mocná optická poezie, je přivedena ve skutečnost novou a umělou, v artefakt“ (Teige 1971b: 539).

Kubismus se zrodil kolem roku 1907 ve Francii s Picassovými *Avignonskými slečnami*. Na českou půdu se dostal a byl velmi rychle osvojován díky dobrým uměleckým kontaktům, které dosvědčuje mj. pražská výstava Picassových a Braqueových prací uskutečněná už v roce 1912. Na jeho přijetí se podílely v té době velmi aktivní umělecké skupiny – v roce 1907 Osma (do které patřil třeba Bohumil Kubišta, Emil Filla, Antonín Procházka) uspořádala výstavu, na které označila svou tvorbu jako kubistickou. Po vzniku Československé republiky v roce 1918 získal kubismus oficiální podporu mladého státu, který měl ambice stát se vpravdě moderním. Díky tomu se podařilo za nemalé finanční prostředky shromáždit dodnes imponující sbírku tehdy nejmodernějšího umění přímo z Paříže (dnes v pražské Národní galerii).

Je však nutné zdůraznit, že ještě před získáním státní suverenity odehrály důležitou roli sui generis manifestu anticisařských názorů jiné dva umělecké proudy – expresionismus a kuboexpresionismus. Oba svým antiestetickým přístupem vytvořily protiklad vídeňské secese.

Také proto český kubismus našel své místo téměř ve všech odvětvích výtvarného umění – kromě malířství, sochařství a grafiky vznikl unikátní československý kubistický styl v architektuře (zejména architektů Pavla Janáka, Josefa Gočára a Josefa Chochola), a kubismus ovlivnil také oblast užitého umění (nábytek, nádobí, šperky, plakát). Jednoznačně to dokládá potřebu nalézt novou holistickou estetiku, projevuující se v nejširším spektru umělecké tvorby, která by doprovázela člověka na každém kroku (podobně jako tomu bylo dříve v případě secese). Byla to však tendence výhradně lokální, francouzský kubismus neměl podobné aspirace – ve svých počátečních fázích se soustředil na řešení otázek malířství a sochařství, až později byl, jako většina avantgardních směrů začátku 20. století, rozšířen o interdisciplinární odkazy a začal využívat různorodé výrazové prostředky.

Českým umělcem, který – téměř in statu nascendi tohoto proudu – nejzajímavějším způsobem reagoval na kubistické ideje, byl Josef Čapek. Po celý život se věnoval jak výtvarnému umění, tak literatuře. Pro jeho uměleckou tvorbu byl příznačný individualismus, vlastní vnímání a přepracování kubismu, což ho odlišovalo od jeho vrstevníků z pražských výtvarných kubistických kruhů, ke kterým od začátku patřil (Skupina výtvarných umělců, Mánes).

Krátké povídky Josefa Čapka vydané roku 1913 v *Almanachu na rok 1914* jako volný triptych nazvaný *Tři prózy* („Procházka“, „Udalost“, „Vodní krajina“) jsou metodologicky poučeným experimentem aplikace kubistického výtvarného procesu na literaturu. Vznikly, dle slov autora, „z výsměšné zlomyslnosti vůči literátům“ (Opelík 1980: 89) a jejich obraznost měla odpovídat moderním způsobům výtvarného vyjádření. Stojí za zmínku, že psaní Josefu Čapkovi často nahrazovalo možnost vystavovat, například po konfliktu ve Skupině výtvarných umělců, z níž odešel koncem roku 1912, protože nemohl přistoupit na ortodoxní braqueovsko-picassovský postoj svých kolegů, který považoval za omezující pro vývoj vlastní i celé skupiny. Jeho přístup k aktuálním trendům nebyl totiž absolutním přijetím dogmat, ale procesem jejich ověřování v praxi.

V těchto povídkách řeší nejdůležitější otázky kubismu, tedy problémy *objektu* zasazeného do *prostoru* a *času*. „Kubismus je umění, které se zakládá na práci s obrazem samým o sobě, bez ohledu na to, co představuje [...]“, tvrdil Max Jacob (*Lettre à sa Mère*, 4. června 1917; Delaperrière 1984: 230). Zdůrazňoval také, že v kubistickém výtvarném umění i literatuře je skutečnost jen „prostředek, nikoli účel“ (ibid.). Stejným způsobem se u Josefa Čapka setkáváme se zaznamenáním

procesu vidění, nebo spíše percepce, tj. činnosti intelektuální. První próza, „Procházka“, je popisem procházky za slunečného dne: „Po světlé cestě, místo po místu, na zaprášené silnici postupuje kupředu konám procházku“ (Čapek 1913: 39). Formulace „místo po místu“ naznačuje linearitu činnosti a chronologii popisu (časový sled), stejně jako „postupování kupředu“ a „konání procházky“. Procházka je však pro Čapka především „vzdálenost od jednoho místa k druhému, a mezi nimi bílá cesta, po které jdu, potkávám, mímám, zvolna přecházím, a jsou tu zas nové“ (ibid.). Prostor je konstruován jako souhrn elementů, jež jsou zaznamenány z různých zorných úhlů. Jednotlivé pohledy se podobají fotografickým záběrům – jsou však provedeny z dynamického hlediska pozorovatele, který je stále v pohybu: „Napravo i nalevo opouštím věci, návrší, domy, spěchající vlak, jedno podívání, jedno pokynutí a zase dále a jsou tu zas nové“ (ibid.). Tento suchý výčet věcí-znaků sousedí s podrobným popisem detailů, například zoubkovaných lístků lípy, a ten je opět následován zjednodušením všech podrobností v „zelenost do dálky splývající“ (ibid.). Účelem tohoto střídání perspektivních záběrů je zdůraznění simultánního rázu popisovaného prostoru – jeho pluralismu, diskontinuity. Lineárnost vyprávění je porušena svobodnou interpunkcí a typografickým rozčleněním textu: rozdělení do jednotlivých odstavců má vytvářet dojem souběžnosti jednotlivě zachycených součástí skutečnosti. Tyto fragmenty působí zároveň dynamicky, neboť se mění spolu se změnou úhlu pohledu pozorovatele. Čapek zdůrazňuje podstatu těchto změn opakováním frází jako „a jsou tu zas nové“ – „nové“ tedy znamená viděné z jiného zorného úhlu, z jiné perspektivy, v jiném kontextu.

Při hledání kubismu v próze Josefa Čapka je přínosná klasifikace Daniela Henryho Kahnweilera z roku 1920, který rozdělil kubismus na dvě fáze. V první, analytické fázi, byl tradiční obraz objektu roztržtěn na drobné fragmenty, se záměrem analyzovat prostorové vztahy (Porębski 1980: 52). „Procházku“ je tedy možné označit za literární vtělení kubismu analytického. V druhé fázi kubismu, syntetické, byla syntézou několika vybraných částí objektu tvořena nová obrazová konstrukce (ibid.) – jejím odrazem je druhá povídka triptychu, „Událost“. Děj se odehrává v městském prostředí, pozorovatel se zřejmě nachází v zábavní čtvrti: „Přišel jsem na ostrov [...] dokola obrostlý vysokými stromy, a jsou tam Amorovy Sály, Palác tance, Bar, Kinematograf, Femina, Illusion, Koncertní Akademie“ (Čapek 1913: 41). Můžeme si snadno představit, že citované názvy jsou neonovými nápisy, které ve tmě svítí na průčelí staveb; tuto enumeraci však Čapek neužil

náhodně či bezúčelně. Při hledání nových, trefnějších výrazových prostředků druhá fáze výtvarného kubismu objevila integrální včleňování součástí *vnějšího světa* do obrazu: kousků papírů a obalů, vzorovaných tapet anebo (velmi často) autentických novin nebo jejich imitace v podobě krasopisně nakreslených písmen, číslic a nápisů. Zapojení těchto prvků do výtvarných děl jim udělilo status estetického předmětu, a dokonce uměleckého díla; odtud už nebylo daleko ke kolážím, asamblážím a *ready-made* nebo *objet trouvé*. Hans Robert Jauss považoval tento přelom za zpochybnění statusu estetičnosti, a zároveň za provokování diváka k reflexi, zda a jak fikce a skutečnost mohou být v moderním světě od sebe odděleny (Jauss 2004: 56). Čapkovy *neony* se sice v textu objeví jen jako konstatování, ale jsou nadmíru zajímavým a raným signálem jeho pokusu o přímý přenos motivů a způsobů vyjádření používaných ve výtvarném umění a filmu do literatury. Čapek ve svých obrazech ostatně využívá nápisy mnohokrát – nápad s neony či vývěsními tabulemi se znovu objeví například v obraze *Na okraji města* z roku 1920 (do obrazu jsou téměř jakoby z ptačí perspektivy zasazeny budovy s „podpisy“: Hostinec, Cement, Vápno, Griotte).

V textu „Událost“ lze sledovat také ryze výtvarnou metodu zploštění perspektivy, příznačnou pro druhou fázi kubismu: „Sál zdál se celý jako z jednoho kusu“ (Čapek 1913: 41) – způsobuje ji „hladké pozadí“, na němž se děje pozorovaná scéna. V povídce se objevuje také syntetizování pozorovaného předmětu – cello v ruce hudebníka „rozvinulo své křivky a oživilo své plochy pohybem podivným, který zasahoval až do diváků a rušil jejich podobu, až bylo nahý žena s překrásně vykrojenými boky a oble vypnutým zadkem, úpěnlivě prosící cellistu, aby ji obejmul“ (ibid.: 41–42). Hudební nástroje jsou jednou z motivických *posedlostí* kubismu, také proto, že jejich imanentní vlastností jakožto objektů je časovost (čas provozování hudby). Typická je pro kubismus také metonymie a vztah cello–žena je v tomto případě metonymický, nikoli metaforický. Cello je totiž součástí referenciální skutečnosti, zatímco žena je obrazem mentálním; jejich podobnost vzniká v důsledku omezení jejich tvarů (po způsobu Cézanna) na základní geometrické formy. Umožnilo to jistou *bezeztrátovou výměnu*, neboť oba obrazy (hudebník hrající na cello a muž objímající ženu) pocházejí ze stejného kontextu (ples) a jsou stejně pravděpodobné. Čapkův motiv je velice podobný fotomontáži Man Raye *Le Violon d'Ingres* (Ingresovy housle, 1924), zobrazující siluetu nahé sedící ženy, na jejíchž zádech jsou dvě štěrbin charakteristické pro smyčcové nástroje. Je nutné dodat, že Man Rayův snímek je o více než deset let mladší než Čapkův text.

V třetí povídce Čapkova triptychu, nazvané „Vodní krajina“, je možné nalézt pokus o zdůraznění časovosti popisované scény prostřednictvím antinomie stojící řeky a plynoucí krajiny: „řeka uzavřená do krajiny již neplyne a zastaví se v sobě v utkvění nezachytitelném rafemi času. Ale krajina podél břehů zachází, ztrácí se jako vidina ve snu a zvolna opouští ten utkvělý prostor“ (ibid.: 42). Došlo zde k záměně přirozených vlastností popisovaných částí skutečnosti, která zdůraznila nejen jejich „dění v čase“, ale dovolila také změnit perspektivu popisu. V jiné části textu dochází k úplnému ztotožnění skutečnosti a jejího odrazu ve vodě, a tedy zploštění malířské perspektivy: „Oblaka utkvěla v hlubokých rovinách daleko dole i nad hlavou, vysoké skály sestupují k hladinám, oblouky mostu jsou zdvojené tak jako přízrak“ (ibid.). Plochy a hrany obou stran se pronikají a vzájemně odrážejí. Analytický kubismus používal výhradně monochromatickou paletu barev (obvykle šedohnědá nebo šedozelená), protože předpokládal, že barva, jako převážně akcidentální vlastnost předmětu, v sobě nenese důležité informace. Podobně je tomu u Čapka, který píše: „znehynblá loďka a v ní člověk cítící všechny plochy tohoto prostoru, šedé, šedé a zelené“ (ibid.). V tomto úryvku je nejdůležitější postava člověka, který byl zařazen do kubistického obrazu, ale zároveň právě on „cítí všechny plochy tohoto prostoru“, a v důsledku intelektuálního procesu percepce je dokonce sám konstruuje.

Proč je Čapkův literární kubismus zvláštní? Rozhodně proto, že vyplývá z jeho výtvarné praxe, a stává se tak fascinujícím svědectvím tvůrčího procesu, takřikajíc z první ruky. Vzhledem k tomu, že jsme ukázali jisté společné prvky v autorově výtvarném a literárním díle, vyvstává před námi další otázka: do jaké míry jsou Čapkovy *Tři prózy* ekfrází? Karel Čapek tvrdil: „Skutečnost se nemá kopírovat, nýbrž tvořit všemi činnými schopnostmi ducha a srdce“ (Opelík 1980: 106). Obrazy a próza jeho bratra, i když se soustředí na řešení formálních problémů, zcela jistě vyplývají přímo z hluboké niterné potřeby sebevyjádření.

Přeložily Gabriela Gańczarczyk, Lenka Vítová

Prameny

ČAPEK, Josef

1913 „Tři prózy: Procházka, Událost, Vodní krajina“, in *Almanach na rok 1914*. Vydali Josef Čapek, Karel Čapek, Otakar Fischer, Stanislav Hanuš, Vlastislav Hofman,

Josef Kodíček, Stanislav K. Neumann, Arne Novák, Václav Špála, Václav Štěpán, Otakar Theer, Jan z Wojkowicz (Praha: Tiskové družstvo „Přehled“), s. 39–42

Literatura

DELAPERRIÈRE, Maria

1984 „Czy istnieje poezja kubistyczna? (Od Apollinaire’a do Ważyka)“, *Ruch Literacki* 25, č. 4 (145), s. 229–244

GLEIZES, Albert – METZINGER, Jean

1912 *Du cubisme* (Paris: Figuière)

JAUSS, Hans Robert

2004 „Proces literacki modernizmu od Rousseau do Adorna“, přel. Piotr Bukowski, in Ryszard Nycz (ed.): *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze* (Kraków: Universitas), s. 29–59 [1983]

OPELÍK, Jiří

1980 *Josef Čapek* (Praha: Melantrich)

POREBSKI, Mieczysław

1980 *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku* (Warszawa: WAiF) [1966]

SLAVÍK, Jaroslav

1988 *Józef Czapek*, přel. Andrzej Czcibor-Piotrowski (Warszawa: Arkady)

TEIGE, Karel

1966 „Pokus o názvoslovnou a pojmovou revizi. Realismus a formalismus“, in idem: *Vývojové proměny v umění*, ed. Vratislav Effenberger (Praha: NČSVU), s. 7–140 [1950–1951]

1971a „Malířství a poezie“, in Štěpán Vlašín (ed.): *Avantgarda známá a neznámá 1. Od proletářského umění k poetismu, 1919–1924* (Praha: Svoboda), s. 494–496 [1923]

1971b „Obrazy“, *ibid.*, s. 539–543 [1924]

Josef Čapek’s special cubism

Cubism, as an avant-garde movement of the beginning of 20th century, is considered mostly in the context of fine art, yet it has also had an influence on literature. After Paris, its spiritual centre, the second most important place

for the development of cubist ideas was Prague, where cubism was widely received and acknowledged by Czech artists: painters, sculptors and architects. Among them Josef Čapek, a painter and graphist, as well as writer and publicist, offered a very personal reinterpretation of major cubist tendencies throughout both his fields of expression. This essay aims to demonstrate how Čapek's cubist eye, inherently connected with his artistic activity, found ways of expressing itself in his prose as well.

Keywords

Czech 20th century literature, cubist literature, avant-garde, Josef Čapek