

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Malířství v Čechách 1907-1917/Osma, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové

„**ÚDĚLEM TĚTO ZEMĚ** je *symbiosa*,” napsal literární vědec a překladatel Pavel Eisner a myslel tím především na literaturu. Uvažoval o symbióze především ve smyslu národnostním mezi prvky českým, německým a, jak často zdůrazňoval básník Franz Werfel v pojetí o trojí duši české země, židovským. V Eisnerově úvaze je podstatný fenomén „*symbiosy duchovní – zjevy vzájemného působení, prolínání, oplodňování, vzájemného přeskočování jisker, přenášení semen a zárodků*“.¹⁾ Doba od počátku našeho století, a především umělecky kvasící léta 1905–1914 jsou obrazem takové symbiózy. Objevují se tendence jako secese, symbolismus, fauvismus, expresionismus, kubismus, orfismus, futurismus. Vznikly jinde než v českém prostředí, do Čech byly importovány, a staly



se více či méně samozřejmou součástí uměleckého vývoje, jako tomu bylo v případě secese nebo kubismu. Dozruly však také výrazných změn, jako v případě futurismu nebo orfismu. Někdy byly čímsi okrajovým, jen jiskrou či zárodkem. Jejich prosazování však nebylo bezbolestně samozřejmé. Místní prostředí, tradice, kulturní povědomí, ale i individuálně-duchovní naladění podmiňovaly jejich přijetí.

V letech 1903 a 1904 se centrem nástupu nových malířských tendencí stala pražská Akademie výtvarných umění. U profesora

Františka Thieleho studoval Otakar Kubín, Alfréd Justitz, Willy Nowak, Max Horb, Max Oppenheimer, Arthur Pittermann, Ladislav Šíma, ale i Wenzel Hablik, tj. malíři, z nichž většina se stane zárodkem budoucí Osmy a Skupiny výtvarných umělců. U profesora Vlaho Bukovace studovalo další silné jádro Osmy – roku 1905 absolvovali Bedřich Feigl a Bohumil Kubišta, roku 1906 Emil Filla a Zdeněk Kratochvíl, který se bude věnovat karikatuře a stane se rovněž členem Skupiny výtvarných umělců. Vincenc Beneš, který přešel z Uměleckoprůmyslové školy, absolvoval roku 1908 ve škole prof. Rudolfa Ottenfelda, zatímco další navštěvovali ateliér Hanuše Schwaigera (František Kysela absolvoval 1905, Antonín Procházka 1906). U Hynaise končil roku 1908 tehdy fauvisticky orientovaný Jaroslav Král, budoucí brněnský představitel kubismu a sociálního civilismu.

Všichni nastupující malíři se ocitli v prostředí veskrze akademickém a konzervativním, jen v ojedinělých případech tolerantním. „*V té době byla na Akademii ve dvou třídách, které byly od sebe odděleny jen dřevěnou přepážkou do poloviny výšky, směstnána téměř celá naše generace. (...) Styk s těmito spolužáky byl důležitější než celá škola.*“²⁾ Bezprostřední příklad měli mladí malíři na výstavách Mánesa, které představovaly vesměs secesní a symbolistní tvorbu. Jistým průlomem byla výstava Augusta Rodina roku 1902, která rovněž nezůstala bez vlivu ani na mladé malíře, především motivem dramaticky zpracované figury a torza i symbolikou bolestného napětí v hlavách plastik.

Skutečným mezníkem se však v Čechách stala výstava Edvarda Muncha v Praze roku 1905, 15. výstava SVU Mánes, která hluboce ovlivnila takřka jednu generaci výtvarníků a „*vybuchla jako petarda*“, jak napsal Filla. Dobře to rozeznal F. X. Šalda ve

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Malířství v Čechách 1907-1917/Osma, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové

slavné stati Násilník snu. Munch prý „maluje cosi drásavého: půl starý svět, půl nové peklo, něco, co bylo vykopáno z hrobů tisíciletí, a cosi, co vyvěřelo teprve včera a je horké ještě a nemá sedlých a pevných tvarů...“³⁾ Bylo to v době, kdy v Drážďanech



byla založena expresionistická skupina Die Brücke studentem architektury Fritzem Bleylem a malíři Erichem Heckelem, Ernstem Ludwigem Kirchnerem a Karlem Schmidt-Rottluffem. Ti tři posledně jmenovaní budou za šest let také vystavovat v Praze s českými kubisty. Je to rok, kdy v pařížském Podzimním salonu vystavili vedle bronzových plastik Alberta Marqua, vycházejících z ducha florentského

quattrocenta, malíři Henri Matisse, Maurice Vlaminck, André Derain, Georges Rouault a řada dalších. V časopise *Gil Blas* na tento kontrast sytých barevných obrazů a klasické tradice reagoval kritik Louis Vauxelles provoláním „*Donatello au milieu des fauves!*“ (*Donatello mezi divokými šelmami.*) Fauvismus byl na světě, jeho účinek byl ještě zdůrazněn větou básníka Camilla Mauclaira, který tvrdil, že výstava je hrncem barvy, vyšplíchlé do tváře obecnosti.

O rok později, roku 1906, se vydalo několik mladých malířů z pražské Akademie na dlouhou studijní cestu po Evropě: Bedřich (Friedrich) Feigl, Emil Filla a Antonín Procházka; do Norimberku s nimi cestovali architekt Pavel Janák a historik umění Václav Vilém Štech. V muzeích Německa, Holandska, Belgie, Francie, Itálie i Vídně uviděli řadu zjevení. Malíři si našli své „předobrazy“: Filla Rembrandta, van Goyena a Tintoretta, Procházka Rubense

a Daumiera, všichni jsou ohromeni pozůstalostí Vincenta van Gogha v Holandsku.⁴⁾ Po příjezdu domů se dozvěděli, že zemřel Paul Cézanne, který byl pro mnohé *magnus parens* moderního umění.

A pak přichází rok 1907, klíčový ve vývoji nejen českého moderního umění. Picasso téměř v tichosti namaloval Avignonské slečny, které spatřil Georges Braque a v údivu se zeptal, zda Picasso nevypil petrolej, když je tvořil. V Paříži je Salon Nezávislých věnován velké posmrtné retrospektivě Cézanna. Tento mistr z Aix se postupně stává legendou a mýtem moderního umění. Projít Cézannovou zkušeností bude znamenat ověřit si nejvlastnější podstatu malby, zjistit, co dokáže lehké doteky barvy na bílý šeps, co dokáže světlo barvy, co znamená



úspornost a na druhé straně opakované

soustředění, co znamená vidět. V Praze vystavovali roku 1907 francouzští impresionisté v pavilonu Mánesa pod Kinskou, kromě Cézanna především Daumier, který zaujal řadu malířů, od Filly přes Procházku, Nowaka až ke Kubišтови.⁵⁾

Po návratu Filly, Feigla a Procházky z cesty po Evropě se malíři scházeli s Willy Nowakem a Kubištom nejčastěji v pražské kavárně Union. Vrchní pan Patera zapůjčoval mladým bibli moderního malířství, *Entwicklungsgeschichte der Modernen Kunst* Julia Meiera-Graefeho (první vydání 1904).⁶⁾ Nazrálo rozhodnutí vystoupit na společné skupinové výstavě pod lakonickým názvem

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Malířství v Čechách 1907-1917/Osma, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové

Osma. Peníze se našly kuriózním způsobem: finančním odškodněním Willy Nowaka, kterého jistý učitel ve Všechlapech u Divišova nešťastnou náhodou postřelil při honu do nohy.⁷⁾ Nermalou roli při vzniku Osmy hrál A. Pittermann, který v létě 1907 zorganizoval pobyt druhů ve Všechlapech, kde měli namalovat obrazy pro zamýšlenou skupinovou výstavu.

První výstava Osmy se uskutečnila v Praze v Královské ulici za Prašnou bránou. Zúčastnili se jí Emil Filla, Antonín Procházka, Bohumil Kubišta, Otokar Kubín a čeští Němci Willy Nowak, Bedřich Feigl a Max Horb. Osmý Pitterman měl své obrazy vystaveny ve výklenku zakrytém oponou a bylo je možné zhlédnout jen na požádání, poněvadž byl dosud studentem Akademie. Katalog, list papíru s názvem Výstava 8 Kunstausstellung, je psán dvoj- jazyčně, v češtině a němčině.⁸⁾



První pozitivní reakci na výstavu uveřejnil Max Brod v *Die Gegenwart*, která je nejen oslavou jara nového umění, ale i bytostné smyslo- vosti malířského temperamentu.⁹⁾ Broda zaujalo „mnoho nového

života, mnoho vzrušení, mnoho mladého jara na několika stě- nách“. Až na Broda všechny recenze na první výstavu Osmy byly negativní. Arnošt Procházka v *Moderní revue* psal o „přímém běsnění experimentu, hotové šílenosti odvahy, nevázané snaze po originalitě“. Kritikovi se zdá být výstava „svévolnou schváln- ností“ a „mladickou nehorázností“.¹⁰⁾ A F. X. Harlas napsal v *Osvětě*: „Bylo...nasnadě nějaké překvapení, přece však

neočekával jsem odboje tak velikého.“¹¹⁾ F. X. Šalda sice o výstavě nepsal, ale morálně Osmu a především Fillu podporoval.¹²⁾



To, co kritiky tak pobouřilo a Broda potěšilo, byl závan nového pojetí malířství, v Čechách dosud nezvyklého, který bychom mohli charakterizovat pojmem expresionismus.¹³⁾ Termín „expresionismus“ v onom širokém středoevropském chápání, v modi- fikacích od Berlína přes Mnichov či Vídeň, je obtížné použít na díla všech malířů skupiny. Přesto díla Osmy vypovídají o náladě ve druhé polovině prvního desetiletí našeho století: o politickém a sociálním radikalismu, formulovaném či skrytém za výtvar-

nými prostředky (když prý Filla v roce 1911 uvažoval o názvu výtvarné skupiny, měl na mysli Falanx, bojový oddíl, bojový šik), o sklonech k anarchismu (V. H. Brunner vytvořil v roce 1914 kubistickou obálku ke knize Vlasty Borka Bakunin), o deziluzi stavu dobové c. k. kultury a o pochybné institucionalizaci náboženství, o úpadku morálky a nutnosti jejího obnovení, o smyslu oběti ap. Jsou to stavy a nálady, které s blížícím se datem 1914 narůstají a dostávají démonickou a apokalyptickou podobu. Dostávají svůj výraz ve formě, která akcentuje psychický význam barvy a tvaru, symboliku gesta oběti (Filla, Milosrdný Samaritán, 1910) a aktivního zásahu (Procházka, Vyhnání z chrámu, 1909). Právě s Osmou se výrazně formuje, i když odlišně od Německa, pojetí českého expresionismu, které má své akcenty nejen v tvorbě Josefa Váchala, ale i v rané tvorbě

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Malířství v Čechách 1907-1917/Osma, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové

Jana Zrzavého, v kuboexpresionismu Skupiny výtvarných umělců, v civilistním expresionismu Josefa Čapka a výrazně zasahuje až do dvacátých let.

Z dnešního pohledu se nám zřetelně jeví jako nejvýraznější osobnosti Osmy Emil Filla, kterého Feigl nazval prorokem skupiny, a Bohumil Kubišta, jehož označil za Tolstého Osmy. Jsou to malíři, kteří se stali páteří vývoje i zdrojem nevráživosti také



po vzniku Skupiny výtvarných umělců. Situace v roce 1907 byla ovšem jiná. Nejvíce prací podle údajů v katalogu vystavoval Bedřich Feigl, za ním následoval se šestnácti pracemi Willy Nowak, až pak byl Kubišta (třináct prací).

Význam Bedřicha Feigla byl v uvedené době větší, než se dnes domníváme. Feigl byl v neustálém kontaktu s německým prostředím. Roku 1910 odešel na čas do Berlína a vrátil se zpět do Prahy ve třicátých letech. Již od poloviny prvního desetiletí se projevil neklidnou, rychlou a smyslově založenou kresbou, která se postupně stupňovala až k horečnatému chvatu. V roce 1908 pobýval spolu s Emilem Fillou u Dubrovníka na jadranském pobřeží a vytvořil zde nejvýraznější obrazy, v nichž svěžest barevného podání je násobena neurotickým neklidem expresivního rukopisu (Mořské pobřeží, 1908). Ten byl příznačný v řadě obrazů (Vlastní podobizna, 1910), které však byly tlumeny staromistrovskou barokní barevností, v odstínech od tizianovských sépií ke stříbřitě šedavým a hnědožlutým tónům. Pro oba malíře byl typický smyslový přístup k barvě, ovšem v napětí

s nostalgickým viděním světa, snad daný vědomím tragismu židovského údělu, který si Feigl především v některých obrazech dvacátých let připomínal.

Na první výstavě Osmy Brod chválil Willy Nowaka, malíře jemného stříbřitého rokokového koloritu s nádechem melancholie a idylismu. Rodák z Mníšku pod Brdy, syn spolumajitele továrny na klasická textilní barviva, nastoupil na Akademii roku 1903. Byl ovšem více než životem na Akademii zaujat Hokusaiovými Sty pohledů na Fudži, grafikami, v nichž je svěžest a jemnost barevného tónu kombinována s rafinovanými kompozičními a skladebnými principy. Nejspíše na základě Hokusaiových tušových kreseb si Nowak přizpůsobil techniku olejomalby v systém lehkých doteků štětce, vždy dostatečně barevně hutných a napojených olejem, jimiž formuloval výstavbu obrazu jako tajemství, které je ukryto ve třeptu barevných tónů. Podobně, ačkoliv temperamentem i výsledkem byl zcela odlišný, chápal



otázku štětcového rukopisu také Václav Špála, rovněž pod vlivem uhrančivé krásy japonských dřevorytů. Špála „japonismus“ převedl do pudového rytmu, který byl Nowakově melancholii cizí. Nowakův přístup naznačoval náklonnost

k tradici, k Lorrainovi, Boucherovi a rokoku. Továrna (1906) ukazuje onen všeobecně platný a silný impuls Vincenta van Gogha pro většinu členů Osmy. Ovšem již obrazem Labská krajina (1907–08), vystaveném na druhé výstavě Osmy, naznačil

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Malířství v Čechách 1907-1917/Osma, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové

Nowak lorrainovsko-mánesovské založení svého malířského naturelu. Betsabe (1909) pak ukazuje na vliv poznání starých mistrů a představuje jej jako představitele tradičních biblických ikonografií, tak oblíbených v okruhu Osmy. Podobizna přítele spisovatele a básníka Maxe Broda (1911) nás přivádí k zajímavé události kulturní historie: spisovatel Brod, zaujatý Nowakovým malováním, přivedl do malířova ateliéru Franze Kafku. Člen Osmy se stýkal s výraznými představiteli česko-německé židovské literatury. Propojení literárních a výtvarných kruhů bylo zvláště před válkou výrazné.¹⁴⁾ Franz Kafka si do deníku napsal o návštěvě Nowakova ateliéru, kde viděl studii Brodova portrétu.

„Podle této studie pracoval tedy malíř na litografiích, pozměňoval jednu za druhou a snažil se vzdalovat se neustále přírodnímu jevu, zároveň se však tah po tahu přibližovat integrální formě.“¹⁵⁾ Kafka termínem „integrální forma“ vystihl problém syntetismu Osmy, který se v některých případech dotýkal expresionismu: šlo o vnitřní proměnu

tvaru či barvy, jejímž výsledkem by byla „integrální forma“ jako projev takřka neviditelné síly, která strukturu obrazu drží v zákonitosti a řádu. Tato „scelující“ forma neměla vždy rysy expresionistické, ale někdy spíše fauvistické, jindy dokonce ještě postimpresionistické.

Druhá výstava Osmy se konala v červnu a červenci 1908 v Topičově salonu. Neúčastnil se jí v prosinci předchozího roku zemřelý Max Horb, talentovaný představitel expresivně laděné



hutné malby, krácející někdy příliš blízko výrazovému expresionismu Maxe Liebermanna, nicméně nepostrádající malířskou svěžest (Mnichovské náměstí, 1907). Horb se kromě malování živil také secesně stylizovanými karikaturami virtuózního

podání, z nichž některé byly v roce 1917 publikovány ve sborníku *Das Jüdische Prag*. Jediným pramenem Horbova díla je mapa reprodukci vydaná v Praze 1908 péčí Horbova přítele, malíře Georga Karse, u nakladatele Karla Bellmanna.

V některých pracích byl Liebermannem ovlivněn také Emil Artur Pittermann-Longen, malíř, bohém a velice záhy herec v pražských kabaretech, který se stýkal s bohémskou skupinou kolem Jaroslava Haška. Zhruba od roku 1919 užíval na svých obrazech signaturu Longen jako umělecký pseudonym pro hereckou činnost. Pittermannova exprese je někdy příliš teatrální, někdy karikaturní, i když zapadá ikonografií příměstských krajin či výjevy z divadla nebo hospod do obecného rámce Osmy (Hráči karet, 1910). Cesta ve vlašimském parku (1907) patří k nejsvěžejším projevům malíře, paralelním expresivnímu rukopisu některých krajin Wenzela Hablika kolem roku 1907, stejně jako Portrét Ladislava Šímy (1910) v příznačně dobovém situování figury do krajiny se zřejmými munchovskými podtexty. V řadě krajin z doby před první světovou válkou Pittermann vyrovnával napětí expresionistické malby s tradicí postimpresionismu a dokonce česky zažitého impresionismu v tradici Miloše Jiráka či Otakara Lebedy. Takovým příkladem může být

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Malířství v Čechách 1907-1917/Osma, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové

Podzimní sad (1909–10) z liberecké galerie. Snad náhodou dosáhl malíř výrazného dotyku se soudobou výtvarnou problematikou v Německu, především s Kandinským, v tušových kresbách Jago a V divadle z roku 1909 (obě Památník národního písemnictví, Praha). Obraz Muž u stolu (1914) je nesmělým převedením kubistických principů do organických forem s expresivní barevností.

V souvislosti s Osmou je třeba uvést jméno Jindřich Prucha. Členem Osmy se sice nestal, ale výtvarným názorem jí nebyl vzdálen. Malíř se stal členem Mánesa roku 1909. Do té doby maloval postimpresionisticky se snahou o malířské vyznění v duchu tvorby Antonína Slavička. Roku 1911 nastupuje malba s jasnými, většinou expresivně vyznívajícími barvami. Prologem



vrcholné periody Pruchovy tvorby je slavná Vlastní podobizna v zimním šatě (1910–11), vyjadřující sice pozdní, ale přece jenom poučení z Muncha. To záhy opouští poté, co je zklamán jeho výstavou v Mnichově. Do kategorie výrazově pojatého fauvismu patří

Vnitřek bukového lesa (1911–12) a obrazy Jaro v Železných horách, jeden s podtitulem Májový den a druhý Před bouří (1911). Pruchův fauvismus není založen na kontrastech barev, ale na vnitřním dramatu přírody, které vyjadřuje drama v člověku. Malíř využívá jasné světelné intenzity barvy, především zeleně, cihlové červeně i tmavé modři. Syntéza barevné intenzity a kultivované delikátnosti připomínala některým interpretům pozici Alberta Marqueta ve francouzském fauvismu.¹⁶⁾

Roku 1911 Prucha zesiluje pochmurnou náladu obrazů, malovaných širokým štětcem, tmavými barvami a chvatnými tahy (Vzkříšení, 1911–12). V říjnu 1911 odjel do Mnichova, kde setrval do března následujícího roku.

Na vlastní oči uviděl dílo Edvarda Muncha. Tentokrát se však od něho odvrací. „Jsem dnes mnohem dál, aspoň teoreticky, než Munch, a vím, že ve většině prací sešel na scestí. Nemohu mu ani dnes upřít ohromnou sílu lidského jedince, ale rozhodně mu budu ve většině případů upírat hodnotu uměleckou. Když Šalda o něm napsal, že jeho obrazy jsou kameny, jež vrhá do davu, měl pravdu, ale v tom to vězí, že obrazy nejsou k tomu, aby se jimi házelo, obrazy nejsou žádnou sociální propagandou, umění nesmí mít tendenci odstředivou, lépe bych řekl rozbiřavou, ale sblížavou, umění musí se obracet do sebe a stvořit si nový svět, ráj, v němž krása žije, a ne živoří, jako na tomto světě...Munch na mne dnes působí trapně. Je mně líto trpícího člověka, jenž obnažuje své křeče.“¹⁷⁾ S německým expresionismem se Prucha

neztotožnil: byl pro něj příliš záporný, příliš disharmonický, příliš individualistický. Sám hledal v umění vnitřní harmonii. V Mnichově se seznámil s tvorbou mladých Rusů sdružených kolem Kandinského a Der Blaue Reiter. Byl z nich prý „celý divý“, jak vzpomínala sestra, ovšem „...pochyboval o tom, jestli ukazují nový směr, ale ten jejich barevný výraz a odvahu jim neupírá.“¹⁸⁾ V mnichovské Staré pinakotéce uviděl Prucha Grecova Laokoona, který jej fascinoval. Roku 1912 namaloval volnou kopii obrazu.

Obraz Jarní touha (1912) s dvěma akty vyhlížejícími do krajiny ve figurálním pojetí volně na Greca upomíná. Děti s kůzletem z téhož roku zdůrazňují takřka existenciální napětí v „bytování“ člověka v přírodě, soužití, které je spíše počátkem záhadného dramatu

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Malířství v Čechách 1907-1917/Osma, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové

než harmonické souhry lidských a přírodních sil. Vlastní podobizna z roku 1914 dovršuje malířův delikátní expresionismus, zdůrazněný spíše dynamikou zásahů štětce na plátno než barevnou výrazností. Je to poloha, která se vzdáleně přibližuje Oskaru Kokoschkovi. Ovšem již roku 1913 vytvořil Prucha několik perem kreslených autoportrétů, které lze zařadit mezi expresionistická díla. Malíř umřel na haličské frontě v září roku 1914.

Na posmrtné výstavě v Praze v Mánesu roku 1916 bylo Pruchovo dílo představeno spolu s dalšími za války tragicky zemřelými malíři, Karlem Myslbekem a Herbertem Masarykem. Jak Prucha, tak i tito malíři nebyli přímo spjati s fauvisticko-expresionistickým názorem Osmy, s její adorací Muncha a kritickým pojetím výtvarného díla. Přesto vytvářeli paralelní proud poimpresionistické malby, spjaté sice výrazněji s tradičnějším názorem, jak tomu bylo v případě Ludvíka Kuby. V důrazu na krizový obsah díla (Myslbek) i smyslovou uvolněnost a svobodu rukopisného podání (H. Masaryk) znamenali ne bezvýznamnou protiváhu úsilí Osmy: první v cestě za pevnou formou a monumentalitou figury, která by nesla dramatické poselství, druhý ve snaze o uvolnění malířského gesta, svázaného ovšem pevně s malířskou tradicí 19. století a dokonce s obdivem k holandským malířům 17. století. Do této skupiny malířů by bylo možné zařadit i Ludvíka Kubu, který studoval v Mnichově dříve než Prucha.

Karel Myslbek, syn slavného sochaře, se přimkl na přelomu století k impresionismu, který ovšem nechápal v nezávazné tradici „nálady“ francouzské malby, v tradici hry světél v přírodní scénérii. Světlo mu bylo expresivním prostředkem, nositelem dramatického napětí. S tím souvisel Myslbekův zájem o společnost vyděděnců: Černý pierot (1907) je takovým příkladem výtvarné metafory údělu, vyjádřené symbolikou pierotovy masky



i absolutními kontrasty černé a bílé. V pojetí celoživotního figurálního portrétu zde mohl být vzorem jak Munch, tak Manet. Zeleně kmitající pozadí, vytvořené z chvatných úderů štětce, nemá již vlastnosti impresionistické skici, ale dramatické plochy, která chvěním doteků barvy může symbolizovat životodárnou naději údělu v masce. Ještě v roce 1911 vytvořil obraz stejného námětu Kubišta, kde skrytá vnitřní rozpolcenost je vyjádřena novými prostředky, směřujícími k pevnému, kubisticky osekánému tvaru. Myslbek se zajímal o ikonografii lidské spodiny (Vystěhovalci, 1908), která se překrývá se zájmem o život lidí „III. třídy“ některých malířů Osmy. Myslbek je maloval v temných, monumentálních siluetách a objemech s pesimistickým vyzněním.

Herbert Masaryk byl stejně jako Myslbek starší než většina členů Osmy. Stejně jako K. Myslbek měl slavného otce, který se stal prvním prezidentem ČSR. Herbertovo koloristické a senzuální malování jde v duchu Maneta a rozvinulo se především za jeho pobytu v Belgii a Holandsku ve studiích mořských motivů (1906–10). Po roce 1912 podlehl, stejně jako Prucha v reminiscencích z Německé Rybné, vlivu Antonína Slavička. Hlavním jádrem jeho tvorby jsou portréty, kde dominuje intimismus a barevná kultivovanost. Snad by se Prucha, Myslbek, méně již Masaryk, dali nazvat dobově oblíbeným pojmem „syntetikové“¹⁹⁾:

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Malířství v Čechách 1907-1917/Osma, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové

syntetismus byl jednou z kategorií umění prvního desetiletí. Problém syntetismu je v otázce uzavření citového obsahu do pregnantní výtvarné formy.²⁰⁾ Syntetiky byli z tohoto hlediska také Nowak, Kars či Justitz.

Druhé výstavy Osmy 1908 se neúčastnil Otakar Kubín, velice ostře kritizovaný z první výstavy pro „*barbarský chaos*“ skvrn. Byl v té době. Nově s Osmou vystavovali Vincenc Beneš a Linka Scheithauerová,²¹⁾ budoucí manželka Antonína Procházky. Přijetí výstavy bylo ještě negativnější než před rokem. Žádný shovívavý Max Brod se neukázal. Naopak, obecenstvo prý „*plivalo před obrazy, hlasitě hubovalo, žádalo vrácení vstupného*“ (Zdeněk Kratochvíl). Velice ostře zkritizovali výstavu bratří Čapkové ve *Snaze*, je to prý „*svět dutých neživých stínů, forem bez hmoty a podoby*“. Tito syntetikové, jak malíře Osmy nazvali, mají prý „*cenu kuriozity*“.²²⁾

Jakási amorfnost hmoty, která tak dráždila Čapky, je ve většině vystavených dílech zřejmá. Je něčím mezi expresivním výtryskem a smyslovou gradací barevného tvaru, která ovšem má ráz vnitřní vyrovnanosti ve smyslu Gauguinova syntetismu.

Modelovým obrazem Osmy je Fillův Čtenář Dostojevského (1907). Je běžně uváděn jako příklad symbolického obrazu generace, jejíž hodnoty se hroutí a která se snaží z deprese, netýkající se jen individuí, ale kolektivního vědomí, nalézt novou cestu. Postava čtenáře, která málem upustí knihu poté, co ji obsah uvede do stavu duševní skleslosti, je malován jinak než některá dobově srovnatelná díla řekněme E. L. Kirchnera či K. Schmidt-Rottluffa. Měkká malebnost zmírňuje zřetelný rys tragismu. Převádí tvary obrazu, ať už figuru či věci, do roviny živého autonomního organismu. Je to smyslovost, která nedává

možnost charakterizovat obraz pojmem expresionismus, známému z Německa. Figurou v obraze prochází esovitá křivka a sama připomíná vlnění zvláštní barevné hmoty. Z běžného žánrového výjevu se stává symbol, přesně v duchu slov Filly



o Munchovi, který dovede prý „*udělati z děje baladu, z žánru symbol, z fenoménu zjevení, z gesta přízrak, z barvy výkřik, z linie děs a z příhody neodvratný osud*“.²³⁾ Je zřejmé, že k tomu, aby toto mohl malíř udělat, je třeba speciální schopnosti nadít formu výrazovou a citovou silou, takže nakonec by mělo být lhotejšné, jde-li o konkrétní výjev či „*abstraktní*“ vyjádření.

Za prototyp obrazu, který vyvolává dojem plazmatické, živé hmoty, by mohl sloužit právě Fillův Čtenář Dostojevského, který vychází z dramatické Munchovy malby.²⁴⁾

V případě Čtenáře Dostojevského zbývá ještě samotné téma, Dostojevský. Kult Dostojevského byl u celé generace Osmy a Skupiny ohromný. Filla ovšem již roku 1908 kreslil litografii Dostojevského, kterou velice ocenil F. X. Šalda. Z ohlasu na ruského spisovatele bychom však neměli vypustit ještě jedno závažné literární dílo přelomu století, Macharovy *Konfese literáta*. Je zde pozoruhodný záznam o zážitku četby Zločinu a trestu, který svádí k domněnce, že Filla Macharovu pasáž četl a při tvorbě obrazu z ní vycházel. „*V zimě tohoto roku prošla moje duše strašlivým očištěm – četl jsem Dostojevského Zločin*

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Malířství v Čechách 1907-1917/Osma, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové

a trest (...) Četl jsem historii studenta Raskolnikova v nevládném svém pokoji, třesa se zimou a svíjeje se hladem, hoře a prázdnota českého člověka seděly mi na duši, rozpor života, jak jsem jej musel žít v idiotském jhu gymnasia a honbě po hudebních



kondicích s plachými touhami po volnosti a slunci v nitru, tížil mne a trápil nevýslovně, byl jsem syt světa, jehož jsem nepoznal, zhnusen životem, jehož jsem neprožil, nemaje sil, protože nebylo nadějí, a nadějí nebylo, protože se neměly kde zachytiti...(…)… čteš tady Zločin a trest a svíjíš se jak červ...(…) Co jsem vytrpěl při té strašné knize! Dočetl jsem – a najednou bylo ticho. Do duše mi vstoupil jakýsi mrazivý klid, rozvlnění strnulo a jako by mi kniha

sugerovala jednu příšernou věc, která se mi zdála samozřejmou: cítil jsem, že musím zavraždit člověka.“²⁵⁾ Děsivý rezultát z Macharových Konfesi nás při pohledu na Fillův obraz ani nepřekvapí: čtenář je ve stavu „mrazivého klidu“, „rozvlnění strnulo“, strnul onen „svíjející se červ“. Opět jsme blízko Ernst Haeckelových teorií z knihy Záhady života, který chápal protiklad negativního a pozitivního v člověku, tak přímočaře vyjádřený Dostojevským. Spisovatelovo pojetí „lidské vši“ bylo Haeckelovi blízké. Napsal: „*Naše vlastní bytost lidská, která se vznáší ve svém anthropistickém velikášství jako obraz boží, klesá ve významu placentálního savce, který pro celý vesmír nemá více ceny nežli mravenec a jepice, nežli mikroskopický nálevník a nejniternější bacillus.*“²⁶⁾ Někde na této rovině se mohla

stýkat panteistická přírodní filosofie s myšlenkami radikálního anarchismu, které byly podhoubím názorů Osmy a některými tvůrci se přenášely i do Skupiny výtvarných umělců. Do vrstvy obrazů, korespondujících s myšlenkami, které mladí tvůrci nacházeli především v tvorbě Friedricha Nietzcheho, můžeme zařadit i pozoruhodný, takřka manifestační projev malířského „anarchismu“, Antikrist (1909) Jana Zrzavého. Dokumentuje, jak se názory, živé ve skupině Osma, výrazně projevíly i mimo její členy.

Osma v letech 1907–1908 dominovala novým projevům v malířství; v jejím stínu či v dotyku s ní se pohybovala řada umělců, kteří se výtvarným názorům skupiny blížili, ačkoliv s ní nepřišli do bezprostředního kontaktu. S nejranější expresionistickou fází Osmy je srovnatelná tvorba rodáka z Mostu, německy hovořícího Wenzela Hablika, který právě roku



1907 opustil Čechy v cestě za výhodnější nabídkou do severoněmeckého Itzehoe. Hablikovy expresivní krajiny z okolí Mostu, malované sytými, ale barevně nezvykle zářivými barvami, patří k výrazným příkladům středoevropského expresionismu. Jeho malba

až do konce prvního desetiletí má nezvyklou údernost štetce (Dobytčí trh, 1909) a výraznou, až křečovitou barevnost. Hablik jako řada jeho malířských kolegů rád cestoval po exotických zemích, odkud vytěžil nejen zajímavé motivy, ale současně jasnou a nelomenou barevnost (Muž s turbanem, 1911), místy nepřiliš vzdálenou německému expresionistickému malíři Emilu Noldemu.

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Malířství v Čechách 1907-1917/Osma, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové

Zcela jiného druhu byl pražský rodák Eugen von Kahler, jehož malířské pojetí by patřilo někam mezi Feigla a Nowaka. Malířskou smyslovost a intimismus skloubil s primitivismem směřujícím k ideálům Orientu, které osvěžoval vlnami exprese. V jediném českém katalogu o Kahlerovi z roku 1931 napsal Matějček, že „...v malířském úsilí jsou značné obdoby mezi tvorbou malířů z *Osmy a prací Eugena Kahlera*“.²⁷⁾ Kahlerův význam není umocněn jen zajímavým dílem (*Turecký hřbitov*, 1910) a neklidným, až expresionistickým hledáním jihu a nového světa (cesty do severní Afriky, *Turecka ap.*), ale také tím, že vystavoval posmrtně na první výstavě *Der Blaue Reiter* v Mnichově roku 1911. A co víc, v almanachu *Der Blaue Reiter* mu Kandinskij věnoval nekrolog.²⁸⁾ *Orientální pohádka* (1910) z pražské Národní galerie je typickým příkladem malířova usilování a propojení harmonie s úzkostí a snu s realitou.

Vedle německých malířů, rodáků z Čech, lze jmenovat v rámci malířského projevu blízkého Osmě také Otakara Nejedlého. Nejedlý má cosi společného především s Kahlerem: neodolatelnou touhu najít nový svět, nové lidství, nezatížené hnusem a špínou „morálky“ evropské civilizace. Nové lidství se stává alternativou „lidské vši“. Roku 1909 odjel malíř spolu s kolegou Jaroslavem Hněvkovským na Cejlon a do Indie, kde chtěl žít „jen tak“ bez peněz. Tehdy maluje obrazy inspirované tropy, některé ještě secesně stylizované či v duchu estetiky Nabis, všechny však spojuje základní idea Gauguinova syntetismu. Tvarové struktury jsou vyplňovány dekorativní pointilistickou technikou, jinde se ozve závan ryzí exprese, která náhle vytrhává obraz z průměru a dodává mu napětí (*Cejlon*, 1908). Nejedlého hledání nového života však končí nezdarem: vrací se vyléčen z iluzí. Těsně před válkou známe již jeho kubistickou tvorbu. Ještě předtím vytvořil několik obrazů ve zjevném obdivu k expresivnímu impresionismu

Antonína Slavička, v nichž uzavírá snahu řady českých malířů (O. Lebeda, A. Hudeček) vyrovnat se po Slavičkovi jak s impresionismem, tak se snahou nabít barevnou skvrnu existenciálním nábojem a místy dokonce pocitu zmaru a melancholie. Stěžejním příkladem takového pojetí může být Nejedlého obraz *Kardinálové ve Vatikánské zahradě* z roku 1908.

Nejedlého skok do říše kubismu byl absolutní: spolu s Vincencem Benešem založil roku 1914 malířskou školu, „*kteřá svým moderním výtvarným názorem měla být protikladem konzervativní Akademie*“, jak napsal sochař a frekventant školy Karel Dvořák.²⁹⁾ Jak vzpomínal Beneš, chodili tam nejvíce mladí sochaři, například Karel Dvořák a Josef Jiříkovský, ale také Jaroslav Brůha, účastník sochařské soutěže na pomník Komenského v Naardenu. Svědectvím může být i dopis Janáka Gutfreundovi z roku 1914: „*Nejedlého – Benešova Vinohradská akademie má výstavu v Mozarteu, taky je tam plastika (p. Dvořák a Jiříkovský), ten by*



*Vás zajímal. Je to asi dost nadaný hoch, ale dělá moc snadno jako Picasso, a nic předtím.“*³⁰⁾ Bohužel všechny práce Jiříkovského z té doby jsou nezvěstné, byla nalezena jen reprodukce reliéfu Karla Dvořáka z uvedené doby.³¹⁾ V roce 1914 měla škola výstavu

ve Slezské ulici 36. V reklamním letáku, který nahrazoval katalog, se psalo, že kromě malířství se vyučuje i architektura (P. Janák) a že je „*silně obrácen zřetel k novějšímu umění*“. Práce i absolventi však zůstali povětšinou v anonymitě a škola se po roce působení rozpadla.

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Malířství v Čechách 1907-1917/Osma, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové

Nejedlý již v letech 1912–1913 spolupracoval se Skupinou, s níž také vystavoval, a v *Uměleckém měsíčníku* byly publikovány jeho práce, dnes většinou neznámé. Aby kurióznost Nejedlého nestálé osobnosti byla úplná, je třeba dodat, že se v kubismu nejen rychle orientoval, ale dokonce se zaměřil na koláž, která nebyla v českém kubismu pochopena a které se umělci věnovali málo (trochu Filla s Gutfreudem). Nejzajímavěji působí Nejedlého obraz *Zátiší* (1914), které Lamač charakterizoval, že je to „*víc krajina než zátiší*“ a o němž uvedl: „...*není to ani tak kubismus, je to spíše první abstraktní obraz namalovaný na území Čech*“.³²⁾

V roce 1909 se část Osmy dostala do Spolku výtvarných umělců Mánes. O vstup mladých se nejvíce zasloužil malíř Jan Preisler (spolu s Kotěrou a Jiránkem), který přizval celou Osmu k účasti na XXIX. výstavě SVU Mánes.



Členy Mánesa se stali Beneš, Filla a Špála, zatímco obrazy Procházky a Kubišty přijaty nebyly. Roku 1910 vystavují v Praze Nezávislí z Paříže: úvod do katalogu napsal Antonín Matějček a poprvé zde užívá pojem expresionismus³³⁾ pro tendence moderního umění reprezentované novou francouzskou malbou. Podle pozdější vzpomínky Emila Filly vzbuzoval největší odpor veřejnosti Derainův obraz *Koupání*, který měl nemalý vliv na české umělce.³⁴⁾

Roku 1910 byli přijati za členy Mánesu další malíři z Osmy – Kubišta a Procházka. Ti, kteří tam již působili, si vedli velice aktivně: Filla s Kubínem byli zvoleni do výboru spolku a Filla

s Matějčkem dostali šanci redigovat *Volné směry*. Především Filla využil možnosti k prosazení „*expresionistického*“ umění. Publikoval vlastní studii O ctnosti novoprimivismu spolu s reprodukcemi Deraina (slavného *Koupání*), Braqua a Picassa, ale také oblíbeného Cézanna či Delacroixe. Nová strategie *Volných směrů* však vzbudila odpor jak u abonentů, tak u výboru spolku. Na valné hromadě Mánesa došlo koncem února k ostrému střetu Fillova křídla s názory starších členů Mánesa. Filla to později komentoval: „*Po vykonaných volbách celá mladá generace z Mánesa vystoupila*.“³⁵⁾ Secese „mladé generace“ se zúčastnili: Beneš, Filla, Kubín, Kubišta, Procházka (tj. bývalá Osma), L. Šíma, Špála, Brunner, Kysela, Kratochvíl, Gočár, Hofman, Chochol, Janák, Matějček. Dohromady – až na několik výjimek (Kubišta, Kubín, Matějček) – budoucí zakladatelé Skupiny výtvarných umělců.

Představitelé bývalé Osmy došli na Prahu roku 1911 k mezím eruptivní (O. Kubín), lyricky zklidněné (Filla), jindy smyslově uvolněné (Procházka) či řádem svazané (Kubišta) malby. Společným jmenovatelem je expresionismus, tu a tam prokmitá fauvismus v umírněném, lyrickém vydání (především V. Špála, obrazy B. Feigla či E. Filly z Dubrovníka z roku 1908), ovšem jaksí přiznačně česky „špinavém“. Někteří z Osmy roku 1910 pobývali nebo již pobývali v Paříži: ale i Filla, Kubišta, bratři Čapkové. V Paříži objevili kubismus, Picassa a Braqua, Kahnweilera, Apollinaire, ale také umění mimoevropských národů. Někteří, jako Filla či Gutfreund, měli v úmyslu usadit se v Paříži trvale a jen na čas se vracet do Prahy. Neprogramově přesouvají těžiště tvorby z problematiky malby „živé hmoty“ k malbě ostrých hran a úhlů, figury i předměty se zaostřují pod dojmem náporu nové spekulativnosti. Stále častěji se obraz stává průsečíkem geometrické infrastruktury nezřídka symbolického až mystického významu

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Malířství v Čechách 1907-1917/Osma, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové

(Kubišta). Malíři hledali i v umění starých stylů kompoziční a proporční zákonitosti, které, jak se domnívali, mají být základem nového umění. V průběhu roku 1911 se ze střetu expresionistické obsahovosti (kterou Vincenc Kramář nazval „literárnost“)³⁶⁾ a kubistických principů, zpočátku chápaných jako jakýsi redukcionismus v osekávání tvarů a forem a v kladení imaginární plochy proti ploše za účelem zvýšení plasticity obrazu, rodí nové pojetí.

Miroslav Lamač pojmenoval tendenci, která výrazně vystupuje zejména v letech 1911–1912, termínem kuboexpresionismus.³⁷⁾

Do expresionistické obsahovosti i barevnosti, v jistém smyslu se také odvolávající na symbolismus, vnikla nová konstrukční, geometrizující soustava forem. Někdy má nádech cézannovský (Filla, Jitro, 1911), jindy využívá analytickou fázi Picassova kubismu, nicméně kubismem v pravém slova smyslu ještě není. Důležitou součástí českého kuboexpresionismu jsou ideje krystalismu. Již Riegl viděl cestu od organického ke krystalickému jako určující princip gramatiky výtvarných umění. Také Wilhelm Worringer zdůraznil pod vlivem Riegla



„geometricko-krystalickou zákonitost touhy po abstrakci“ (*Abstraktionsdrang*)

ve slavné a vlivné knize *Abstraktion und Einfühlung* (Mnichov 1909). Nejspíše díky Rieglovi i Worringerovi měl krystalismus tak

velký ohlas u mladých výtvarníků, snad také proto, že tato idea byla v Čechách živá již v secesi.³⁸⁾ Kuboexpresionistické pojetí obrazu, založené vesměs na krystalickém tvaru, lze vidět na

pracích Vincence Beneše, Emila Filly nebo v záhadných figurách Otakara Kubína.

Osobnost Otakara Kubína je příkladem spojení syntetismu Osmy s kuboexpresionismem individuálně pojatým a vznikajícím mimo diskusi v okruhu Skupiny výtvarných umělců. Kubín se již před



první výstavou Osmy snažil překonat impresionismus především syntézou van Gogha s Gauguinem, což se projevilo v obraze *Brindisi* (1907–08). Obě osobnosti reprezentovaly pro Osmu charakteristické póly moderní malby: van

Gogh dramatickou expresi barevné hmoty a tahu štětce, Gauguin skrytou, strukturní expresi tvarového rozložení ploch a forem v obraze. K tomu přistupuje ještě Kubínova záliba v obhroublosti výrazu, jakási syrovost, která figurám dává rys primitivismu (*Vybírání brambor*, 1909–10). Tato tendence spěje až k záměrné hranatistické loutkovosti figur (*Krajina u moře*, 1912). To už byl Kubín v Paříži, kam odjel roku 1911. Z Kubínovy tvorby od konce prvního desetiletí až do počátku dvacátých let se zachovalo žalostně málo. Přesto se jednalo o malíře významného a dokonce úspěšného v zahraničí (jako jediný z české avantgardy vystavoval roku 1913 v Moskvě na výstavě sdružení Kárový spodek obrazy *Job proklínající Boha* a *Milenci* z roku 1912 mj. spolu s Burljukem, Falkem, Tatlinem, ale i s Picassem, Derainem či Braquem). Také jako jediný z generace Osmy a Skupiny měl samostatnou výstavu v Německu v Galerii *Der Sturm* v Berlíně

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Malířství v Čechách 1907-1917/Osma, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové

roku 1914. Vrcholným příkladem Kubínova kuboexpresionismu je cyklus dřevorytů Lidské bídy (1914), kde je vytvářena jakási geometrizující pantomima hranatých figur.

Kubínovo akceptování kubismu bylo velice bizarní: kubismus chápal takřka literárně jako možnost nátlaku cizí síly na reálnou formu předmětu či figury. Vůbec mu nešlo o formální analýzu předmětu. Příznačné je Zátíší na stole (1913–14), kde vnější síla stlačuje krabici a vytváří jen letmý dojem kubizující deformace. V Kubínových pracích bylo více romantiky než analytické racionality. Krajina (1913) je vhodným příkladem podivného stlačování či vytlačování krajinných prvků tak, aby byl evokován dojem zvláštního pohybu terénu, jako by se dělo cosi uvnitř, a současně dojem závratí, který navozuje modrá hladina, spíše propast než jezero. Tato dvojznačnost reálných prvků a nereálné vyšinutosti, kterou Lamač nazval „magičností výrazu“, se projevuje v obraze Stůl (1913–14). Záhadná síla zde doslova převálcovala předměty, z nichž zbývá geometrické schéma, „mapa“ události. Platí to i o Hlavě (1913–14), stejně zplošnělém předmětu, který se magicky proměňuje ve stůl se schématem zátíší. Jistý vrchol Kubínova magického expresionismu lze vidět ve dvou Postavách z Národní galerie v Praze (1912–14), z nichž druhá jako by se snažila udržet doléhající sílu kosmu. Do podobných, spíše symbolických souvislostí je možné zařadit Postavu I. s vyzařující hlavou-krystalem i nezvěstné obrazy reprodukováné v katalogu berlínské výstavy roku 1914, kde divně hranaté figury-objemy buď záhadně žehnají, nebo gestikulují podivným tancem gest. Kubín byl za války v internaci a poté zaměstnán v pařížské Národní knihovně, kde se věnoval studiu literatury z oblasti dějin umění. Snad tam dospěl k názoru o zavržení své předválečné periody a k přesvědčení o nutnosti obratu. Zájem o renesanci mu ukázal cestu ke klasicismu.

V době předválečné, v roce 1912, maluje A. Procházka obraz Koncert. Pojetí kuboexpresionismu, k němuž tak osobitě přispěl Kubín, zde vrcholí jakýmsi skrytým krystalismem. Kompoziční schéma obrazů tvoří komplikovaný mnohostěn s kosočtvercovým průřezem. Krystal, kompoziční jádro, je analogické s Fillovou Salome a některými scénami Benešovými. Procházkovo krystalové pojetí Koncertu, ale i Fillův (Utěšitel, Salome), v sochařství Gutfreundův (Koncert) jako by chtěl vyjádřit dobově aktuální „hudbu sfér“ mihotáním a vzájemným pronikáním forem a faset.



Jako by takový obraz chtěl být metaforou prolínání živé a neživé hmoty. Opět jsme u pojetí krystalického tvaru blízkého hudbě a symfonii. Je třeba se zmínit o malíři, který tvoří v Paříži a dotýká se podobných problémů, avšak jinak řešených. Jde o Františka Kupku, který od roku 1911 vytvářel vize stvoření vesmíru (Kosmické jaro, II. 1911–20) a interiéry pozoruhodných světů-kosmů, ne nepodobných

jakýmsi průhledům do živé a neživé hmoty. Kolem roku 1911 spojoval abstraktní vize také s myšlenkou hudby. Nakonec i Kupka se dotýkal problému krystalu v obraze Krystal (1919–20): chápal jej ovšem organicky, jako zárodečné jádro stvoření.

V jakési popisné, až symbolické rovině prezentoval vyjevování lidské figury ze světla rotujícího krystalu Max Kopf roku 1920. Kopf studoval od roku 1911 na pražské Akademii u Thieleho a Bukovace. V Praze mohl poznat všechny výstavy Skupiny

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Malířství v Čechách 1907-1917/Osma, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové

výtvarných umělců či Sursum. V obraze *Vize* (1920) doložil využití kuboexpresionistických prvků k zdůraznění mystického zjevení figury z krystalu.

Vrcholným dílem v Praze vystudovaného Maxe Oppenheimera, který se označoval zkratkou Mopp, je obraz *Operace* (1912). „Děj“ obrazu se odvíjí od vnitřností, od rány, která je rozevírána rukou chirurga. Draperiím dominuje vnitřní krystalizace látky, jako by hmota byla založena na nehmotných, světelně vyšlehujících paprscích, které vytvářejí efekt mihotání a prolínání forem, příbuzný kuboexpresionismu. Ve druhém ročníku *Uměleckého měsíčníku* napsal Pavel Janák poznámku *Draperie* o „nesrozumitelné“ draperii či „zmačkaném papíru“, které připomínají některé práce výtvarného umění. Veškeré tradiční umění přirovnává Janák k visící, nehybné látce. Současné umění pak pracuje s metaforou rozhýbané draperie.³⁹⁾ Tato tendence je ještě zřejmější v jiných Oppenheimerových obrazech a spojuje jeho předválečné, především figurální malby s polohou Egon Schieleho, kde figury jsou znásilňovány zelenavými a rumělkovými zásahy štětce, vytvářejícími dojem zraňované hmoty. Motiv rány v *Operaci* má zřetelnou symboliku.



Značí zánik starého světa a zánik starých hodnot. Je jasným sdělením, že chirurgický zásah světu nepomůže. Motiv rány a krve se objevuje také v Oppenheimerově obraze *Misericordia* (1913), jejíž variantou je ilustrace pro časopis *Die Aktion* 1914, kde jsou zdůrazněny šipkovité ostré lineární útvary, typické i pro Kokoschku nebo Schieleho. Zánik starého světa je spojen



s nárůstem utopií, jak je představil již v Německu tvořící Wenzel Hablik v pozoruhodném monumentálním plátně *Křišťálový zámek v moři* (1914), v němž předjal ideu vizionářských krystalických domů a skleněných staveb ovlivněných také texty Paula Scheerbarta, které sám Hablik rozpracovával již za války. Svět secesní pohádky nezadržitelně ustupuje sociální inženýrské utopii, která ve dvacátých a třicátých letech zachvátí levicovou avantgardu.

Energetický charakter ostrých úhlů a faset byl v podtextu mnoha kuboexpresionistických realizací v Čechách a neměl daleko k rayonnismu či lučismu u Larionova a Gončarovové v letech 1911–1914, k duchovnímu základu paprscitých forem u Franze Marca, ale také k energetickému pojetí italského futurismu.⁴⁰⁾ Čeští kuboexpresionisté často používali ve svých teoretických formulacích vysvětlení takového vyzařování či paprskování formy: Josef Čapek psal o „*energii ducha*“, Vincenc Beneš o „*stupňování energií*“, které chápal metafyzicky. Nejvýrazněji vyjádřil duchovní a současně aktivně energetický rozměr nového umění v Čechách pojmem „*penetrismus*“ Kubišta. V pozadí takových úvah je ovšem Bergsonův vitalismus. V Čechách byl vlivným vitalistou fyziolog František Mareš, jehož účinek na mnohé umělecké otázky do počátku dvacátých let – v jiném smyslu i poté – nelze podceňovat.⁴¹⁾

Ve studii O duchovní podstatě moderní doby operuje Kubišta s pojmem „*živá myšlenka*“, která řídí všechny síly života. Živá

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Malířství v Čechách 1907-1917/Osma, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové

myšlenka těch největších duchů – Kubišta uvádí van Gogha, Cézanna a Dostojevského – je charakteristická „*neviditelnou známkou*“, jak píše jinde, „*mystickou podstatou*“. Živá myšlenka je pro Kubištu „*vnitřním smyslem*“. Moderního vnitřního smyslu je třeba se zmocnit „*zevnitř*“, „*proniknutím do všech forem moderního života cestou skoro řekl bych empirickou*“. Právě spojení empirického postupu a mystické, duchovní podstaty takové „*myšlenky*“ může dovolit představit si ji takřka hmotně, materiálně. Jako agresivní sílu pronikající formu, hranu, úhel, někdy jen šipku.⁴²⁾ Kubišta nazval takovou tendenci, jejímž základem je spirituální síla, pronikající do hmoty a naopak, penetrismem, a spojil ji s nejspíšejšími směry: expresionismem, kubismem a futurismem.

Filla si vytvořil rovněž jakýsi specifický energetický „*rayonnismus*“ především při výkladu díla El Greca v roce 1911, kdy jej viděl již kubisticky. Svědčí o tom některé Fillovy poznámky ze stati o El Grecovi, jako: „*Fixovanou iluzi objektů skládá z více pohledů: nechce podati předmět z jednoho mžikového pohledu, nýbrž podal by jej nejráději ze všech stran zároveň.*“⁴³⁾ Roku 1911 uviděl v Miethkeho galerii ve Vídni Grecův obraz Večeře u Šimona z let asi 1610–1614, dnes v majetku Art Institute v Chicagu. Pod jeho vlivem namaloval na konci roku 1911 obraz Salome. Co jej především na draperiích Grecových figur zaujme jsou jakési vyšlehující světelné blesky, zejména ten v ose obrazu. Jde o prvky, které bychom nazvali formální, ale které scéně dodávají smysl a význam. Filla světelný paprsek převedl do zalomené ruky figury, nesoucí mísu s hlavou Jana Křtitele. Není vůbec náhodné, že Filla ve svém textu o El Grecovi, který psal těsně před tím, než namaloval první verzi Salome, napsal: „*Světla u Greca jsou vázána na formy liniové, netvoří vyzařujících ohnisek, nýbrž vyšlehují jako plameny a blesky.*“⁴⁴⁾ Tyto úvahy

napsal na základě dojmů z El Greca v Mnichově roku 1911 na výstavě obrazů ze sbírky maďarského šlechtice Marcella von Nemes. Byli jím zde okouzleni i Prucha, ale i Kandinskij a Marc, kteří zařadili reprodukce Grecových obrazů do almanachu *Der Blaue Reiter* v květnu 1912.

Roku 1912 se objevují v Čechách první obrazy a plastiky v duchu kubismu. Český kubismus dovršuje směřování Osmy naznačené ve Čtenáři Dostojevského a iniciované Edvardem Munchem:



neexistuje dualita obsahu a formy, ale forma se rovná obsahu. Podstatná je vztahovost, situovanost, poetika. Forma se stává obsahem jedině tehdy, když je naplněna tvůrčím potenciálem, zaujetím, výrazovostí, „*citovou intenzitou a vírou tvůrčovou*“ (Filla). Především pro kubisty byla tato významovost formy zásadní, což ukazují i teoretické úvahy kubistických architektů (Janák) či reflexe Otty Gutfreunda,⁴⁵⁾ který rozvedl až k nejkrajnější poloze kubistické konstrukce tanec plošných forem v reliéfech, kresbách a plastice.

Kubismus⁴⁶⁾ je v Praze spojen především se vznikem Skupiny výtvarných umělců, která byla založena v květnu roku 1911 jako sdružení umělců převážně vystoupivších z SVU Mánes v únoru (Vincenc Beneš, Emil Filla, Otakar Kubín, Bohumil Kubišta, Antonín Procházka, Ladislav Šíma, Václav Špála, Vratislav H. Brunner, František Kysela, Zdeněk Kratochvíl, Josef Gočár, Vlastislav Hofman, Josef Chochol, Pavel Janák a Antonín Matějček). Kromě Otakara Kubína a Antonína Matějčka, kteří se

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Malířství v Čechách 1907-1917/Osma, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové

záhy do Mánesa vrátili, se všichni ostatní stali členy Skupiny. Kubišta se nejspíše účastnil jen úvodních schůzí a byl asi členem jen několik dní. Mimo secesionistů se z Mánesa ke Skupině přidali Otto Gutfreund, Josef Čapek, spisovatelé František Langer, Karel Čapek a Jan Thon, architekti Josef Rosipal a Max Urban,



teoretikové Václav Vilém Štech, Jan Borovička a Vilém Dvořák. Spolupráce Skupiny s literáty (mj. také s básníkem Otokarem Theerem, spisovatelem a překladatelem Otto Pickem, ale i s hudebními skladateli Ladislavem

Vycpálkem, Jaroslavem Kříčkou a Václavem Štěpánem) patřila k důležitým rysům sdružení, kde ovšem dominovala aktivita výtvarná. Prvním předsedou Skupiny se stal Josef Gočár. Jistou výjimkou v prosazování kuboexpresionismu či kubismu ve Skupině byli V. H. Brunner a Zdeněk Kratochvíl, karikaturisté, spojení více se secesním názorem, a malíř Ladislav Šíma, jehož figurativní malba evokovala tradici Jana Preislera.

Na podzim 1911 začala Skupina vydávat časopis *Umělecký měsíčník*, který řídil Josef Čapek s redakčním kruhem (Filla, Janák, Kysela, Langer a skladatel Štěpán). V lednu a únoru 1912 Skupina otevřela první výstavu jako součást Umělecké výstavy v Obecním domě v Praze (za spolupořadatelství Jednoty výtvarných umělců, SVU Mánes a Skupiny). Sál architektonicky upravil Pavel Janák, vystavovali všichni členové výtvarníci kromě architekta Urbana. V krystalické úpravě sálu v Obecním domě Skupina vystavila Gutfreundovu Úzkost (1911), která dominovala prostorem, v němž se střídali Gočárovův a Hofmanův nábytek s architektonickými modely budov (např. Gočárovův dům U černé

Matky boží), Hofmanovými vázami a sérií obrazů poměrně různorodého charakteru: od vrcholné Fillovy Salome I. (1911) či Jitra (1911), daumierovského expresionismu Josefa Čapka (Matka s dítětem, 1910) přes Špálův rytmizovaný fauvismus (Eva, 1910) až ke karikatuře Zdeňka Kratochvíla. Šlo tedy o určité tápání a nechuť přimknout se k pevnějším formulím. Proto také v této době vedle sebe mohli vystavovat Josef Čapek i Filla, osobnosti značně rozdílné. Jisté rozpory si někteří umělci, například Josef Čapek, uvědomovali již na samém počátku existence Skupiny: „Byl založen nový spolek Skupiny výtvarných umělců...A protože každý takový spolek musí mít svou hláskou



troubu, odhodlala se také Skupina vydávat svůj vlastní časopis, který ponese nejspíše jméno *Umělecký měsíčník*...Udalo se tedy, že jsem byl o poslední schůzi obdařen úlohou redaktora tohoto časopisu...těším se jedině tichou nadějí, že ve skupině mých přátel najdou se někteří, kterým moje redaktorství nebude úplně

vhod; těmto bych byl velice zavázán za to, kdyby se jim podařilo dokázat, že nemám k této důležité pozici dosti kvalifikace, že jsem příliš hloupý člověk a ničemná povaha a že bych časopis naprosto zničil.“⁴⁷⁾

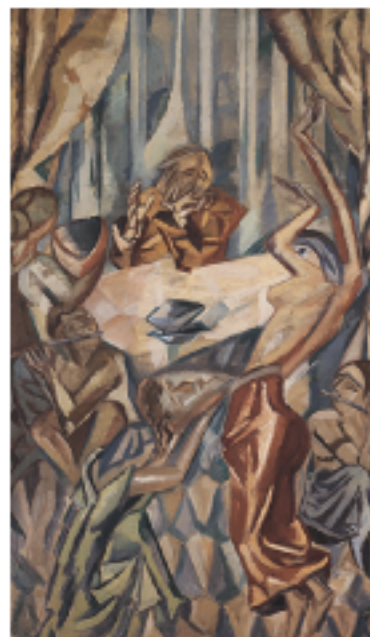
Skryté, brzy však otevřené napětí v názorech na povahu modernosti (která byla v diskusích vnímána jako spor o povahu kubismu, i když zde nešlo jen o kubismus, nýbrž také o možnosti přijetí futurismu, orfismu či expresionistických východisek)

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Malířství v Čechách 1907-1917/Osma, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové

vyústilo v průběhu roku 1912 do konfliktu křídla soustředěného kolem bratří Čapků (Špála, Hofman, Chochol, L. Šíma) a kolem Filly, na jehož straně byl hlavně V. Beneš a nepřímo jej podpořil V. Kramář. Ostatní ze Skupiny se nezapojili, nicméně vyjádřili loajálnost Skupině, a tedy Fillovi. Od dubna 1912 přestal Josef Čapek řídit *Umělecký měsíčník*, od sedmého čísla se vedení ujali Janák a Langer. Navenek je základem rozkolu orientace kubismu: podle Filly víceméně jasně picassovsky zaměřená, podle Čapků by mělo jít o jakousi volnou variantu českého kubismu. Výsledkem neshod je vystoupení Brunnera, bratří Čapků, Hofmana, Chochola, L. Šímy a Špály ze Skupiny v polovině roku 1912 a vzápětí jejich opětovný vstup do SVU Mánes. Pro Čapky, ale také pro Kubištu nebo Špálu ztratilo slovo kubismus nakonec svůj smysl, neboť si vytvářeli volné formy moderního výrazu, kde kubismus, především za války, nehrál zdaleka dominantní roli.

V květnu 1912 architekti Janák a Gočár založili Pražské umělecké dílny, jejichž cílem je „nová koncepce uměleckého průmyslu“ a které vyráběly nábytek vesměs podle návrhů členů Skupiny. V září–listopadu 1912 proběhla druhá výstava Skupiny v Obecním domě v Praze, která byla mnohem rozsáhlejší než první. Zahrnovala obrazy, sochy, grafiku, architekturu, umělecký průmysl a „nábytkové interiéry Pražských uměleckých dílen“. Sály architektonicky upravil J. Gočár, úvod do katalogu napsal V. V. Štech, z členů výtvarníků se nezúčastnili Brunner a Kysela. Jako hosté zde vystavovali W. Nowak, F. Feigl, P. Picasso, O. Friesz, A. Derain, E. Heckel, E. L. Kirchner, O. Müller a K. Schmidt-Rottluff. Výstava, kde dominovali především němečtí expresionisté, byla dokladem blízkosti Skupiny k expresionismu. Kontakty s Německem Skupina využila i na III. výstavě v Goltzově salonu v Mnichově ve dnech 5.–10. 4. 1913, na níž se podíleli Beneš, Filla, Procházka,



Gutfreund, Gočár a Janák. IV. výstavu otevřela Skupina v Obecním domě v květnu 1913 (III. pražská), jejíž jádro tvořily obrazy Deraina, Braqua, Picassa, Grise, grafiky Cézanna, Sofficchio, Deraina, Braqua a Picassa. Byly vystaveny ukázky lidového umění, exotického umění i starého umění. Picassovy a Braquovy obrazy byly zapůjčeny díky Danielu Henry Kahnweilerovi z Paříže, s nímž byl tehdy v blízkém kontaktu Vincenc Kramář, který od něj také kupoval některé obrazy do své sbírky. Výstava připomínala koláží

stylů a protikladných tendencí koncepci *Uměleckého měsíčníku* a manifestovala vztah Skupiny k současnému i starému umění. V. výstava Skupiny se uskutečnila v galerii Der Sturm v Berlíně roku 1913, které se zúčastnili velkými soubory Filla a Beneš, dále Gutfreund, Procházka, Gočár a Janák. Těchto šest umělců tvořilo jádro Skupiny v době, kdy za člena Skupiny byl přijat Vincenc Kramář (1914) a kdy se Skupina snažila rozšířit aktivitu především do Německa (chtěla vydat almanach v německém jazyce) i do Francie (snahy navázat kontakty s Apollinaiem, který slíbil příspěvek pro francouzskou revue Skupiny, která se ovšem nikdy nerealizovala). Na počátku roku 1914 Skupina zorganizovala šestou výstavu (IV. pražskou), kde vystavoval velký soubor zejména Otto Gutfreund. Aktivita Skupiny se rozplynula v létě 1914, kdy Filla a Gutfreund odjíždějí do Paříže a po vyhlášení války se členové Skupiny rozešli do různých stran.

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Malířství v Čechách 1907-1917/Osma, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové

Výstavy Skupiny, ale také strategie článků a reprodukcí v *Uměleckém měsíčníku*, jak uvidíme dále, musely působit místy jako koláž fragmentů různých epoch a stylů, vytržených z dějin a přímo voluntaristicky zařazených do souvislostí kubistické tvorby. Tato manipulativní metoda mixáže stylů jistě nebyla ve své době náhodná, neboť právě v roce 1911 vytvořil první koláž Pablo Picasso. Koláž se stala důležitým médiem kubistické transformace, kdy vystřižený novinový papír se stal hudebním nástrojem nebo hlavou. Kramář v úvodu katalogu o Picassovi (1922) napsal, že Picasso kolem roku 1912 „užívá také podle potřeby v téměř obraze různých materiálů i techniky a stupňuje napětí jakož i realitu duchových konstrukcí zasazením reálných součástí, neboť jednotu nevidí ani v materiálu, nýbrž v koncepci“. Stejně jako Daniel Henry Kahnweiler chápal koláž jako určitou možnost ke „stupňování reality“, neviděl v ní prostředek k uvolnění vazeb kubismu z předmětnosti.

Gutfreund se jako jeden z mála českých výtvarníků v kubismu obrátil k nůžkám. Dvě dochované koláže z ostravské galerie (Zátiší s lahví, 1913–14 a Hlava, 1913–14) ukazují, že Gutfreund se snažil svět pozemský, věcný, každodenní (zprávy z novin, barevné papíry, sugerující vinětu láhve a víko zátky) rozstříhat a rozkouskovat a složit do nového celku. „Přízemnost“, v jednom případě sportovní zprávy se zdůrazněním slavného cyklistického závodu Paris-Roubaix (Hlava), v druhém echo ozvěn dějinných událostí (fragment jména císaře Františka Josefa I.) je rozstříhána a vytržena ze všední souvislosti novinové informace a zprávy. Gutfreund těmito kolážemi jako by se chtěl důsledně odtrhnout od symbolistních kořenů své tvorby, tak zjevných v kresbách expresionistického období. Ani Filla se příliš kolážemi nezabýval. Několik jich vytvořil v letech 1914–1915. Jeho koláže jsou úsporné, možno říci až puristické. V některých kresbách imitoval

koláž. Náznaky konstruktivního systému, které si ověřil v koláži, mu však neumožnily odpoutat se zcela od reality. Místy dokonce máme dojem, že nalepované viněty jsou za účelem spíše sentimentální vzpomínky než skutečného přehodnocení výtvarného způsobu. Podobně vyznívá i koláž Otakara Nejedlého s *Uměleckým měsíčníkem*. Nedůvěru ke koláži pocítoval i Josef Čapek, který ji chápal jako „nevážnou věc“, neboť „...nemohu s dobrým svědomím lepit vinětky do obrazu, jak se to po Picassovi dělá“, napsal 30. 12. 1913 své přítelkyni.

Vincenc Kramář by se mohl nazvat šedou eminencí českého kubismu. Studoval dějiny umění ve Vídni u Franze Wickhoffa a Aloise Riegla a vedle důkladného studia především italské renesance začínal sbírat i obrazy, nejprve umění 19. století, od konce prvního desetiletí i umělce moderní. Od roku 1910 do počátku války pravidelně zajížděl do Paříže, kde se seznámil



především s Picassovým galeristou Danielem Henry Kahnweilerem. Od něho, ale také od Vollarda, Sagota a dalších nakupoval svou slavnou sbírku Picassa a Braqua, která sice nebyla nejrozsáhlejší (okolo dvaceti prací), avšak kvalitou patřila k nejvýraznějším. Vedle toho sbíral i české expresionisty a kubisty (Kubišta, Pierot, 1911; Filla, Zátiší s karafou, 1913 ap.) a také, nesporně z osobní záliby, jakási privatissima, kresby, často jen dílčí záznamy či skici různých autorů od 16. do 19. století včetně významných jmen. Paralelně se zájmem o kubismus Kramář studoval

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Malířství v Čechách 1907-1917/Osma, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové

a psal studie o starém umění, od středověku přes baroko až po klasicismus, a současně byl od roku 1919 do roku 1938 ředitelem Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel výtvarného



umění v Praze, která se stala základem sbírek starého umění Národní galerie. I v této funkci dovedl Kramář rozpoznat kvalitu (např. nákup proslulé Dürerovy Růžencové slavnosti).

Kramář měl rozsáhlou sbírku kreseb od 16. do 19. století italských, německých, rakouských mistrů mnohdy zvučných jmen (Pietro da Cortona, F. A. Maulpertsch, F. X. Palko, CH. H. Brandt, J. H. W. Tischbein aj.), přičemž autorství u mnohých kreseb není potvrzeno, existují však domněnky některých pozoruhodných připsání (např. Rubens). Kramářova činnost sběratelská, teoretická i organizační byla velice rozsáhlá a zdá se, jako by neměla společného jmenovatele. Tím však byla tendence obhájit a propagovat kubismus jako vrcholné stylové završení vývojového procesu, od gotiky přes manýrismus (El Greco), baroko (Caravaggio)

a klasicismus. Sběratelská a místy i teoretická činnost Kramáře směřovala k podpoře kubismu jako stylového vrcholu a byla skrytou podporou českých kubistů. Nejdůležitěji vyzněla Kramářova obhajoba kubismu v knize *Kubismus*, vydané roku 1921 jako reakce na Kahnweilerovu knihu *Der Weg zum Kubismus*. Kramářova práce patří k nejzákladnějším publikacím o kubismu vůbec.



Důležitým tiskovým orgánem Skupiny výtvarných umělců a prvním avantgardním výtvarným časopisem v Čechách se stal od podzimu 1911 *Umělecký měsíčník*. Vyvrcholily tím snahy mladé generace vydávat vlastní uměleckou revue. Předzvěstí takových pokusů bylo Fillovo a Matějčkovovo redigování *Volných směrů* v roce 1910. V *Uměleckém měsíčníku* byly publikovány kromě studií o dějinách umění, malířství, sochařství, architektuře, uměleckém průmyslu a veřejné estetice také

autorské prózy a básně (bratří Čapků, Paula Ernsta, Otokara Fischera, Friedricha Hebbela, Františka Langeru, Jana Thona či Charlese Vildraca), studie o divadle, hudbě a dokonce i notové přílohy (Ladislava Vycpálka, Vítězslava Nováka a Jaroslava Křičky). Kromě studií přinášel *Umělecký měsíčník* řadu reprodukcí, často starého či mimoevropského umění, které se nevázaly přímo k textu, například Tintoretta, El Greca, gotické sochy z Moissacu ap. Na člancích se podíleli především Emil Filla a Vincenc Beneš, druhý s menším zdarem. Dokud neopustil řady Skupiny, přispíval také Josef Čapek, k jehož nejzajímavějším studiím patří negativní recenze Kandinského knihy *Über das*

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Malířství v Čechách 1907-1917/Osma, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové

Geistige in der Kunst. Byla zde přetištěna i studie Wilhelma Worringera, jehož význam pro generaci Skupiny byl velký, a v č. 5 publikována slavná Janákova stať Hranol a pyramida. Od 7. čísla *Uměleckého měsíčníku* se ujal vedení redakce Josef Gočár. V druhém ročníku (1913) byly publikovány stati o kubistické tvorbě, především Picassově, byla zde přeložena kapitola z knihy Gleize a Metzingera *Du Cubisme*. Janák uvedl další významnou studii *Obnova průčelí* a v č. 4–5 přišel Vincenc Kramář se zásadním článkem *Kapitola o -ismech*, razantně hájícím čistotu Picassova kubismu. Koncem roku 1913 se články *Uměleckého měsíčníku* nesly ve stále polemičtějším duchu vůči zastáncům nekubistických, de facto nepicassovských postojů a došlo i na kritiku futurismu. Základní otázka kubismu v českých podmínkách byla zdánlivě jednoduchá: co je to vlastně kubismus. Je něčím kvalitativně novým nebo jedním z řady -ismů?

Kramářova stať vzbudila dosti značnou nevoli u části mladých umělců. Tón článku byl rozhořčený, neboť za původce kubismu jsou prý vydáváni malíři, kteří více teoretizují, než malují (měl na mysli Gleize, Metzinger a Le Fauconnier), zatímco ti, kteří v ústraní vytvářejí, co bylo ex post nazváno kubismem, tj. Picasso a Braque, traktáty nepíší a ani nevystavují v salonech. Byla to ovšem nepřímá kritika především Gleize a Metzingera.

Kramářův článek byl psán v době, kdy diskuse o povaze moderního názoru nabývala na ostrosti a nesmiřitelnosti. Jakýmsi vyostřením celého diskursu byla 45. výstava Spolku výtvarného umění Mánes Moderní umění, která se konala od února do března roku 1914 v pavilonu Mánesa v Praze. Za její organizaci zodpověděl francouzský básník Alexandre Mercereau. Výstava byla připravována v době, kdy polemika obou proudů Skupiny výtvarných umělců – fillovsko-kramářovská a čapkovská – byla již vyhrocena.

Josef Čapek působil v Mánesu a pracoval v redakci *Volných směrů*, znal se také dobře s Mercereauem a nejspíše to byl on a jeho bratr, spisovatel Karel, kteří měli podíl na tom, že autorem koncepce pražské výstavy byl Alexandre Mercereau, jejich přítel z Paříže. Výstava byla vlastně jakousi vzdorovýstavou VI. výstavy Skupiny výtvarných umělců v pražském Obecním domě, kde vystavovali Vincenc Beneš, Emil Filla, Josef Gočár, Otto Gutfreund, Pavel Janák, Zdeněk Kratochvíl, Otakar Nejedlý, Antonín Procházka a ze zahraničí Georges Braque, André Derain, Edvard Munch, Max Pechstein a Pablo Picasso. Díla těchto autorů byla doplněna pěti negerskými sochami. Velký soubor



představil Otto Gutfreund. Oproti tomu výstava Mercereaua nezahrnula žádného z umělců, kteří vystavovali se Skupinou výtvarných umělců. Výstavy Moderní umění se zúčastnili mj. Archipenko, Brancusi, Delaunay, Duchamp-Villon, Dufy, Friesz, Gleizes, La

Fresnaye, Marcoussis, Marchand, Metzinger, Mondrian, Rivera, J. Villon, českou stranu reprezentovali odpadlíci ze Skupiny výtvarných umělců Josef Čapek, Vlastislav Hofman, Josef Chochol, Václav Špála, Ladislav Šíma a „nezávislí“ Otakar Kubín a Bohumil Kubišta.

Na výstavě měl nejvíce prací Albert Gleizes (sedmnáct) a po něm Jean Metzinger (deset). Strategii výstavy bylo představit kubismus co nejuplněji. V úvodu katalogu Alexandre Mercereau sebevědomě napsal: „*Tato výstava jest nejuplněnější ze všech, jež byly kdy pořádány na celém světě, aby představovaly hnutí zvané*

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Malířství v Čechách 1907-1917/Osma, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové

více i méně vhodně „kubistickým.“ Byla to diskuse o povaze moderního umění a tedy o kubismu v Čechách formou výstavy. Jak se dalo očekávat, tímto aktem byla vzbuzena negativní reakce



zástupců Skupiny výtvarných umělců, dokumentovaná statí Vincence Beneše Kubistická výstava v Mánesu, otištěnou v *Uměleckém měsíčníku*.⁴⁸⁾

Výstava prý přinesla jen „*nechtuté odvary z celého světa a dnes s Mercereauem namlouvají (bratři Čapkové) našemu publiku, že je to nejbohatší výstava světa a dávají ji jako příklad vši moderní krásy – místo které předkládají hnus*“.

Tato ostrá a jistě velice subjektivní

kritika vedla k diskusi, kterou vlastně přerušila až válka v roce 1914. Josef Čapek v dubnu 1914 napsal: „*Musím asi Fillovi hodně překážet, když na mne jdou s takovými vidlemi*.“⁴⁹⁾ Jakousi rozbuškou diskuse byli Gleizes a Metzinger, tentokrát nikoliv teorií, ale obrazy a kresbami.

Z dějin Osmy i Skupiny výtvarných umělců vysvítá, že ústřední osobností obou sdružení byl Emil Filla. Kolem roku 1907 Filla nebyl zcela jasně rozhodnut, kterým směrem se bude ubírat jeho malování. Vedle slavného Čtenáře Dostojevského namaloval monochromní obraz *Na verandě*, možná ovlivněn Kubínovým obrazem stejného názvu. Přes nebarevnost a užívání velice řídkých modří, napitých více terpentýnem než barvou, je v obraze zjevná až fyzická chvatnost malování, onen příznačný Fillův senzualismus, který nemá rysy radikálního výkřiku. Sebevědomý, až anarchisticky stylizovaný Autoportrét s cigaretou (1908) již

přijímá agresivnější barevnost žlutí, modří a zelení. Fauvistické svěžesti dosahují Fillovy výjevy z okolí Gruže na dalmatském pobřeží. Asi nejradiálnějším obrazem Fillova expresionismu je *Milostná noc* (1907), symbolický obraz v duchu Munchova pojetí krajiny jako stavu duše. Chvatně namalovaná žlutá kočka v „území černě“, které symbolicky sugeruje svět pod zemí, svět záhrobní, je nespíše munchovský atribut, ovšem využitý dříve také v dobovém sochařství.⁵⁰⁾ Roku 1908 namaloval Filla *Červené eso*, typický pro Osmu v motivu hráčů karet a osudovosti. Plasticita hmot tvarů a figur zdůrazňuje stavebnost a vnitřní logiku díla: mizí jakási impulzivní vervnost a exprese Verandy i *Milostné noci*. *Milostná noc* představuje jeden pól smyslově nevázaného uvolnění výrazu, zatímco *Červené eso* druhý, charakteristický spoutáním tvarů do pevnějších celků liniemi. Zájem o vnitřní strukturu obrazu, o jeho plasticitu, vedl Fillu roku 1910 až k obrazům jako *Milosrdný Samaritán*, v němž expresivní uvolnění je svázáno tušeným vnitřním řádem kontrastů světla a stínů. Nakonec výsek pohledu do imaginární krajiny s jakýmsi kopci v modrém s načervenalou oblohou nepůsobí jako perspektivní výhled, poněvadž je vyvážen a „zploštěn“ stafáží okrových hmot v dolní části obrazu. Vincenc Kramář chápal obraz jako Fillovu obdobu Picassových Avignonských slečen.⁵¹⁾ Není to asi nejšťastnější charakteristika obrazu: *Milosrdný Samaritán* se obrací více k minulosti než k budoucnosti. Fillovými Avignonskými slečnami by mohl být spíše obraz *Salome* pro první náraz kubistické a primitivistické estetiky do figurálního schématu. Obraz *Spáči* (1910) naznačuje meze expresivního uvolnění tvaru, které by se mohly stát východiskem podobného vývoje, k jakému šel v Německu Kandinskij. Ovšem Čechy nebylo Německo, Filla nebyl Kandinskij, a tak cesta vede jinam: k postupnému, zprvu střídmému zapracování kubistických východisek z let 1908–1909 (Podzim, 1910).

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Malířství v Čechách 1907-1917/Osma, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové

Až roku 1912 akceptoval Filla plnohodnotně analytický kubismus v „krystalickém“ ostrohranném pojetí (Hlava, 1912). Jak Koupání (1912), tak Dvě ženy (1912) jsou svědectvím takového přijetí, ovšem s jistými rysy braquovskými (plachetnice ve Dvou ženách). Zhruba kolem roku 1913 se Fillova tvorba více přimkla k hermetickému pojetí Picassa a Braqua. Kupodivu v téže době se začíná nenápadně dotýkat i problematiky malby Juana Grise:



jakýmsi nepřímým svědectvím je reprodukování Grisovy malby v *Uměleckém měsíčníku* III./1913–1914 hned vedle Fillova *Zátiší*.⁵²⁾ Fillovo *Zátiší na stole* (1913), v konstruktivním abstrahovaném systému značně odlišné od

„hermetického“ Čtenáře z roku 1913, ukazuje, jak tento prvek, skutečně nejspíše vzatý z Grise, byl u Filly silný. Čtenář je zvláště zajímavý: na jedné straně se blíží nejvíce Picassově a Braquově malbě kolem roku 1911, na druhé straně je zde vyjádřena až manifestační vzpomínka na Cézanna (fragment *CEZANN*), která se u Filly projevila ještě v roce 1911 (Jitro). V roce 1914 Filla dospěl do malby a la papier collé, do imitace koláže malbou (*Zátiší s podnosem*, 1914), v níž dominovala jeho malířská smyslovost a svěžest, ale současně se stále uplatňuje geometricko-konstruktivní role, která bude sílit. Roku 1914 odjel Filla se ženou do Paříže, kde chtěl nějaký čas pracovat. Přišla ovšem světová válka a s tím nucený úprk manželů Fillových do Holandska. Tam pracoval Filla nejprve v Rotterdamu, od roku 1915 v Amsterdamu.

V roce 1916 napsal Filla v Holandsku studii *Holandské zátiší*. To co jej přitahovalo na holandském zátiší 17. století, nebyl jen „formový zájem“ vyvolaný formální podobností s „nynějším

vytvářením“ (tj. především s kubismem), ale i „vědomí filiace ducha s charakterem doby holandských malířů 17. století“. Holandská věčnost byla pro Filla výrazem schopnosti nacházet velké a vznešené v malých věcech, ve schopnosti dodávat jim transcendentálního lesku. Současně jej zajímala strohá, neefektní civilnost, až jakési unanimitické účastenství a „milostná zaujatost“. A dále vyslovil výrok, jakýsi manifest „holé věci“: „Dnes zbyla v nás, opuštěných, pouze láska k člověku, jakási jiskra touhy po všeobecné svobodě a jakési víry, když nechci říci prostě úcty k sobě a ke svým věcem. Zbývá nám dnes opět holá věc, očištěná od všech pošetilých tendencí lidské fabulace, pýchy, věc, která svou prostostí může nám posloužit za zrcadlo



našeho žití a státi se stimulantem naší tvořivé práce.“⁵³⁾ Jestliže v českém kubismu existoval podnět, který zapříčinil obecný návrat ke kvalitám lidství, lidského citu a k zavržení doslovné teistické víry, pak to byl návrat k předmětu a věci. Fillovi se věc v Holandsku stala impulsem

k syntéze kubistického výtvarného vzorce s duchovním pozadím holandského zátiší 17. století, nejlépe reprezentované řadou malých zátiší namalovaných v Rotterdamu a Amsterdamu.

I když jeho pobyt v Holandsku byl poměrně šťastný, nebyl zbaven strachu před prohlídkami policie. Obával se jistě i odhalení své „špionážní“ činnosti (pracoval pro Českou maffii, podával zprávy mj. Masarykovi do Londýna a Benešovi do Paříže). Zničil řadu kubistických kreseb v obavě, aby nebyly považovány za kódované mapy. Pod vlivem uvědomění si hodnot obrazů Vermeerových,

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Malířství v Čechách 1907-1917/Osma, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové

Hedových či van de Veldových vzniklo Zátíší s mapou (1914). Magická světelnost zde více souvisí s tradicí holandského malířství 17. století než s Picassem.

Důležitou kapitolou Fillova kubismu v Holandsku je jeho spolupráce se sdružením Moderne Kunst Ring (Cercle de l'art moderne), jejíž nejvýraznějším rysem byla účast na výstavě Moderne Kunst Ring v Amsterdamu v prosinci roku 1915.⁵⁴⁾ Jedno zátíší Filla vystavil také na druhé výstavě Der Sturm v Haagu, kterou organizoval Herwarth Walden pod názvem Expressionisten, Kubisten roku 1916. Na tuto výstavu napsal referát Theo van Doesburg v *Eenheid* (8.1.1916), kde se zmiňuje o Vincenci Benešovi, dalším českém kubistovi, a také o Fillovi jako o „architektu zátíší“. Fillova „architektura“ zátíší je ovšem nemyslitelná bez poznání klasických hodnot holandského malířství, ale samozřejmě také Picassa a nejspíše i Grise.

Nejzajímavější kapitolou Fillova pobytu v Holandsku je jeho styk se vznikajícím hnutím De Stijl, a především s Theo van Doesburgem. S malířem udržoval sice nepravidelný, ale zajímavý písemný kontakt až do počátku dvacátých let. Sám Filla se považoval za spolupracovníka De Stijlu.⁵⁵⁾ Není vyloučené, že jakási spolupráce zde byla, o čemž svědčí i van Doesburgovy dopisy. Podle katalogu i potvrzení na Doesburgově lístku z roku 1917 Filla vystavoval na výstavě De Sphinx v Leidenu počátkem roku 1917, kam zaslal dvě zátíší a obraz „Plat avec un raisin“ (Podnos s hroznem, 1915). Bylo to jedno z nejkvalitnějších děl z Fillova holandského období, malované v Rotterdamu v roce 1915. V kompozici je zřetelný, na Fillu velice přísný geometrický řád, který se projevil také v některých kresbách a snad i ovlivnil kompoziční strukturu některých Doesburgových prací z roku 1917.⁵⁶⁾ Vrcholným Fillovým obrazem holandského období jsou

Zlaté rybičky u okna (1916), které jsou příznačné napětím mezi reálnou věcností a abstraktního řádu, ne vzdáleném De Stijlu a které byly vyloženy jako skrytá polemika s De Stijlem.⁵⁷⁾ Do Prahy se vrátil v polovině roku 1920 jako průkopník kubismu a jeden z mála českých výtvarníků, kteří se dostali do přímého styku s rodící se holandskou avantgardou.



Protipólem Filly byl Bohumil Kubišta. Jediné co měl s Filou společného, bylo charisma, které z něj dělalo nepřímou vůdčí osobnost generace. Kubišta byl ovšem typický solitér, bojoval za sebe a své názory o moderním umění způsobem zarputilým. Byl-li Filla do jisté míry dogmatik určitého pojetí modernosti (tj. kubismu), byl Kubišta tvrdohlavým obhájcem modernosti, kde kubismus byl jen jednou

možnou částí (vedle expresionismu, futurismu) a kde byl podstatný symbolický, až mystický obsah, duchovní náplň formy. Zatímco pro Fillu bylo podstatné i společenské zadostiučinění a kubismus se snažil probíjovat v institucionální rovině jako významný funkcionář výboru SVU Mánes, Kubišta dával přednost osobnímu nasazení s mravním zacílením.

Stejně jako u Filly, stojí u Kubišty na počátcích Osmy výrazné autoportréty, většinou s ostrým, sebevědomým zahleděním na diváka, který je vnímán někdy jako nepřítel. Obraz Trojportrét (1907) je symbolickou výzvou na souboj malíře Kubišty (místo štetce by mohl mít zbraň) se sekundanty Bedřichem Feiglem

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Malířství v Čechách 1907-1917/Osma, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové

zleva a Pittermannem zprava. Vrcholná je řada autoportrétů: Vlastní podobizna v haveloku (1908) se záhadným zeleným zastíněním části tváře (zelená byla pro Kubištu barva smrti, jak se v jednom dopise vyjádřil: již ve tváři Kubišta evokuje polaritu světla a stínu, života a smrti, která jej držela až obsesivně) a s podivnými vyzářujícími aurami. Od Modrého autoportrétu (1909) vede cesta až ke slavnému Kuřákovi (1910), který bývá někdy uváděn jako první kubistický obraz u nás. Sám Kubišta jej tak chápal. Již v tušovém Autoportrétu z roku 1910 se objevuje motiv negativně namalované tváře, jakési černé masky, která

zakrývá obličej. Zvláštní podvojnost, dualita světla a tmy, dobra a zla, ideality a reality, se nejspíše vyjevuje již v těchto pracích.

V krásných zátiších z let 1909–1910 se u Kubišty objevuje nový prvek. Jsou svědectvím pochopení Cézannových zátiší, ale jdou dále. V Zátiší s lampou (1909) nebo Zátiší s citrony z téhož roku je draperie na stole formována do podoby samobytné krajiny, divných proláklín, útesů a srázů. Tato podoba zátiší – krajiny vrcholí v Zátiší s nálevkou a Zátiší s košíkem (1910). Formulace některých draperií pak připomínají pojetí materie-hory, dokonce se přibližují Kubištvu zájmu o lom v Braníku právě z uvedené doby (Lom v Braníku, 1910–11). Obraz je rozdělený řekou (překážkou) na krajinu ideální, krajinu lomu a krystalu (září hnědorůžovou barvou) a na krajinu lidí, oblou (organickou) krajinu skutečnou. Polaritu dvou světů, oddělenou překážkou řeky, je možné chápat i jako protiklad světa smyslového (lidského)

a světa nicoty (smrti). Do těchto souvislostí ji řadí báseň Opuštěný lom Otakara Theera, blízkého Skupině výtvarných umělců, který ji publikoval v roce 1912, kde je lom jako „smrti samé tvář“. Je to meditace o lomu viděného z vlaku přijíždějícího na smíchovské nádraží. Básník vidí přes řeku branický lom, který maloval Kubišta. „Vtom z okna vyhlédl jsem: nad břeh protějščí se opuštěný lom, pln slunce, tyčil žhavý.“⁵⁸)

Ovšem Kubištvu v letech 1910–1911 nestačilo jen zátiší či portrét. Chtěl namalovat velkou figurální kompozici se zásadami analogickými s klasickým uměním a se stejnou platností, ale moderní formou. Proto se na jedné straně obracel k Poussinovi, Rubensovi i El Grecovi, na druhé straně primitivisticky a s nesmě-



lou ozvěnou kubismu znásilňoval figury do podob zvláštních magických loutek (Koupání mužů, 1911; Jaro, 1911). Roku 1912 se vrátil k obrazům menších formátů, kde uplatnil již znalosti hermetického kubismu s výraznou úlohou futurismu (Vodopád v Alpách, 1912). Po nastoupení do důstojnické služby roku 1913 je svým způsobem fascinován (jako italští futuristé) akčností vojenské mašinerie (Pobřežní děla v boji s loďstvem, 1913), kterou převedl na zaujetí duchovní síly, vyzářující z individua (Fakír, 1914).

Napětí života a smrti, empirie a transcendentálna, převtěl Kubišta do napětí křehkosti a tvrdosti, transparence a neprůhlednosti. Tyto polaroty stále a důsledně kombinoval a stavěl proti sobě. Chápal je především jako výtvarný problém, který se ovšem

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Malířství v Čechách 1907-1917/Osma, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové

nutně stává významovým. Svědčí o tom Zátíší s homolí cukru (1910), jeden z nejkrásnějších a nejsilnějších Kubištových obrazů vůbec. Je vystaven na kontrastech světlé a tmavé šedi, jdoucí až do černi. Podle Kubištova svědectví měl být obraz symbolem těžkého údělu venkovského života. Současně byl odrazem údělu malíře s jeho krizovými náladami a těžkými frustracemi. Zápas o moderní výtvarný výraz, ale současně o pouhé přežití vzhledem k nezajištěné finanční situaci vrcholil u Kubišty v letech 1912–1913. Byl na pokraji sebevraždy, neměl co jíst. Josef Čapek Kubištovu situaci komentoval: „...malíř Kubišta, který je nyní v takové bídě, že nás navštěvuje tak často jen proto, aby se mohl ohřát u teplých kamen.“⁵⁹) Zátíší je metaforou o lidském údělu. Stačí si jen vybavit ukřižování na Karlově mostě, Staropražský motiv o rok později a řadu témat s motivem smrti z roku 1912. Symbolické akcenty Kubištovy tvorby jsou podmíněny jeho přátelstvím s Janem Zrzavým, s nímž se stýkal a dopisoval.



Právě tehdy, kolem roku 1912, dospívá Kubišta k názoru, že v moderním umění, tak jak jej chápal, nejde o kubismus, ale o symbolickou náplň formy. Kubismus byl u Kubišty vždy jen podnětem. Podstatný byl expresionistický názor, a to již v některých pracích z roku 1905.

Jeho expresionismus byl ovšem jiného druhu než expresionismus Němců nebo Schieleho či Gerstla. Vyrůstal z neobyčejného napětí spekulace tvaru a formy a především barvy.

V té době Kubišta maluje také obraz Překážka (1913). Nejblíže má zřejmě k obrazu Hypnotizér (1912). Hlava je opřena o ruku, která je v rámci syntézy dvou pohledů zdvojená. Nejpozoruhodnější je

však ruka zprava: do hlavy zasouvá desku trojúhelníkového tvaru, která jakoby hlavu rozřezává na dvě poloviny. Podobnou plochu, vynořující se z objemu hlavy, vidíme i v Meditaci (1915).

Kubištova meditace je tak symbolem rozpolcenosti vědomí, je



překážkou duchovní celistvosti člověka. Zdá se být vyjádřením rozdvojenosti a „dvojnictví“ malíře, jakési skryté rozpolcenosti racionálního a mystického, silného a křehkého, tělesného a duchovního, dobra a zla, života a smrti. Neodkazuje k tomu jen obraz Dvojník (1912), ale také Kuřák (1910), v napětí

osvětlených a zastíněných stránek (pozitivní Já – negativní Já). Rozdvojenost mysli je dána rukou osudu, je to *fátum*, které nedovoluje Kubišтови žít život v jednotě. Jiné, prosvětlené trojúhelníkové plochy vnikají do transparentního objemu hlavy Oběšeného (1915). Jsou výrazem splynutí lidské existence s věčností, jak doložila M. Nešlehová, zatímco naturalisticky pojatý provaz zastupuje „neústupnost a neodvolatelnost osudu“.⁶⁰) Oběšeného maloval Kubišta již jako důstojník c. k. námořnictva (službu strávil většinou v Pule v Istrii, do aktivní služby vstoupil roku 1913). Motiv rány a stigmatu, tak zjevný ve Sv. Šebestiánovi (1912), ale i v díle Maxe Oppenheimera či Egon Schieleho, je zde výtvarně symbolickým způsobem skryt důmyslnou geometrickou infrastrukturou.

Oběšenec odkazuje k podstatnému motivu kultury přelomu století, skrytému v pojmu „sebevražda“.⁶¹) Fenomén sebevraždy souvisí od konce 19. století s odklonem od náboženství a s hledáním svobodné vůle. Zvláště v Čechách byl spojován

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Malířství v Čechách 1907-1917/Osma, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové

s pesimismem, s romány Dostojevského („*Nevím, jak mohl ateista až doposud vědět, že není Boha a nezabíti se ihned*“), které ovlivnily myšlení části kubistické generace v Čechách.



Programově se zaměřil na tento jev z hlediska sociálně psychologického T. G. Masaryk, jehož kniha *Sebevražda* vyšla poprvé česky roku 1904 (německy již ve Vídni 1888). Již roku 1910 uvažoval Kubišta o sebevraždě v dopise Fillovi: „*Jsem připraven na nejhorší, zlomen a opuštěn tak, že myšlenka sebevraždy se mi zdá nejlepším východiskem ze všech trápení.*“⁶²⁾

Kubišta ovšem sebevraždě nepodleh, zemřel roku 1918 na španělskou chřipku.

V souvislosti s Kubištou narážíme v českém umění nejen na expresionismus a kubismus, ale také na fenomén futurismu.⁶³⁾ František Šmejkal upozornil na vztah některých prací Františka Kupky k futurismu pro prostředky, využívané futuristy: energii nabitě prvky, koncentrické rotační pohyby, následné řazení postupných pohybových fází, vazba k strojovým formám a mechanickým rytmům dvacátých let. Patří sem i zájem o vyjádření pohybu v některých plastikách Otto Guttfreunda (Hlava IV., 1911), obhajoba futurismu z pera Josefa Čapka a v neposlední řadě vyslovení futuristických idejí Stanislavem Kostkou Neumannem (fejeton *Otevřená okna* z 9.8.1913). Futurismem byl dotčen Jan Konůpek (*Cyklista*, 1913), jisté analogie lze sledovat u Josefa Váchala. Ten si ve svých pamětech zapsal 9.3.1912: „*Nacházím ve Sketschi nový malířský směr futurismus. Srovnávám, co vše jsem též podobného podnikl*

a začal a o čem nikdo nevěděl a neví...“ Výrazněji jej akceptoval Josef Kroha v návrzích architektury a především v akvarelových kresbách z Muzea města Brna (*Mušky ve vzduchu*, 1919), částečně i v návrhu interiéru pro kabaret Montmartre (1918).

Nejpodstatněji se dotkla futurismu až Františkem Šmejkalem poprvé u nás objevená Růžena Zátková. Dcera bohatého podnikatele se učila malovat u Antonína Slavíčka a dostávala kursy harmonie u Vítězslava Nováka. Roku 1910 se provdala v Itálii za atašé carského ruského velvyslanectví, s nímž se dostala nejspíše do styku s ruskou avantgardou, jejíž díla manžel sbíral. V Itálii se stýkala s futuristy, později, po rozvodu s prvním manželem, si dokonce vzala bratra Marinettiho manželky. Roku 1922 měla



samostatnou výstavu ve futuristické galerii Casa d'Arte Bragaglia v Římě. Představila nejspíše rozporuplné dílo, v němž jedna poloha je ovlivněna futurismem. V době války využívá koláže, kde dominují ostré trojúhelníky protínající oválné tvary, ale také asambláže z celofánu, staniolu, lesklých a matných papírů, které

sjednouje přemalba (*Voda proudící pod ledem a sněhem*, asi 1917–20). Vytvářela i příznačně futuristické, k abstrakci mířící plastiky (*Senzibilita, hluky a rytmické síly beranidla*, 1916–17).

Futurismu neunikl také Antonín Procházka. Byl to smyslově založený malíř, poněkud naivně mudrující o uměleckých zákonech. V době Osmy i Skupiny se zařadil do aktivity těchto sdružení, ale jeho členství bylo spíše výrazem loajálnosti obecné myšlenky modernosti než zastáváním konkrétního stanoviska.

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

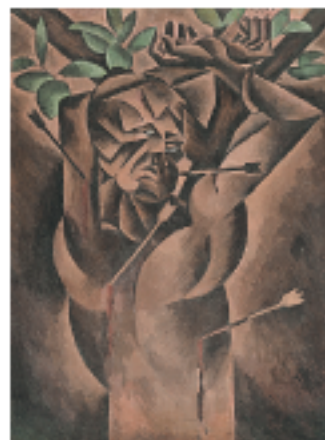
Malířství v Čechách 1907-1917/Osma, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové

Albert Kotal nazval kapitolu Procházkovy tvorby let 1905–1910 Hledání.⁶⁴⁾ S tím dnes asi nelze tak plně souhlasit, poněvadž již od roku 1906 (Milenci) se Procházka projevuje jako jistý malíř, tvořící pod dojmem Munchovy výstavy. Již tehdy je pro něj příznačné uvolněné vedení barevné pasty, srovnatelné místy s Fillou, ale mnohem otevřenější. Ulice (1907), malovaná za Procházka pobytu v Berlíně, je paralelní dobovým výkonům Ernsta Ludwiga Kirchnera. Sugestivní a expresivně vyhocené Pařížské náměstí v Berlíně (1907) pak nemá daleko k vizím nočních krajín Wenzela Hablika z téže doby. Zátíší z roku 1907, jako Zátíší s krajkou či Ovoce na talíři pojednává formy v jakési vznášející se barevné férii, která v barevné nadsázce není vzdálena fauvistům. Ostatně již Vincenc Kramář upozornil na příbuznost Procházky k francouzskému fauvismu více než u jiného českého malíře, vždyť v Berlíně viděl u Cassirera



Matissovou výstavu.⁶⁵⁾ Rok 1907 je tedy jedním z vrcholů Procházkovy malby. Barevná masa se postupně začíná dramatizovat pod vlivem dojmu z Daumiera (Hráči, 1908). poměrně neutrální ikonografie (podobizna, zátíší, městské výjevy) se propracovávají symbolické náměty, ovlivněné do značné míry zážitky z galerií a především barokního umění (Vyhnání z chrámu, 1909). Kompozice

získávají symbolickou platnost jako metafory „vyhnání“ zlého dobrým, starého novým, objevuje se nastolení zlatého věku lidstva (Bacchanale, 1909), které se roku 1910 promění do příznačné tematiky bývalé Osmy v Koupání (1910). U Procházky tato významová tendence směřuje k novému lidství a k projekci nového umění. Vrcholí v obsahově závažné kompozici



Prometheus (1911), kde je již využita krystalická a od kubismu odvozená fragmentarizace forem, ovšem ne zcela šťastně výtvarně zvládnutá. Bylo to již v době, kdy Procházka působil v Ostravě (od roku 1910) spolu se ženou Linkou. Ztratil tím tak bezprostřední styk s pražským děním. Kompozice z roku 1912 ukazují malířův zápas o osobní přijetí kubismu se

soustředěním na existenciální témata (Hamlet, 1912). Zdá se, že k obnovení smyslově svěží malby na základě kubistických principů u Procházky dochází roku 1913, přičemž kubismus chápe spíše jako hravý chaos forem než způsob formální analýzy předmětu (Láhev a sklenka, 1913–14).

Procházkův kubismus se vytrácí pod tlakem dalších prvků, více méně nekubistických. Obraz se stává výrazem dynamiky skrytých vitálních sil, což ještě zdůrazňují časté motivy květů. Vincenc Kramář označil Procházkovy obrazy z let 1915–1921 ve studii Umění Emila Filly a Antonína Procházky jako „čistá barevná poezie“.⁶⁶⁾ Charakterizoval je jako „orfistický sloh“ a zdůvodňoval, že se malíř opět rozpomíná na „široký komplex picassovského kubistického obrazu“. Lze uvést nejslavnější díla: Poprsí dívky (1915) a Zpěvák (1916).



II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Malířství v Čechách 1907-1917/Osma, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové

Jeho kompozice z uvedené doby napovídají, že mohl dobře znát i tvorbu Jeana Metzingera. Nejspíše se přijel do Prahy podívat na výstavu Moderní umění na počátku roku 1914, kde největší soubor měli Metzinger a Gleizes a kde vystavovali mj. také Delaunay nebo Rivera, máme-li se zmínit o těch, kteří mohli Procházku zaujmout. Především Metzingerova záliba v ornamentu jako nejzazšího výkřiku abstrakce a současně skrytá, pravoúhlá geometrická síť plánů a ploch, procházejících někdy zcela iluzivními částmi lidské figury, to vše jsou prvky, které jsou zřetelně viditelné i u Procházky.



To se týká i barevnosti: Metzinger byl jedním z nejbarevnějších kubistů, často používal jasnou žluť nebo vyšlehnutí červeného kadmia. Rovněž obrazy Diego Rivery z let 1913–1914 jsou v záměrné „naivitě“ kubismu a dekorativní textuře blízké tomu, co Procházka bude vytvářet o několik let později, zejména na přelomu prvního a druhého desetiletí. Procházka, pokud se vůbec přibližoval nějaké koncepci kubismu za války a po ní, pak to bylo pojetí těch, kteří byli v Čechách spatřováni jako Picassovi odpůrci, tj. Jean Metzinger, Albert Gleizes a také Juan Gris, což zdůraznil i Kramář. Zdá se, že Procházka přistupoval k poučení těchto „menších“ kubistů z českých tvůrců nejuvolněji.

Nepočínal si ovšem nikdy příliš sterilně. Na počátku dvacátých let si vytvořil bohatý malířský jazyk, kde kubismus Picassova, ale i Metzingerova ražení je kombinován s poučením orfismu a s vpádem až dětsky, rustikálně podané věcnosti, přibližující se naivní primitivností konceptům lidového umění (Broskve, 1921). V této době rostla Procházkova obliba barevných kontrastů, od

hutné barvy kombinované s jinými materiály přes hladkou lazurní malbu až po hřebenem rýhované plochy vysokých vrstev (Dívka s věnečkem, 1922). Zájem o materiální podstatu barvy, o její haptičnost i transparentnost dovedl Procházku až k technice voskové malby a enkaustiky, kterou začal rozvíjet zhruba od poloviny dvacátých let.

Procházkův případ ukazuje, jak ošemetné je v českém prostředí „nálepkovat“ stylové tendence, které se zde především před válkou tak prolínaly. Vhodným příkladem je orfismus, jakási koloristická varianta kubismu a simultaneismu zdůrazňující diskovitě a kruhové útvary a simultánní barevné kontrasty. Orfismus byl spíše hnutím s různými výtvarnými akcenty a obecnou představou o moderním světě: byl výrazem reflexe vědomí moderního světa a snahy o vnímání jevů současně a zároveň zájmu o věci mystické a okultní, které nevyklučovalo předcházející. Moderní svět a život byly někdy interpretovány v termínech okultismu či teosofie. Virginia Spateová, která



napsala nejucelenější monografii o orfismu, uvádí tři druhy orfismu: mystický (Kupka), perceptuální (Delaunay, Léger) a psychologický (Picabia, Duchamp).⁶⁷⁾ Orfismus se výrazně dotkl nejen díla Františka Kupky,

ale již uvedené Růženy Zátkové, a jak ukázal Kramář, i velké části díla Antonína Procházky z let 1916–1921. V ojedinělých případech zasáhl do tvorby Václava Maška na počátku dvacátých let. Nevyhnul se mu ani Otakar Nejedlý, a to především obrazem Masky (1916), a dokonce ani Josef Váchal (Portrét, 1920).

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Malířství v Čechách 1907-1917/Osma, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové

Václav Mašek je znám především jako knižní grafik a ilustrátor dvacátých a především třicátých let. Nicméně před válkou byl silně zaujat kubismem, navštěvoval Nejedlého a Benešovu malířskou školu, s níž také vystavoval roku 1914 v Mozarteu. Roku 1918 spolu s V. H. Brunnerem a F. Kyselou vytvořil výzdobu Waltnerova Monmartru (kde měl rozhodující podíl Jiří Kroha) v konfúzním stylu, směřujícím podněty kubismu, futurismu i orfismu. Pod vlivem V. H. Brunnera realizoval roku 1918 první grafickou úpravu knihy A. V. Friče Bylo, jest a bude. V Památníku národního písemnictví v Praze je uchována kolekce Maškových obrazů, z nichž především některé předválečné figurální obrazy a zátiší jsou dokladem zvláštního přístupu ke kubismu, ne nepodobnému tomu, o co se snažil v Mnichově se skupinou Der Blaue Reiter David Burljuk.



Mnohem výrazněji zasáhl do evropského umění František Kupka. Pracoval od devadesátých let 19. století v Paříži a s českým prostředím jej mnoho nespojovalo. Přesto jeho tvorba zapadá do obrazu generace Osmy, i když z ní vybočuje individuálním přístupem k problémům. Jestliže se příliš nelišil například v zájmu o anarchismus, mystiku či kosmologické panteistické pojetí světa od některých členů Osmy a Skupiny, jeho výtvarné výsledky byly naprosto rozdílné. V Koupání (1907–08) přichází s fauvistickým principem rozkladu lidského těla v sérii amorfních barevných skvrn, které nemají

expresivní charakter a poukazují na organičnost přírody, na sepětí lidské figury s přírodním organismem – vodou. V jistém smyslu oživil výtvarnou problematiku, kterou prezentoval již v devadesátých letech 19. století Edvard Munch obrazem Koupající se hoši (po 1895). Kupkova Žlutá škála (1907) je obraz čtenáře srovnatelný s Fillovým Čtenářem Dostojevského. Vše prozařuje žlutá a oranžová barevnost, barevnost ohně. Figura čtenáře vyrůstá ze žluté záře. V přípravné kresbě je ještě zřetelnější vlnová energie, vytvářející jakousi dekoraci pozadí. Lineární energie mohou být chápány jako vlny (energie světa), ale i jako konkrétní vlny dýmu cigarety. Reálné se prolíná s představou sil světa, mikrokosmos s makrokosmem.



Ve Tvoření v umění výtvarném, které napsal Kupka kolem roku 1910, ale vydal v češtině v roce 1923, považuje lidské tělo za součást organismů, které jsou podřízeny vzájemnosti dvou vlivů: dynamickému pohybu organismu samého a vlivu působeného okolím. Podle této organické kosmologie nezajímá Kupku již figura v určitém prostředí, ale pouze proces, který ji řídí, tedy výměna látek. Slavný je obraz Děvčátko s míčem z roku 1908, z něhož vzešly studie a náčrty pro první Kupkovu abstraktní realizaci, Amorfu dvojbarevnou fugu (1912). Děvčátko s míčem je již smyslová vize par excellence: akt dětského těla, organické fleky v přírodě, výrazná barevnost míče. Obraz je výrazem smyslového zážitku, je senzualistickou výpovědí o světě. Tato Kupkova poloha je velmi blízká senzualismu Václava Špály, který jej jako Kupku vedl až na samou hranici abstrakce, kterou ovšem nikdy nepřekročil.

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Malířství v Čechách 1907-1917/Osma, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové

Kupkova cesta vede přes Eroze: na přelomu let 1919–1920 maluje apoteózu přírodního vznikání a plození, živočišnou oslavu Eroze, cosi, co má blízko k jeho biologickému cyklu o pestících a tyčinkách a k jeho Tvoření, obraz Barevná. V knize Tvoření napsal o vlivu Eroze:



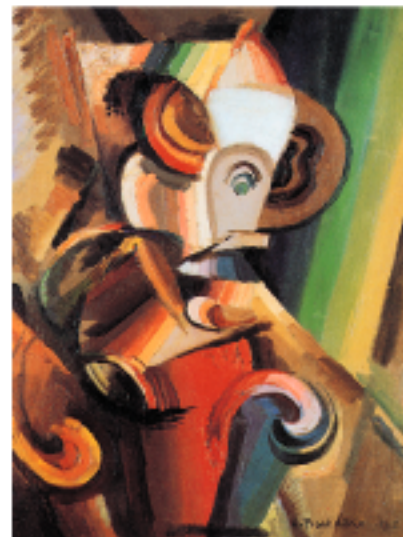
„Víme, že je nejmocnější hybnou silou většiny našich činů, že kolem něho se otáčí naše vitální vůle a že dodává našemu životu koření – poesie.“⁶⁸⁾

Velkou úlohu v Kupkově teorii hraje prvek tělesnosti a smyslovosti. Tak provádění tahů štětce závisí na činnosti svalové a „*umělec je za práce vždy v jakési horečce*“. Je myšlena jakási fyziologická horečka, maximální nasazení všech orgánů lidského těla, a nikoliv symbolistní idea umělecké extáze, vyvolaná často uměle či vnějšími popudy. Na základě fyzické kondice může Kupka napsat, že je schopen umocňovat tah štětce, tuto „*píseň hmatu*“. Jeho věta: „*tah o sobě, to je bytost, jež může existovati, aniž kontury nějaké použité formy opravňují jeho existenci*“⁶⁹⁾



spolu s myšlenkou spojení fyziologie s malbou předznamenávají ideje gestického malířství. Pro Kupku je zkratka „*tělo lidské...zázrakem o sobě*“, a přesto se již od předválečné periody nezabývá malbou lidské figury, nebereme-li v úvahu příležitostné kresby. Nejen Kupkovy úvahy, ale i jeho tvorba dokládají jeho silné zaujetí smyslovou stránkou tvorby. Toto je nejspíše základní

fyziologickopsychologický naturel malíře, k němuž je třeba připojit i příležitostný zájem o rozličné vědy a pavědy, od teosofie, astrologie, orientálních nauk, přírodovědy, fyziologie, historie lidstva až k anarchismu. Z hlediska výtvarného je výsledkem zrod abstraktní malby kolem roku 1911, kde hrál svoji roli jak orfismus, tak zkušenosti fauvismu (Rodinná podobizna, 1909–10), expresionistické extempore (Gallienovo gusto, 1909–10, Archaická, 1910), idea „čisté malby“ se snahou o hudební analogie (Klávesy piana, 1909), analytické abstraktní rozplánování lidské figury i zájem o kinetický charakter pohybu, snad v souvislosti s odezvou na futurismus (Žena trhající květiny, 1910–11, pastel z Musée national de l'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paříž).



Sledujeme-li Kupkovu teorii z hlediska jeho praxe v letech 1913–1914, tj. v době, kdy uvedené myšlenky měly účinnost téměř absolutní vzhledem k malbě, nelze se ubránit dojmu, že Kupkova abstrakce nebyla ještě tak „čistá“, jako tomu bylo ve třicátých letech: spíše šlo o imaginární průhled do „nových“ prostorů „nové“ reality, která je však vytvářena na paralelních zákonech jako organická příroda. Kupkovy prostory mají jak kosmický charakter, tak rys průhledů do uzavřených imaginárních architektur či do nedefinovatelných „buněčných“ prostorů, připomínajících rentgenové snímky lidského těla či podobu fragmentů anatomických preparátů (Tvoření, 1920). Mikrokosmický prostor

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Malířství v Čechách 1907-1917/Osma, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové

ve spojení s makrokosmickým v typicky kupkovské imaginární rovině reprezentuje slavný obraz Příběh pestíků a tyčinek (1919–20). „Nový“ prostor byl podle D. L. Hendersonové ovlivněn studií Pawlowského z roku 1912 Voyage au pays de la quatrième dimension a teoriemi C. H. Hintona.⁷⁰⁾



Kupkova architektura kosmu, přírody, vidění hmoty zevnitř jej přibližovaly fantastickým vizím architektury dvacátých let, i když výlučně v oblasti malby. Přes výrazně organické pojetí kosmu se dotkl i problematiky krystalismu, podstatném jak pro český kubismus, tak pro architekturu německého expresionismu v čele s Bruno Tautem. Co je však nejdůležitější, Kupkův zájem o architekturu měl paralelu v jeho pojetí světa jako svébytné stavby, jak psal: „kostry“ vztahů. Jestliže obraz měl být paralelou takového světa, musel mít nutně prostorové kvality. Tato prostorovost je pak důležitým atributem Kupkových obrazů především ve dvacátých letech, někdy i později. A je to právě tento „architektonický“



prostorový rozměr, který dodává Kupkovým kompozicím dojem metafyzické monumentality a patosu. Ovšem již kolem roku 1912 se zdá, že Kupka tyto „architektonické“ aluze v některých dílech vymazává, především v sérii Vertikální plány (1911–14).

Tato záměrná čistota abstraktních ploch, rytmů, vln a čar jej vede k obsahově nezatiženým dílům čisté abstrakce třicátých let, jako jsou Diagonální plány II. (1931) nebo Eudia (1933), jakási novoplatonská emanace čisté formy.

Pokud můžeme vedle Kupky ve druhém desetiletí našeho století postavit nějakého malíře, nikoliv z hlediska kvality, ale zaměření malby, pak by to mohl být opomíjený Alois Bilek, žijící do počátku dvacátých let v Paříži. Jeho abstraktní kompozice kolem roku 1914, z nichž se zachovalo jen několik obrazů, patřily k tomu druhu hudebně inspirované abstrakce (Melodie Chopin, 1914), již se nevyhnul ani Kupka. Nejspíše byly ovlivněny tvorbou v Paříži žijícím, dnes naprosto zapomenutým americkým malířem P. H. Brucem, který také roku 1914 vystavoval v Mánesu na výstavě Moderní umění. Po válce přešel Bilek na pozice novoklasicismu a figurální malby a jeho abstraktní intermezzo tak zůstalo osamocené (několik takových obrazů vlastní dnes Galerie Benedikta Rejta v Lounech, soubor akvarelů Galerie hlavního města Prahy).



Smíšené vlivy orfismu, kubismu a nakonec i ohlasy futuristického dynamismu lze sledovat i v díle malíře, který sice nepůsobil v Osmě, ale výrazně utvářel povahu předválečného českého moderního umění. Byl jím Václav Špála. Kupodivu neprošel tvrdou uměleckou cenzurou v Osmě, kterou údajně hájili Filla s Pittermannem. Jeho malba byla již v roce 1907 spíše barevně jásavá, fauvistická než expresivně zatížená. Nástup exprese

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Malířství v Čechách 1907-1917/Osma, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové

přichází v obraze Děvčátko (1908), přiznávající, jak silně i na Špálu zapůsobil Munch, ale také van Gogh. K vyrovnání fauvismu a expresionismu se malíř dostává až kolem roku 1911 (Pod stromem), a kolem roku 1913



dosáhl vrcholu svého expresionistického pojetí (Krajina z Dalmácie, 1913). Již od roku 1906 jsou zvláště výrazné Špálovy svižné štětcové kresby, které nejsou expresivní, ale jsou výrazem senzuační dychtivosti a chvatu malíře. Vedle krajinných

záběrů k nim patří také skici obrazů, ať už Muncha, Gauguina či Renoira, které Špálu zaujaly. Kdo ví, zda na Špálu neměla vliv výstava novoklasicisty Bourdella roku 1910 a hned vzápětí nato výstava Nezávislých v Praze, kde uviděl také řadu novoklasicistních malířů. Faktem zůstává, že v obrazech z roku 1910, především Pod stromem a v Evě, je zřetelné klasicistní zklidnění pevných forem. V Evě se projevuje také Špálova skrytá mytologizace živočišných ženských figur, zde ještě prezentována tradičním symbolem Matkou-Zemí.⁷¹⁾ Snad i motivicky mohl zde cosi vytěžit z Bourdella. Stejně jako Filla nebo Feigl i Špála cestoval na Jadran do Gruže (v letech 1907–10), odkud vytěžil obrazy syté barevnosti a rytmického zjednodušení tvarů.

Tam snad pocítil naléhavost vrátet se k motivu koupajících se žen: prvotní impuls mohl být vizuální, nicméně souvisel se Špálovým vztahem k ženskému tělu, přírodě a slunci. Zhruba od roku 1912 se projevuje v koloritu Špálových obrazů výrazně trojzvuk modré, červené a bílé. Snaha o vyjádření živočišné, někdy až skrytě sexuální energie jej vede k motivům ženských aktů, ale také k stále razantnější rytmizaci obrazu soustavou na

sebe narážejících barevných ploch či linií. Sám později přiznal vztah své barevnosti k erotickým představám: na jaře „...vítř nesl už veselejší mraky s odrazem do růžova a jak hezky vál do suknic dívek a tlačil je k tělu... Tehdy nosily venkovské ženy červené spodničky, dráždilky se jim říkalo, modré blůzy, tzv. rozhodilky, jednoduchého, volného střihu, kde se ženské tělo ve svých oblých tvarech v pohybu pěkně rýsovalo.“⁷²⁾ Taková je první varianta Venkovanky (1912). K vyvrcholení svého „pohlavního energetismu“ dospěl v obraze Tři pradleny (1913), kde náznaky tvarů lidských těl se prolínají se širokými liniemi stromů a krajiny: obrazu dominuje boj výtvarných prvků. Špála tak formuloval smysl rytmizace linie a plochy v obraze. Obraz má cosi bližšího spíše s Picassovou tvorbou let 1907–1908 než s kubismem. Ten se projevil v obraze Píseň venkova (1914). Stále je zřejmá Špálova snaha zjednodušit znak do elementární podoby a k zmíněnému trojakordu přibývá čtvrtá základní barva, zelená. Špála se snaží o spojení avatgardního umění se slovanským duchem, reprezentovaným figurou venkovanky. Píseň venkova je



výrazem mýtu venkovského života, kde žijí krásné statné ženy „krev a mléko“, které tehdy ve svých básních opěvoval S. K. Neumann.⁷³⁾ Ve Špálových obrazech se výrazně projevuje životodárná zeleň (Uherská krajina, 1918), figury jsou zjedno-

dušeny do nejlapidárnějších geometrických lineárně traktovaných znaků (Tři ženy u vody, 1919). Tak jako před rokem 1910 v tušových kresbách, nyní v akvarelech dokazuje Špála schopnost svižného a jistého štětcového zásahu, většinou co nejlapidárnějšího a nejzkratkovitějšího.

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Malířství v Čechách 1907-1917/Osma, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové

V obrazech z let 1915–1918 se dostává Špála ani ne tak ke kubismu, jako spíše k orfismu (Duha, 1913; Koupání, 1915). Byl to svého času Jiří Kotalík, který upozornil na vztah Špálovy malby (rytmizace, souzvučné a kontrastní linie a plochy ap.) k Delaunayovi či Kupkovi.⁷⁴⁾ Již Kupkuv obraz Děvčátko s míčem (1908) je v leččem blížký Špálovu Děvčátku (1907). Především Kupkuv obraz Barevná (1919–20) je paralelním vyjádřením adorace slunce a ženství jako momentu zrodu přírody, zde reprezentované pohlavním aktem slunce (mužský princip) se zemí (ženský princip). To, co Kupka vyjadřoval až téměř popisně, maloval Špála rytmizovanou kadencí energických ploch a tahů, figurativně symbolizovanou převážně ženským aktem v přírodě. S orfismem pojila Špálu také panteistická mystika živočišnosti, potenciálního plození a zrození, jakéhosi předkopulačního hedonistického stavu. Vrcholem senzualní malby Špálovy je obraz Čekající (1918), v pojetí figury nepřilíh vzdálený Josefu Čapkovi.



Čekající dívka v náznaku modrých šatů, s částečně odhaleným ňadrem, v pozadí vysoká hora-skála, rudá jak touha. Je pravda, že předmětné prvky jsou zde propojeny v nedílný panteistický celek a že hlavním námětem obrazu je především barva sama,⁷⁵⁾ přesto však v podhoubí obrazu je ukryta symbolika, která s barevnými tahy souvisí. Na co dívka čeká? Na milence? Na nový den, nové jaro, nový život? Špála tak prokázal, jak v českém prostředí

fauvismus, expresionismus i kubismus dostávaly takovou podobu, jakou jim dovolil sám malíř. Přijetí nové tendence znamenalo také zapracování již zažitého – Špála na prahu dvacátých let

dosahuje syntézy uvedených postupů, s nepřehlédnutelnou dominancí silně citového vztahu k čistým barvám.



K Václavu Špálovi měl velice blízko především za války Josef Čapek, který vpadl do intelektuálního prostředí ještě secesní Prahy v roce 1904. Byla to secese, která jej zpočátku ovlivnila, ať už v rovině malířské, nebo slovesné. A tak když v letech 1908–1910 publikuje s bratrem povídky pozdější knihy Krakonošova zahrada, vyznává se z lásek, zasunutých hluboko v podvědomí, které jej nadlouho ovlivní. Je přitahován „bídou

života“, vábí jej exotismus: Robinson Crusoe, Poslední Mohykán i Jules Verne. Z rámce příjemného a mladického snění vytrhne Josefa Čapka návštěva Paříže v roce 1910. Tam se setkává s Derainem, Cézannem, Picassem, s Kahnweilerovou galerií. K novým tendencím je ovšem opatrný, Fillu, Beneše či Kubištu označuje za „formalisty“. Jeho obrazy z roku 1911 jsou spíše expresionistické (Ležící muž, 1911). Až roku 1912 namaloval důležitější obrazy, jako je Továrna (1912), ovlivněná Picassovými obrazy z Horta del Ebro z roku 1909, nebo Přístav v Marseille (1912), kde je cítit spíše vliv Braqua. Tehdy také opouští Skupinu výtvarných umělců pro neshody s Fillovým pojetím kubismu a posléze byl vyloučen i z Mánesa (1914), neboť požadoval to, co vyžadoval od umělecké práce vůbec: nezávislost. V případě Mánesa šlo o volnou ruku v redakční práci časopisu *Volné směry*, kterou jako člen spolku vykonával. Roku 1913 namaloval sérii

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Malířství v Čechách 1907-1917/Osma, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové

kubistických obrazů, většinou figurálních, v nichž již naznačoval osobní řešení kubistické otázky. Jeho obrazy se ovšem rodily spíše na podkladě skrytého příběhu než při proměně výtvarných



prostředků. Jako příklad může sloužit obraz Akt ženy (Lelio), 1913), k němuž se váže fragment v povídce Událost,⁷⁶⁾ kdy se proměňuje hudební nástroj v ženskou postavu. Obraz je malován ještě děleným rukopisem, adekvátním hermetickému období Picassa a Braqua, barevnost je spíše secesní. Tentýž rok vytvořil

Čapek Muže se zdviženými rukama (1913), který je z hlediska techniky přímým protikladem: je malován hladkou, splývavou technikou s šerosvitnými přechody. Figura je zde již chápána jako mechanická loutka, jako by měl být zdůrazněn kloubový systém. A současně je v pozadí vržen poněkud záhadný stín, který ukazuje, kam bude směřovat Čapkova malba: k tajemnosti, spoléhající se nejen na malířskou techniku, ale i předmětnou symboliku. Postava (1913) je již takovým imaginárním prolutím města (ulice) a figury, dokonce až ve futuristickém duchu, ale nikoliv futuristickými metodami. Spíše než o kubismus jde Čapkovi kolem roku 1914 a později o jednoduchý, ekonomický znakový elementarismus, který je zřetelný především v sérii kreseb polopostav a hlav. Figura se u Čapka stává stále více geometrickou zkratkou, která je prozářena nebo sama vyzařuje zvláštní světlo. Roku 1917 vrcholí tato tendence v sérii námořníků, kde vyzařování světla z malby nemá jen niternou duchovní funkci, ale stává se prostředkem výstavby obrazu. Tematika námořníků a Robinsona má genezi nejspíše v roce

1913, kdy Čapek chtěl namalovat obraz Muže dávajícího signál (jak se svěřil v dopise Jarmile Pospíšilové z 8. 5.). Tento obraz nerealizoval: lze se domnívat, že takřka abstraktní akvarel Signály (1915) může být reziduem takové „mořské imaginace“, čitelné v Čapkových prózách.⁷⁷⁾ Jistě mohl přispět k této ikonografii i příklad Apollinaire, jehož báseň Cestující Josef Čapek přeložil a publikoval ve *Sceně*⁷⁸⁾ a kde se píše o „dvou námořnících, kteří se nikdy neopustili“. Jestliže některé Čapkovy práce let 1914–16 jsou jakýmsi protipurismem ve vyrovnání kubistických principů s novoklasicistním geometrickým zjednodušením, známým i z tvorby Archipenka či Brancusiho, a lze v nich cítit i vliv Légerova tubismu (Hlava ženy, 1916), pak v uvedené době tvořil Čapek také protipól, expresionistická díla jako Úzkost (1915) nebo cyklus Nevěstka (1917). Jako by se vracel ke svým secesním východiskům v organických tvarech, s barevností



ovšem expresionistickou. Tento rys se projevil ve vynikajících dřevorytech a linorytech, s nimiž se Čapek prosadil i v německých expresionistických časopisech *Die Aktion* a *Die Schöne Rarität*. Stále zde ovšem převládá zájem o čistotu jednoduchého tvaru nad výrazovostí formy. Josef Čapek opsal charakter některých svých obrazů let 1914–1916 v próze Vodní krajina (1913). Jestliže výsledným pocitem

takové „krajiny“ jsou „plochy tohoto prostoru, šedé, šedé a zelené, na nichž všech leží jako stejný povrch tesknosti“,⁷⁹⁾ je zřejmé, že Čapkovi nešlo o formální hru s moderními výtvarnými prostředky. Ty mu jsou vhodné k vyjádření duchovních představ – tesknosti, čistého klidu a vyrovnání. Aktivita v oblasti grafiky

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Malířství v Čechách 1907-1917/Osma, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové

předurčila Josefa Čapka stát se jedním z nejvýznamnějších úpravců knih (Apollinairovo Pásmo, 1918, a Neumannův Sen o zástupu zoufalcích, 1921). V názvu Neumannovy sbírky je vyjádřen sociální zájem, který Čapka, kromě zájmu o futurismus, vitalismus i unanimismo, s Neumannem také sbližoval a vedl již dříve k sociálním námětům převedeným do nové formy, jako v případě Harmonikáře (1913), Kolovrátkáře (1913) nebo Pijáka (1913). Vyvrcholením napětí banálního motivu, často se sociálním akcentem, a pocitu zjevení jsou obrazy Chlapec se svítilnou (1916–17), Žebračka (1917) nebo Harmonikář (1919), který již ukazuje proměňující se Čapkovu pojetí kubismu v době spolupráce s Tvrdošijnými.

Dnes nám oprávněně připadá úloha Vincence Beneše ve srovnání s Fillou, Kubištou, Kupkou, Procházkou, Špálou či Čapkem jako marginální, a to především z hlediska výtvarného přínosu.



Vincenc Beneš byl ovšem důležitou osobností jak Osmy, jejíž druhé výstavy se zúčastnil, tak Skupiny výtvarných umělců, kde byl dokonce spolu s Fillou nejaktivnějším přispěvatelem do *Uměleckého měsíčníku* a v letech 1913–1914 nejradikálnějším zastáncem „picassovského“ pojetí kubismu. Také Beneš jako jeho druzi z Akademie se vydal studovat zahraniční sbírky a galerie: bylo to roku 1907 do Drážďan a Berlína, kde

(jako Procházka) uviděl soubor Matissův. Na podzim téhož roku cestoval do Mnichova a Paříže, kde jej ohromil – možná více než Matisse – v Louvru El Greco. Vrátil se v polovině února 1908,



protože už neměl žádné peníze. Tehdy se nejbližše stýkal s Bohumilem Kubištou, s nímž měl společný ateliér na Vinohradech. Jejich přátelství ani po Benešově osamostatnění koncem roku 1908 neskončilo. Snad proto některé Kubištovy práce byly připsány Benešovi a v jiných, jako v Jarní krajině z Michle (1908) se odráží zřetelný vliv Kubišty. Zeleno-žlutý kolorit s akcenty fialové je kubištovský, ovšem prokmitá za ním Benešova nezávazná, v podstatě spekulacemi nesvazatelná malířskost ve smyslu kladného vztahu k životu,

ovšem ne tak pudově jadernému jako v případě Špály. Platí to i o Podobizně dr. Leo Pavelce (1908), která se zase blíží dobovým pracím E. Filly (Podobizna J. Uhra, 1908). Kolem roku 1909 se Beneš vyrovnává především s Cézannem. V *Idyle* (1910) eliminoval barvu na tóny šedé, modré či hnědé, v podstatě monochromní tonality, která mu vydržela zhruba do *Vojenského pohřbu* (1915). Figury Benešových obrazů z let 1911–1912 nabývají symbolické platnosti: Hagar a Ismail (1911) a Zuzana v lázni (1911), kde se objevilo cosi z El Greca a ohlas Derainova primitivismu z jeho *Koupání*. Roku 1911 se Beneš dotkl skutečného analytického kubismu (*Hráči*, 1911) a roku 1912 i hermetického (*Tanečnice*, 1912). Vrcholem Benešova kubismu je *Tramvaj č. 4* (1911–12), symbolizující místo, klíčové pro většinu členů Skupiny, *Vyšehradský tunel*.⁸⁰⁾ Především kresby z uvedené doby ukazují, jak Benešovo pojetí nelpělo pouze na kubistickém modelu, ale mělo výrazně expresionistické rysy. Beneš ovšem v průběhu války či na jejím konci zničil na

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Malířství v Čechách 1907-1917/Osma, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové

osmdesát obrazů ze své kubistické a expresionistické periody. Asi od roku 1913 se důsledná kubistická disciplína, kterou Beneš dodržoval, narušila návratem ke kuboexpresionismu či k různě deformovanému předmětnému pojetí (Trio, 1914), s opětným zájmem o Cézanna (Zátiší s bílým hyacintem, 1913). Beneš se tak, poučen kubismem, vrací k bezprostřední realitě, která mu byla nejbližší. Přitom je zajímavé, že měl se svým kubismem značné úspěchy v Německu, kde si jej oblíbil Herwarth Walden, který některé obrazy zakoupil.⁸¹⁾

Jedním z žáků soukromé školy Beneše a Nejedlého byl Jan Trampota. Nejspíše roku 1914 získal ateliér po Benešovi v Praze v Mikulášské ulici (dnešní Pařížské). Tehdy se již znal s Kubištou i s Janem Zrzavým, s nímž po jistou dobu tento ateliér sdílel.



V letech 1907–1908 je jeho posecesní malba, nikoliv bez vlivu Jana Preislera, orientována expresivně (Jaro/Baladická krajina, 1908–09). S kubismem se setkal poměrně brzo, roku 1911, kdy namaloval figurální Kompozici (1911), spadající do

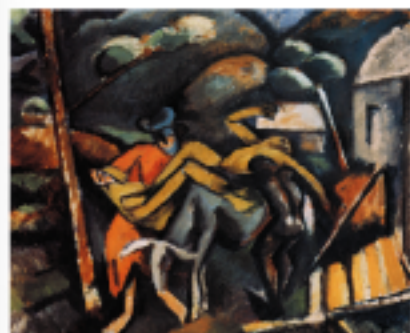
kuboexpresionismu Skupiny. Akt v křesle (1912) naznačuje malířské schopnosti umělce, pro jehož temperament byl kubismus příliš spekulativní. Proto byl Trampota nejzajímavější tam, kde hranice kubismu překračoval, ať už směrem k důraznější expresi, nebo smyslovosti, nebo směrem ke klasicky pevnějšímu tvaru. Platí to především o obraze Žena (1913), spojující znakový redukcionismus a novoklasicistní čistotu a směřující k typologii figury Archipenka nebo Brancusiho, převedené do malby. Žena s kytarou (1913) je svědectvím zápasu nepříliš šťastného o smyslové uvolnění obrazové koncepce a kubistického vzorníku. Klíčovým rokem Trampotovy tvorby byl rok 1915. Tehdy se v náznacích krajinných výjevů z parků přiblížil poloze kreseb Bedřicha Feuersteina z konce druhé dekády. A je to právě rok 1915, kdy vytváří zvláště bizarní kubistickou Cihelnu v Nové Vsi, která je tečkou za Trampotovým „podivným“ kubismem v době války. Skutečným závěrem jsou ovšem Trampotovy návraty ke kubismu z roku 1923, především v kresebných studiích žen (dnes v Českém muzeu výtvarných umění v Praze). V polovině dvacátých let postupně přechází až na pozice art deco v některých studiích ornamentů.

Důležitou a dosud nepříliš zhodnocenou osobností již předválečného malířství spatřujeme s Osmou byl Jiří (Georges) Kars, vlastním jménem Jiří Karpeles. Max Brod jej dokonce uváděl jako člena Osmy.⁸²⁾ V letech 1907–1908 maloval podobeným expresivně orientovaným postimpresionismem jako Liebermann či Corinth. Byl ve spojení s některými členy Skupiny, především s Gutfreundem. Jedno své dílo reprodukoval také v *Uměleckém měsíčníku*.⁸³⁾ Dosáhl jakési křehké symbiózy cézannovsko-expresionistické polohy s kubizující, spíše primitivistickou deformací (Balení citronů na Mallorce, 1912). Theodor Däubler jej dokonce nazval „*einer der starken Kubisten*“ (jeden z nejsilnějších

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Malířství v Čechách 1907-1917/Osma, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové

kubistů).⁸⁴⁾ V Karsovi bylo cosi z ozvěny pařížského fauvismu v jakési umírněné, „suché“ podobě. Karsova nepřiliš radikální poloha soužití pařížského kolorismu s expresionismem a náznaky



kubismu byla přitažlivá především pro galeristu a vydavatele Hanse Goltze z Mnichova, v jehož galerii Neue Kunst vystavovala roku 1913 Skupina výtvarných umělců. Mezi deseti vyvolenými umělci galerie, která se orientovala na expresionismus, vystupoval

také Kars. Hans Goltz vydával expresionistický časopis *Der Ararat*, kde byl Kars také reprodukován. K vrcholným výkonům Karsova primitivistického expresionismu patří obraz *Dívka se zelenou stuhou*, známá z reprodukce v *Der Ararat*.⁸⁵⁾ Karsovo napojení na expresionistické kruhy v Německu bylo zcela autentické a nemohlo se neodrazit v jeho tvorbě. Francouzský kritik Florent Fels rozeznal v jeho díle tři hlavní etapy: první, jejímž kulminačním bodem byl rok 1908, byl prý čistý impresionismus, tvorba let 1908–1914 odkazovala ke konstrukci ovlivněné kubismem, a nakonec třetí byla charakterizována syntézou linií a barev. Karsův ideál je, podle Felse, vytvořit obraz, který je inspirován realitou, aniž by imitoval předmět.⁸⁶⁾ Kars vystavoval od roku 1909 na Podzimním salonu v Paříži a nejen za války, ale i ve dvacátých a třicátých letech patřil k nejuznávanějším českým umělcům ve Francii a Německu. Ani Kars však neodolal novo-klasicistní vlně z počátku dvacátých let.

Doteky kubismu v převážně expresionisticky orientované tvorbě lze sledovat u Alfreda Justitze, který studoval na pražské Akademii výtvarných umění u Františka Thieleho v letech

1902–1905. Mohl se tak seznámit s většinou umělců z okruhu budoucí Osmy. Do roku 1910 se Justitzova tvorba nevymanila z nejistého hledání, které podnítil jeho učitel na Akademii v Karlsruhe Wilhelm Trübner, kde Justitz studoval po roce 1905. V Paříži 1910 objevil Cézanna, jehož pojetí transponoval v příznačně expresionistickém středoevropském duchu, ovšem ještě se vzpomínkami na německou tradiční malbu 19. a 20. století (Liebl). Roku 1914 odjel do Mnichova s Nowakem a v jeho tvorbě se důrazněji prosadil kubismus obrazem *V přírodě*



(1914). Je to snaha o expresionistické vyrovnání Cézanna s barokním temnosvitem a kubizujícím zjednodušením figur. Skutečným vrcholem Justitzova kuboexpresionismu je obraz *Poslední večeře* (1918). Biblickým námětem, který v uvedené době rozpracovával (Útěk do Egypta), i snahou o sumární zjednodušení mají Justitzova díla opožděnou souvislost s kuboexpresionismem okruhu Skupiny výtvarných umělců. Na druhé straně obrazy s motivy cikánů (*Cikáni*, 1919) jsou blízké cikánské tematice Otto Müllera, který roku 1911 pobýval v Praze a v roce 1912 vystavoval se Skupinou.

Jakoby stranou těchto umělců, kteří se tak či onak pokoušeli vyrovnat s podněty francouzského umění od Cézanna přes Deraina až k Picassovi stál Jan Zrzavý. Nesouvisel výrazněji ani s Osmou: nebyla mu blízká analýza tvárných problémů, poněvadž se takřka výhradně soustředil na obsah vycházející z niterných pocitů. Jestliže některými díly se zdá být blízký expresionistickému formovému radikalismu (*Antikrist*, 1909), pak v jiných,

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Malířství v Čechách 1907-1917/Osma, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové

především v klíčových Veselých poutnicích (1908) a Údolí smutku (1907–08) se ozývá základní struna Zrzavého malby: strnulý klid a úzkostné očekávání, vyjádřené staromistrovskou jemnou malbou, poučenou sugestivním příkladem Leonarda da Vinci. Lamač tyto obrazy charakterizoval jako „fantaskní, až mediální primitivismus“.⁸⁷⁾ Zrzavý sám později doznal, že za těmito obrazy byl v pozadí Munch, zvláštní umělé kopce

jsou reflexí na Monu Lisu, kostýmy žen v klobouku pak evokací secesní módy. V kontrastu s tím je Poslední píseň (1909) výrazem totálního napětí, vize, nepříliš vzdálené některým obrazům Emila Noldeho z roku 1909, jak již upozornil Lamač. U Zrzavého se vše točí kolem duchovního, individuálně niterného vyjádření pocitů, obav a nálad, „očekáváním odpovědi na strašnou otázku života: co a proč?“⁸⁸⁾ Hledání



odpovědi má různé formy a různou míru stylizace. Zrzavý si vybírá jen to z dějin malířství, co mu pomáhá formulovat otázky co nejpregnantněji. Tak se stylizuje do podoby orientálce (Vlastní podobizna I., 1906–1908, Derviš, 1910), nebo hledá svět imaginárního Východu se Sedícím Buddhou (1907), vytváří podivně mediálně uzavřené figury ve stejně podivné krajině s palmami, měsícem a zvláštními pravidelnými kopci, jakoby vyschlými sopkami z pradávných mýtů (Princ, 1910). Jde o díla, která Kramář charakterizoval, jako by nebyla formována. Kolem roku 1910 se Zrzavého forma poněkud ustaluje, začíná dominovat jemná, velice pracná šerosvitná malba, zdůrazňující objemy a z nich vyzařující světlo, především ve figurálních kompozicích (Melancholie I., 1912). Vrcholným příkladem je Kázání na hoře (1912), obraz byzantského charakteru ve své strnulosti a vážné

důstojnosti se zdůrazněním záhadnosti fantastické krajiny hor. Zrzavého na hrotitých krystalických útvarech zaujal především obsah, duchovní dimenze tvaru, které se již dotkl kubismus. Někdy kolem roku 1913 se objevuje mírný, takřka decentní vliv kubismu, snad zprostředkovaný přátelstvím s Bohumilem Kubištou (Zátiší s konvalinkami, 1913). Je to jen závan, pochopení a odvrácení se, přijetí jen určitých geometrizujících forem pro zvýšení vlastního symbolického a duchovního účinku (Dáma s kožešinou, 1915). Za války dostávají některé figury bizarní podoby, ovšem vyzařující světlo je produhovňuje a zmírňuje někdy až groteskní výraz (Utrpení, 1916). V některých případech do jasného světelného malířského provedení zasáhne dramatičtější akcent (Milosrdný Samaritán, 1915), téměř ve formě výkřiku (Vražda, 1918). Jakýmsi vyvrcholením tohoto pojetí, kde napětí andělské čistoty a hrůzné obludnosti balancuje na ostří nože, je obraz Posedlost (Milenci), 1914 a pastely Akrobaté a Kejklíř se sklenicí z roku 1917.

Zrzavého jméno nás přivádí ke spolku, který neměl avantgardní ambice jako Skupina, nicméně hrál významnou roli před první světovou válkou. Byl jím Sursum, založený roku 1911, ovšem



jako volné umělecké sdružení ustavený již 1910. Skupina byla činná do roku 1912. Iniciátorem Sursa byl Emil Pacovský, v letech 1908–1912 redaktor duchovně orientovaného časopisu *Meditace*, který byl základnou při sblížení budoucích členů skupiny. Zprvu ve volném uměleckém sdružení byli Emil Pacovský, Jan Konůpek, Josef Váchal a Jan Zrzavý

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Malířství v Čechách 1907-1917/Osma, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové

a v jejich čele stál František Koblíha. Tato „druhá symbolistní generace“, jak se označuje, tvořila protipól avantgardně zaměřených tvůrců orientovaných na kubismus, zjednodušeně řečeno, na otázku nové formy. J. Váchal přiznal, že členy Sursa „více pojil námět obrazů než jednotnost díla a výtvarné mluvy“.⁸⁹⁾ První výstava Sursa se konala v Brně (1910) v Klubu přátel umění – Grafiku a kresby vystavovali F. Koblíha, J. Konůpek, E. Pacovský (oleje), J. Váchal (dřevoryty a oleje) a dvě práce J. Zrzavý (dle katalogu pastel Legenda a olej Ofélie, ve skutečnosti je prý nevystavil).⁹⁰⁾ Výstava skončila neúspěchem. Roku 1911 bylo ustaveno Sdružení s novým



předsedou, spisovatelem Josefem Šimánkem. Do Sdružení byla přijata řada literátů, nepříliš významných a aktivních, a také výtvarníci, kteří rozšířili původní pětičlenu, ale neobohatili aktivitu ani kvalitativní úroveň Sdružení: Rudolf Adámek, Miroslav Sylla, Adolf Gärtner a Maryna Alšová (dcera Mikoláše Alše). K významnější akci se Sursum rozhodlo roku 1912, kdy uspořádalo v říjnu II. výstavu v Obecním domě

v Praze. V téže době se v jiných sálech Obecního domu prezentovala na své II. výstavě Skupina výtvarných umělců. Došlo tak ke konfrontaci kuboexpresionistického a symbolistního názoru. Výstavy Sursa se zúčastnili většími soubory Adámek, Konůpek, Sylla, Váchal, Zrzavý a jako host sochař Jaroslav Horejc. Leptem Staropražský motiv se zúčastnil i Bohumil Kubišta: grafiku údajně pověsil na výstavu Jan Zrzavý, jeho velký přítel, který se také snažil, aby se Kubišta stal členem Sdružení. Proti tomu se stavěl



nejradikálněji Josef Váchal. Výstava byla kritizována z pozic *Uměleckého měsíčníku* (V. V. Štech) i *Moderní revue* (A. Procházka). Jedněm vadilo „staromilství“, druhým „primitivismus“. Sursum nebylo schopné přes tuto nepřízeň novou aktivitu vyvinout tím spíše, že zakladatel, Emil Pacovský, se od roku 1912 již nevěnoval ani malířské, ani organizátorské

činnosti, a vrátil se opět k redigování časopisu. Založil časopis *Veraikon*, grafickou revue, která se stala později baštou mnohých bývalých členů Sursa a druhé symbolistní generace vůbec, ale zastupovala také některé umělce expresionistického názoru (Z. Rykr) i sociální grafiku dvacátých let.

Vedle Františka Koblíhy a Jana Konůpka, jejichž dílo je ještě spjato s tvorbou přelomu století, i když u Konůpka se stýká na prahu druhého desetiletí s kubismem, byl hlavním představitelem poetiky druhého symbolismu spolu s Janem Zrzavým také Josef Váchal. Je znám jako knižní grafik a tvůrce velkého množství volných grafických listů, především v technice dřevorytu. Do jeho tvorby patří malby, kresby, deníkové záznamy, prózy, vlastní, vesměs originální slovesná tvorba, ale také vyřezávané plastiky a sošky, nábytek, keramika, a dokonce později, ve dvacátých letech, fresky (Portmanův dům v Litomyšli). Váchal tak vytvořil celek se značnými rozdíly, různých stylů a tendencí, v mnohých případech modernistické styly ironizující či persiflující. Dalším problémem Váchalovy osobnosti je jeho inklinace k okultní a hermetické tradici, již je inspirována takřka celá jeho raná

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Malířství v Čechách 1907-1917/Osma, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové

tvorba. Ta je ovšem poznamenána nevědomými a instinktivními silami z jeho dětských snů, kterým přikládal mimořádný význam pro svoji tvorbu a život. S Osmou měl společné zaujetí

anarchismem, které je nejspíše také důsledkem Váchalovy snahy nepřizpůsobit formu svých děl běžnému vkusu a už vůbec ne uměleckému. Jeho zájem směřoval do sfér „nízkého“ umění, například ke kramářské písni, „krvavému románu“ a různým produktům lidové tvořivosti. Důležitým byl pro něj, stejně jako pro Osmu, rok 1907: říkával, že byl mezníkem mezi minulostí a novou érou.⁹¹⁾ Váchal kreslil své horečné vize již od počátku století: jeho duševní vývoj kulminoval halucinacemi, které se blížily až schizofrenním stavům.

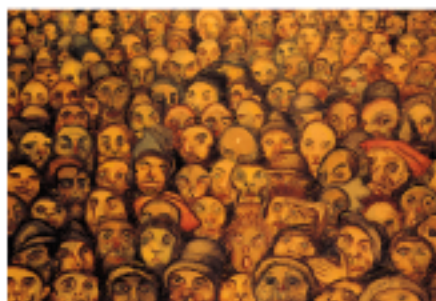
Kolem roku 1908 začal intenzivněji vyřezávat

reliéfy do dřeva, často rámy obrazů, kde fantaskní figurace se z plátna rozlévala do dřeva a naopak. Vyřezával nejen sochy, ale i zvláštní sošky-fetiš, které měly viset, dokonce za nos (Nosatec, 1908). Do roku 1910 se setkáváme v jeho grafikách s řadou skřítků, strašidel, astrálních bytostí, přízraků, homunkulů a jiných hybridních bytostí. Stylově i významově jsou stejně rozmanité.

Váchal využíval karikaturu, groteskní deformace, secesní linky v obhroublém stavu, primitivizaci figur. Někde je výsledek výrazně expresionistický (Lesní žínky, 1912), jinde je stále ještě pohádkový, i když nikoliv v příznačném lyrickém duchu přelomu století. Kolem roku 1909 vytvářel vyřezávané figury, plastiky, zvláštní archaické totemy, možná vytvořené pod dojmem dřevořezeb Paula Gauguina. Po roce 1910 se u něho výrazněji uplatňoval expresionismus a kulminoval za války. Tehdy také začínal tisknout své vlastní knihy, většinou bohatě zdobené, někdy



s vlastními texty. Okultní tematika se spojuje se zájmem o mystiku. V některých dílech se stýká s deformacemi Emila Noldeho a skupiny Die Brücke (Z rituálu toledských heretiků, 1911). Váchalovy „vysvětlivky“ k Mystikům a vizionářům v pozoruhodném stylu, který vydal roku 1913, příznačně ilustruje autorovu volnost v nezávazném žonglování s tzv. moderními - ismy, které částečně využíval pro výraz svých prací a částečně si z nich dělal psinu. Forma má odpovídat dle Váchala myšlenice: „*primitiv pohanství (Roerich), impresionism krajině, Přírodě, slunci, expresionism všedním věcem této země, zátiším a genrům, kubismus zdá se mi pak býti předzvěstí Antikrista: střízlivost, bezcitnost, ledový chladný kapitál...Futurism je děj...*“⁹²⁾ Někteří historikové umění v desetiletí do roku 1916 spatřují nejdůležitější období Váchalovy tvorby.⁹³⁾



Ve Váchalovi je syntetizována zvláštní, symbiotická a současně záměrně eklektická povaha středoevropského umění a českého zvláště. Váchal byl jistě extrémním příkladem, povahou natolik individuální, že směry

a tendence nepřijímal: znásilňoval je, někdy se jim vysmíval, někdy si zkrátka lacině vypůjčil. Proto by se dal chápat jako představitel „druhé“, dnes bychom řekli alternativní linie moderního umění, kterou na příkladu Rabelaise, středověku a renesance formuloval Michail Bachtin. Jaký je rozdíl mezi Váchalem, který se vysmíval formální vázanosti, a Fillovým intelektuálním, zdůvodněným a v podstatě racionálním přijímáním Picassa? Je to rozdíl propastný: pro Váchala neměla forma bez obsahové priority smysl, pro Filu byla vyjádřením víry ve

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Malířství v Čechách 1907-1917/Osma, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové

strukturu moderního světa, jako znak zapojení českého umění do světa, respektive Evropy. Ovšem ani Filla nechápal formu jako produkt čistého vytváření – byla mu obrazem života. Vložíme-li do tohoto nesmiřitelného antagonismu pohrdání formou (Váchal) a potřebu formy se znovuoživením jejích významů (Filla) další extrémní konstanty, například hledání formy nezatížené literárními významy (Kupka) či formy, která je slupkou a ochráncem duchovního náboje (Kubišta), vymezujeme si hlavní body vzniku českého avantgardního umění, které má svůj počátek právě v období Osmy a Skupiny. Je asi možné je pochopit jen v soustředných kruzích uměleckých děl a společnosti, formy a námětu, života tvůrců a funkcí uměleckých institucí. Slovy Wolfganga Kempa, v kontextu, který má zde smysl. Váchalova bizarní anarchisticko-groteskní a mediální vize s karikaturní ne-formou, snad metaformou, má smysl právě v konfrontaci

s českým kubismem a jeho institucionalizovanou modernistickou formou jako diskurs nejen o duchovním světě moderního člověka, ale především o povaze místa, které jej ovlivňuje. Váchalova zjevná stylová „vyšinutost“ je vhodným zrcadlem jistě „pokřivenosti“ institucionalizovaných stylů v českém výtvarném umění v prvních dvou desetiletích dvacátého století, ať už šlo o fauvismus, expresionismus, kubismus či různé varianty symbolismu. Také existenciální pojetí tématu Osmy a Skupiny cosi vypovídá o takovém světě v konkrétním místě. A české malířství let 1907–1917 je reflexí hodnot nadosobních, věčných, na místě nezávislých současně s hodnotami lokálními, s místem nedílně souvisejícím, s tím, co se opisuje pojmem s poněkud romantickým nádechem *genius loci*.

Vojtěch Lahoda





Emil Filla,
Vlastní
podobizna
s cigaretou,
1908,
olej, plátno,
66 × 50 cm,
NG v Praze



Bohumil
Kubišta,
Modrý
autoportrét,
1909,
olej, plátno,
51,5 × 43 cm,
ZČG Plzeň



Max Horb,
Mnichovské
náměstí,
1907,
olej, plátno,
58 × 73 cm,
NG v Praze



Emil Filla,
Milostná noc,
1907, olej, plátno,
73 × 110 cm,
NG v Praze



Emil Filla,
Milosrdný
Samaritán,
1910,
olej, plátno,
96,5 × 59,5 cm,
NG v Praze



Bedřich Feigl,
Mořské pobřeží,
1908, olej, lepenka,
50,5 × 70 cm,
NG v Praze



Willy Nowak,
Labská krajina,
1907-08,
olej, plátno,
45 × 55,5 cm,
NG v Praze



Emil Artur Pittermann-Longen
Podzimní sad,
1909–10, olej, plátno,
48 × 68 cm,
OG Liberec



Jindřich
Prucha,
Vnitřek
bukového lesa,
1911–12,
olej, plátno,
103 × 86,5 cm,
NG v Praze



Jindřich Prucha,
Děti s kůzlem,
1912,
olej, plátno,
82,5 × 98,5 cm,
OG Liberec



Karel Myslbek,
Černý pierot,
1907,
olej, plátno,
139 × 93 cm,
NG v Praze



Emil Filla,
Čtenář
Dostojevského,
1907,
olej, plátno,
98,5 × 80 cm,
NG v Praze



Jan Zrzavý,
Antikrist,
1909,
olej, plátno,
36 × 26 cm,
NG v Praze



Eugen
von Kahler,
Orientální
pohádka,
1910,
olej, plátno,
39 × 51 cm,
NG v Praze



Otakar Nejedlý,
Kardinálové
ve Vatikánské
zahradě,
1908,
olej, plátno,
91 × 111 cm,
OG Liberec



Otakar Nejedlý,
Cejlón,
1908,
olej, plátno,
33 × 36 cm,
GBR Louny



Otakar Kubín,
Krajina,
1913,
olej, tempera,
plátno,
50 × 62 cm,
NG v Praze



Otakar Kubín,
Zátiší na stole,
1913–14,
olej, plátno,
65 × 81 cm,
GBR Louny



Otakar Kubín,
Postava II,
1912–14,
olej, plátno,
89,5 × 74,5 cm,
NG v Praze



Max
Oppenheimer,
Operace,
1912,
olej, plátno,
165 × 150 cm,
NG v Praze



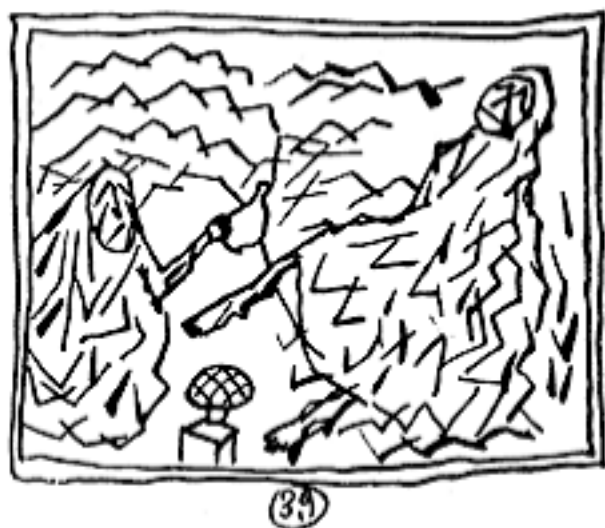
Wenzel Hablik,
Křišťálový
zámek v moři,
1914,
olej, plátno,
200 × 161 cm,
NG v Praze



Egon Schiele,
Město
(Český Krumlov),
1911,
olej, plátno,
37,2 × 29,3 cm,
NG v Praze



pohled do sálu I. výstavy
Skupiny výtvarných umělců
v Obecním domě v Praze,
1912,
dobová fotografie



39



52



49



27

karikatury
V. Dolejše
z I. výstavy
Skupiny výtvarných
umělců v Praze,
Humoristické listy,
1912



Emil Fiala,
Salome,
1911,
olej, plátno,
137 × 82 cm,
GMU Hradec
Králové



Otto Gutfreund,
Zátiší s lahví,
1913–14,
barevná křída,
koláž, papír,
50,5 × 22,8 cm,
GVU Ostrava



Josef Čapek,
Figura, 1913,
kresba tuší,
akvarel, papír,
56 × 38 cm,
soukromá
sbírka



Josef Čapek,
Hlava, 1914,
uhel a koláž
na papíře,
47 × 30 cm,
soukromá
sbírka



Josef Čapek
1914

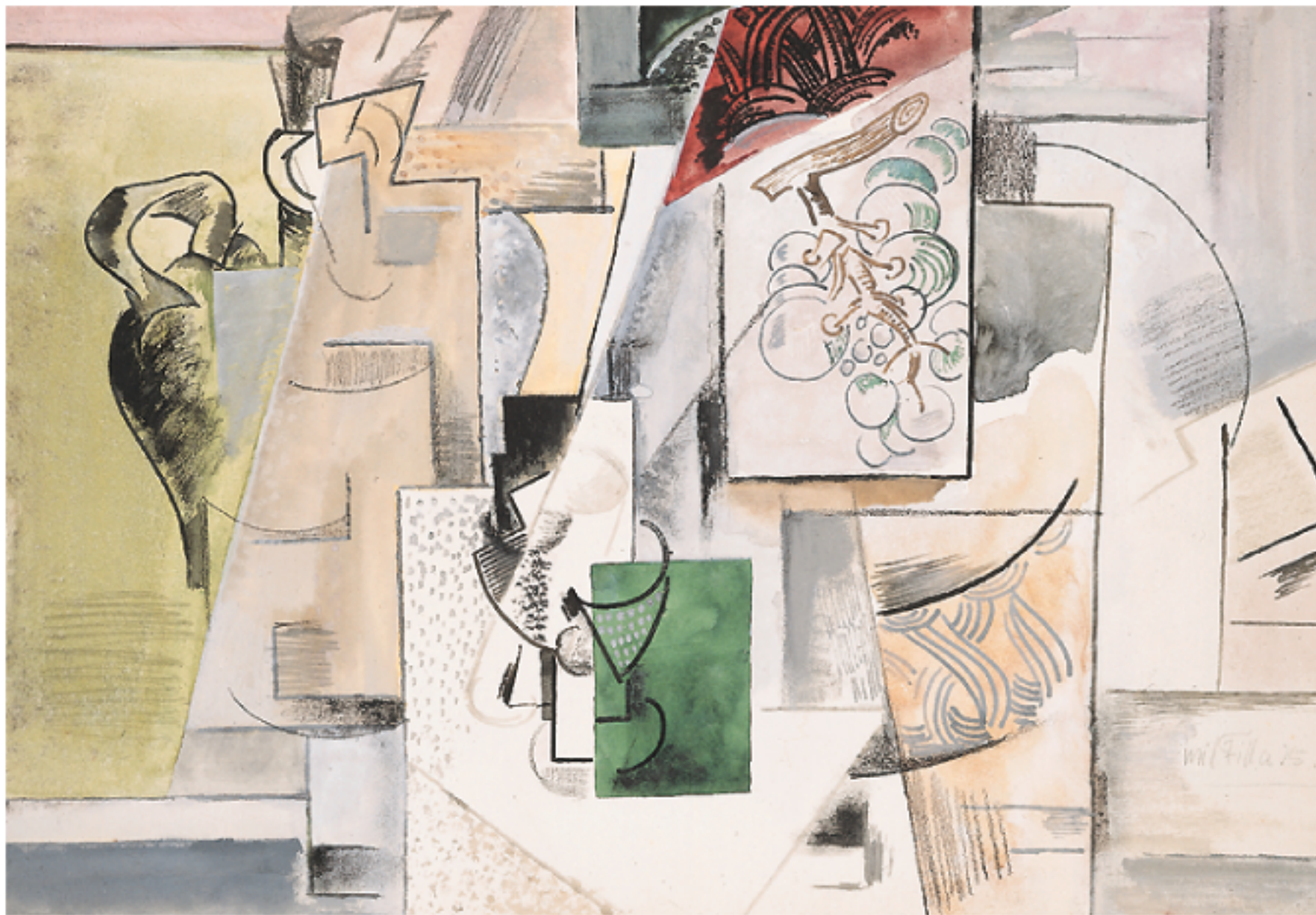
Josef Čapek,
Figura, 1914,
kresba tužkou,
akvarel, papír,
56 × 38 cm,
soukromá
sbírka



Emil Filla,
Červené eso,
1908,
olej, plátno,
85 × 75 cm,
NG v Praze



Emil Filla,
Hlava, 1912,
tempera, papír,
65,5 × 50 cm,
GVU Ostrava



Emil Filla,
Zátiší s karafou, pohárem a podnosem,
1915, kombinovaná technika, akvarel,
187 × 267 cm,
NG v Praze



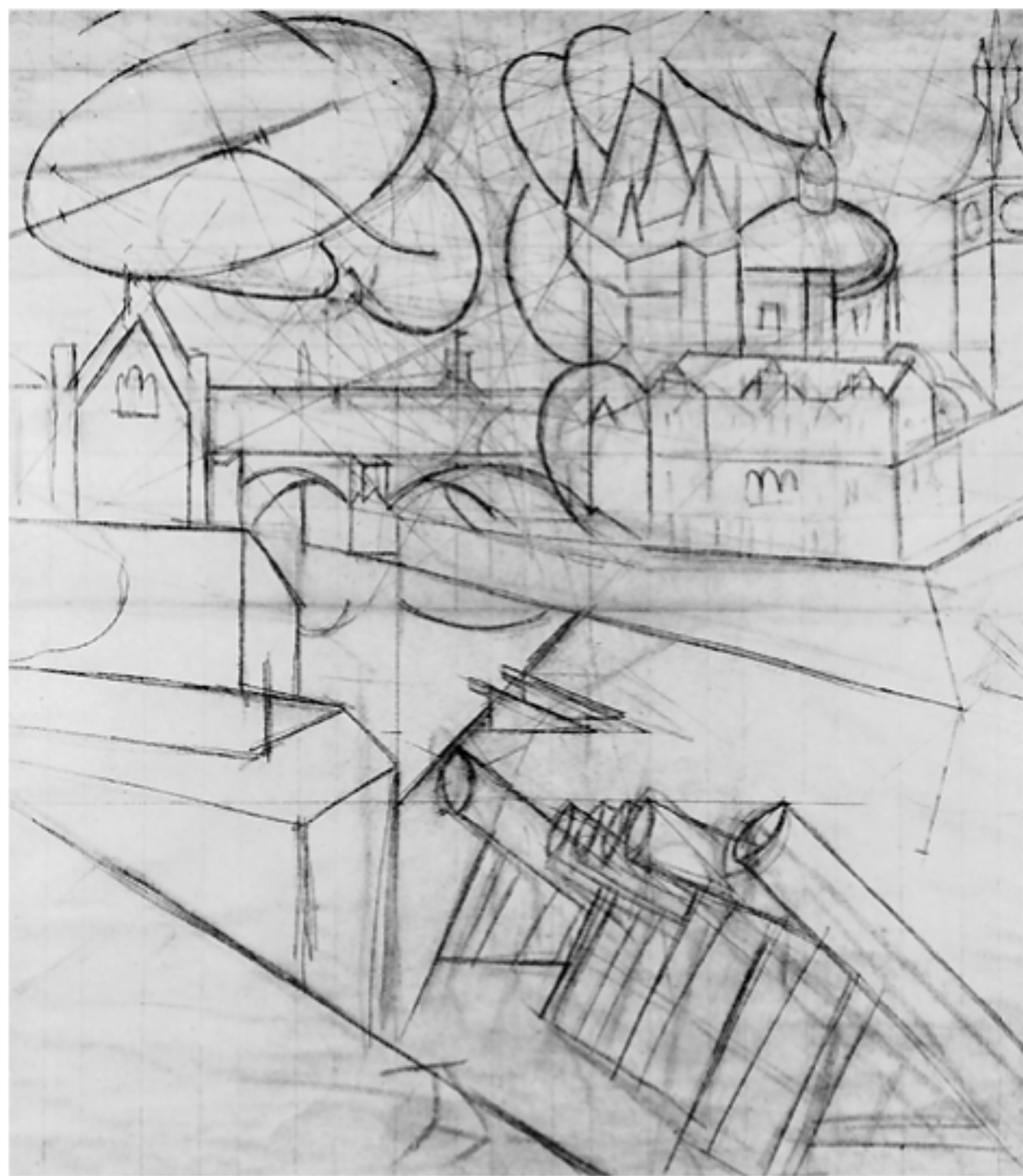
Emil Filla,
Košík s ovocem,
1916,
olej, plátno,
42 × 47 cm,
soukromá sbírka



Emil Filla,
Zlaté rybičky
u okna,
1916,
olej, plátno,
69 × 54 cm,
soukromá
sbírka



Bohumil
Kubišta,
Kuřák
(Autoportrét),
1910,
olej, plátno,
69 × 51,2 cm,
NG v Praze



Bohumil Kubišta,
Staropražský
motiv, 1911,
tužka, papír,
94,8 × 81,8 cm,
soukromá sbírka



Bohumil Kubišta,
Zátiší s nálevkou,
1910,
olej, plátno,
46 × 55,2 cm,
NG v Praze



Bohumil Kubišta,
Zátiší u okna,
1910,
olej, plátno,
79,2 × 84,8 cm,
soukromá sbírka



Bohumil Kubišta,
Epileptická žena,
1911,
olej, plátno,
77 × 67 cm,
MG Brno



Bohumil
Kubišta,
Vražda,
1912,
olej, plátno,
89 × 94 cm,
SG Zlín



Bohumil
Kubišta,
Zátiší s lebkou,
1912,
olej, plátno,
82 × 67 cm,
NG v Praze



Bohumil
Kubišta,
Sv. Šebestián,
1912,
olej, plátno,
98 × 74,5 cm,
NG v Praze



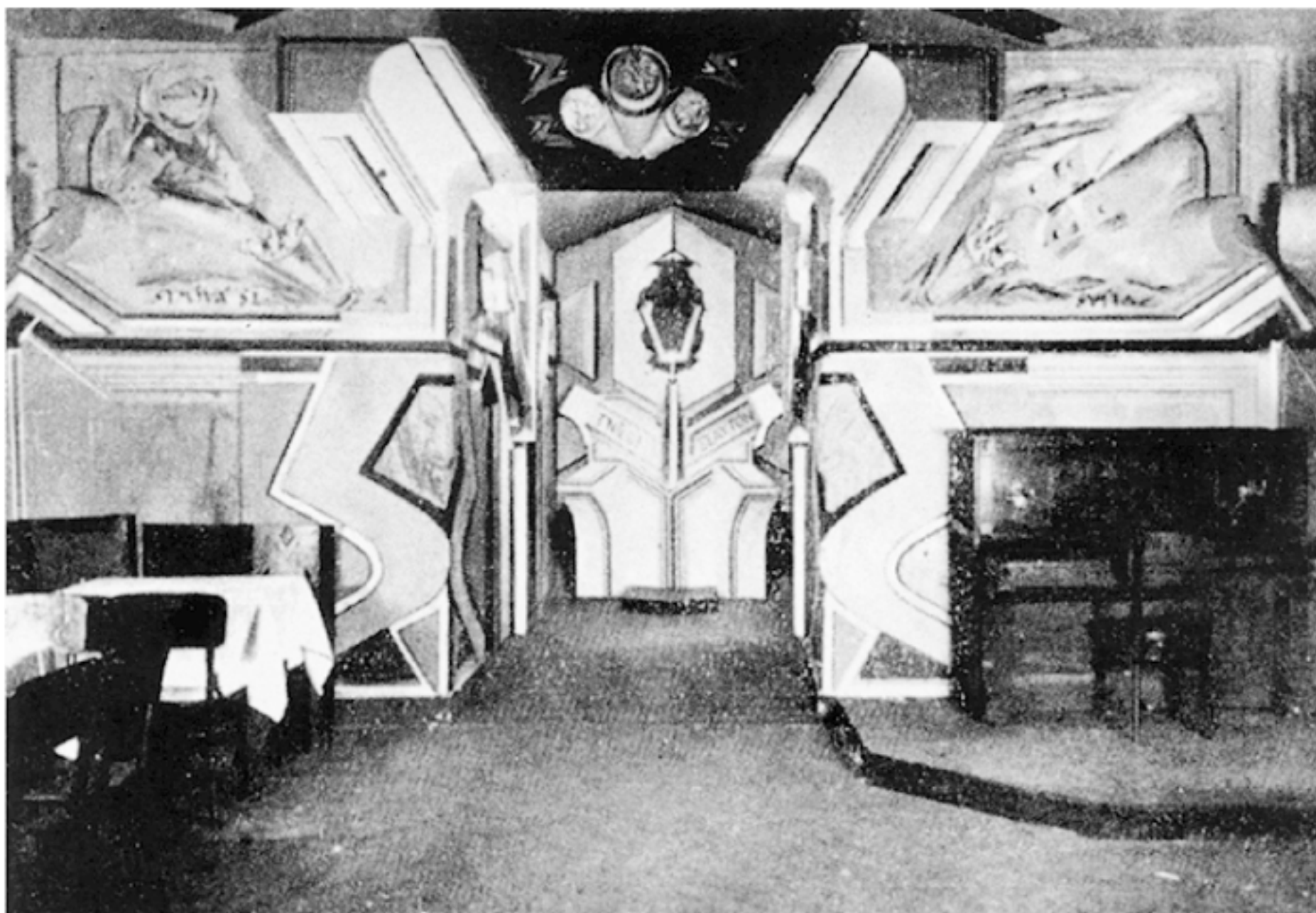
Bohumil
Kubišta,
Meditace,
1915,
olej, plátno,
50 × 30 cm,
NG v Praze



Bohumil
Kubišta,
Oběšený,
1915,
olej, plátno,
50 × 30,5 cm,
MG Brno



Václav Mašek,
Orfistická kompozice,
poč. 20. let, olej, plátno,
90 × 130 cm,
GBR Louny



Jiří Kroha,
výzdoba kabaretu Montmartre
v Praze v Řetězové ulici,
1918



Antonín
Procházka,
Prometheus,
1911,
olej, plátno,
110 × 88 cm,
MG Brno



Jan Konůpek,
Velký inkvizitor,
1920,
tužka, akvarel,
60 × 44,1 cm,
soukromá
sbírka



Antonín
Procházka,
Jedlíci,
1907–08,
olej, lepenka,
50 × 65 cm,
GVU Ostrava,



Antonín
Procházka,
Poprsí dívky,
1915,
olej, plátno,
50 × 40 cm,
NG v Praze



Antonín
Procházka,
Ovoce a džbán,
1908–09,
olej, lepenka,
50 × 55 cm,
GVU Ostrava



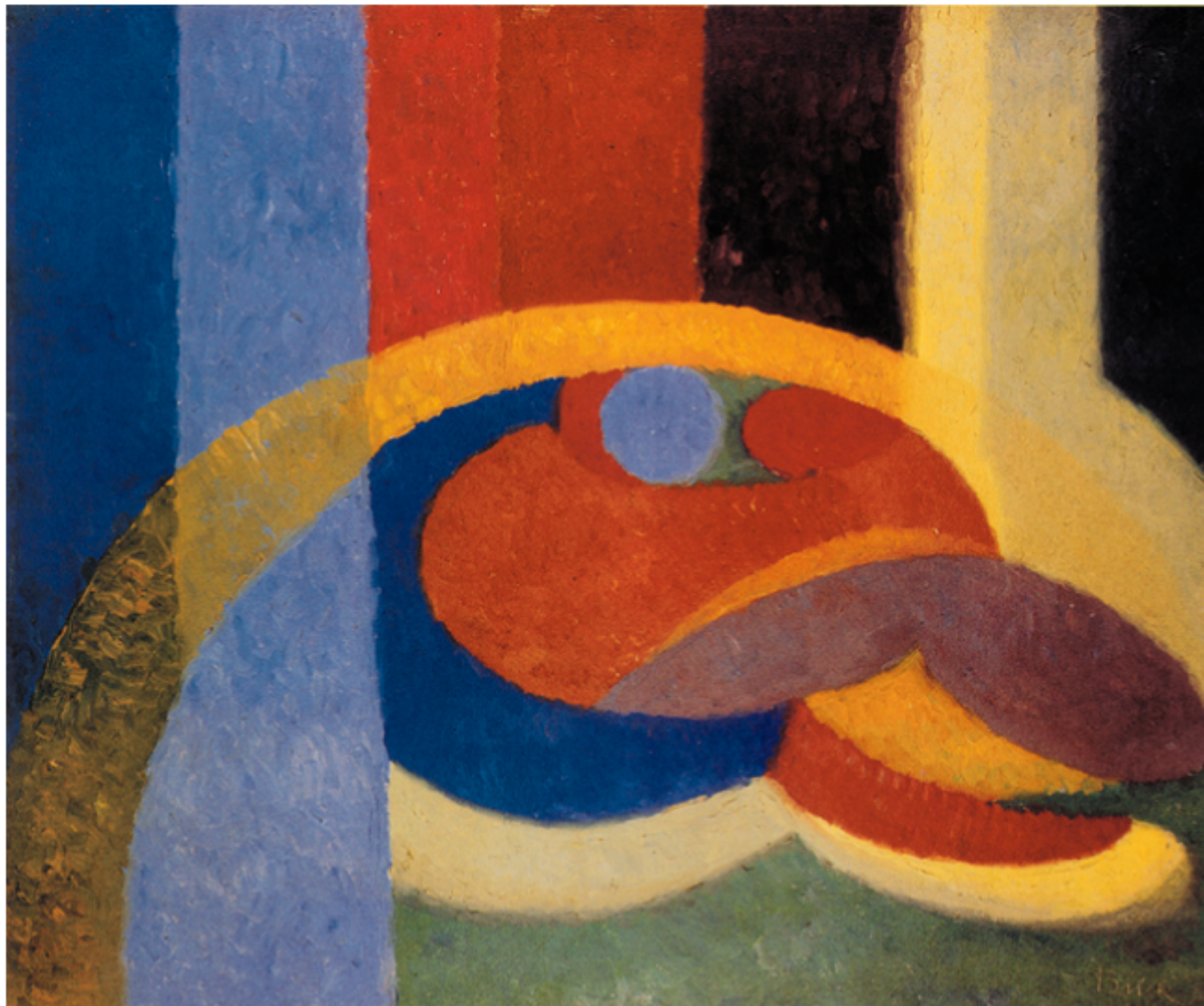
František Kupka,
Čáry, plochy,
hloubka III,
1913–23,
olej, plátno,
110,5 × 110,5 cm,
NG v Praze



František Kupka,
Plochy svislé
a příčné,
1913–23,
olej, plátno,
138,5 × 85 cm,
NG v Praze



František
Kupka,
Tvar modré,
1913–24,
olej, plátno,
73 × 60 cm,
NG v Praze



Alois Bilek,
Abstraktní
kompozice,
1914,
olej, plátno,
108 × 129 cm,
GBR Louny



Alois Bilek,
Radost těžce nad smutkem vítězí,
1914, akvarel, papír,
26 × 33,5 cm,
GHMP Praha



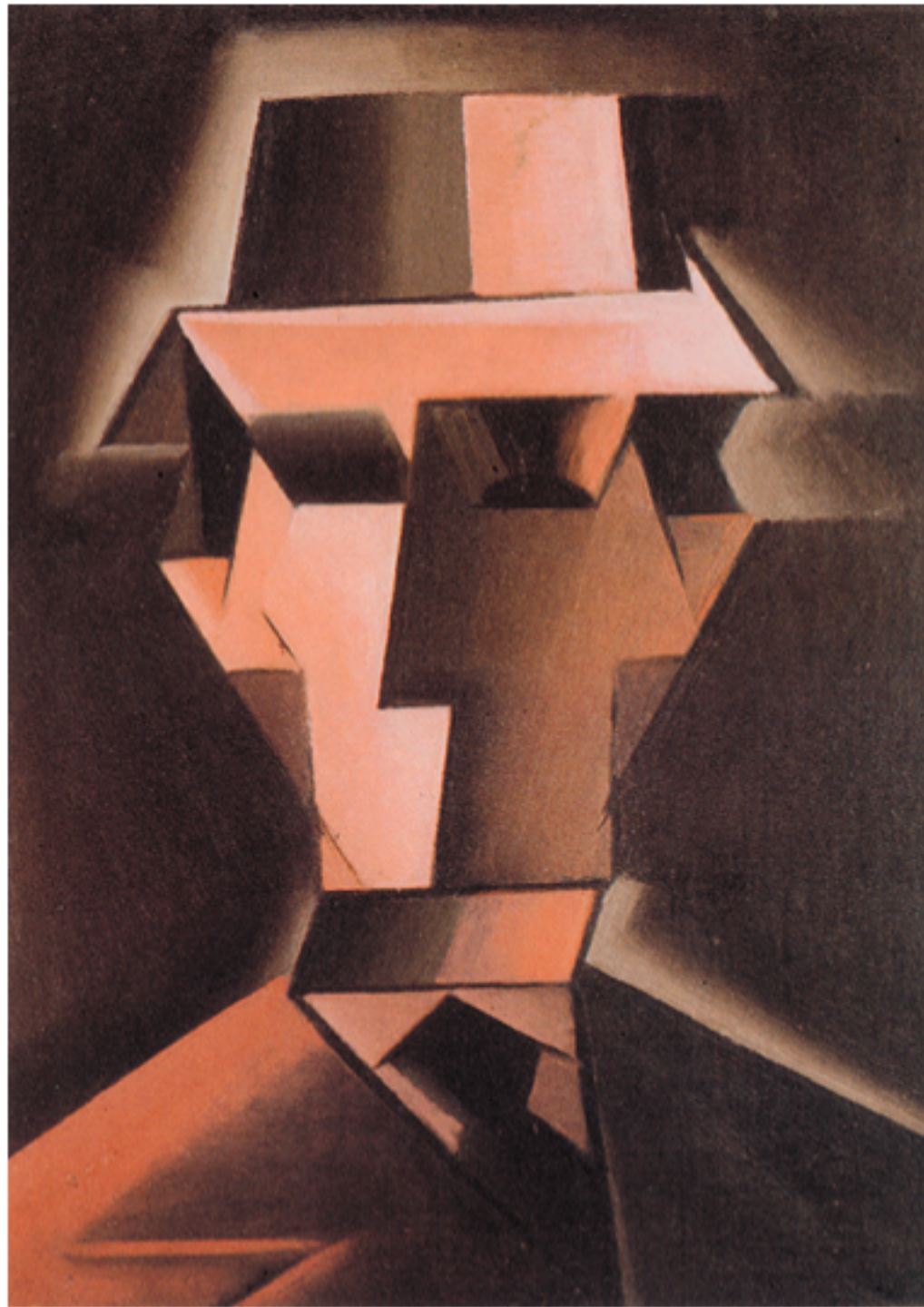
Václav Špála,
Autoportrét,
1914,
akvarel, papír,
37 × 28,8 cm,
GBR Louny



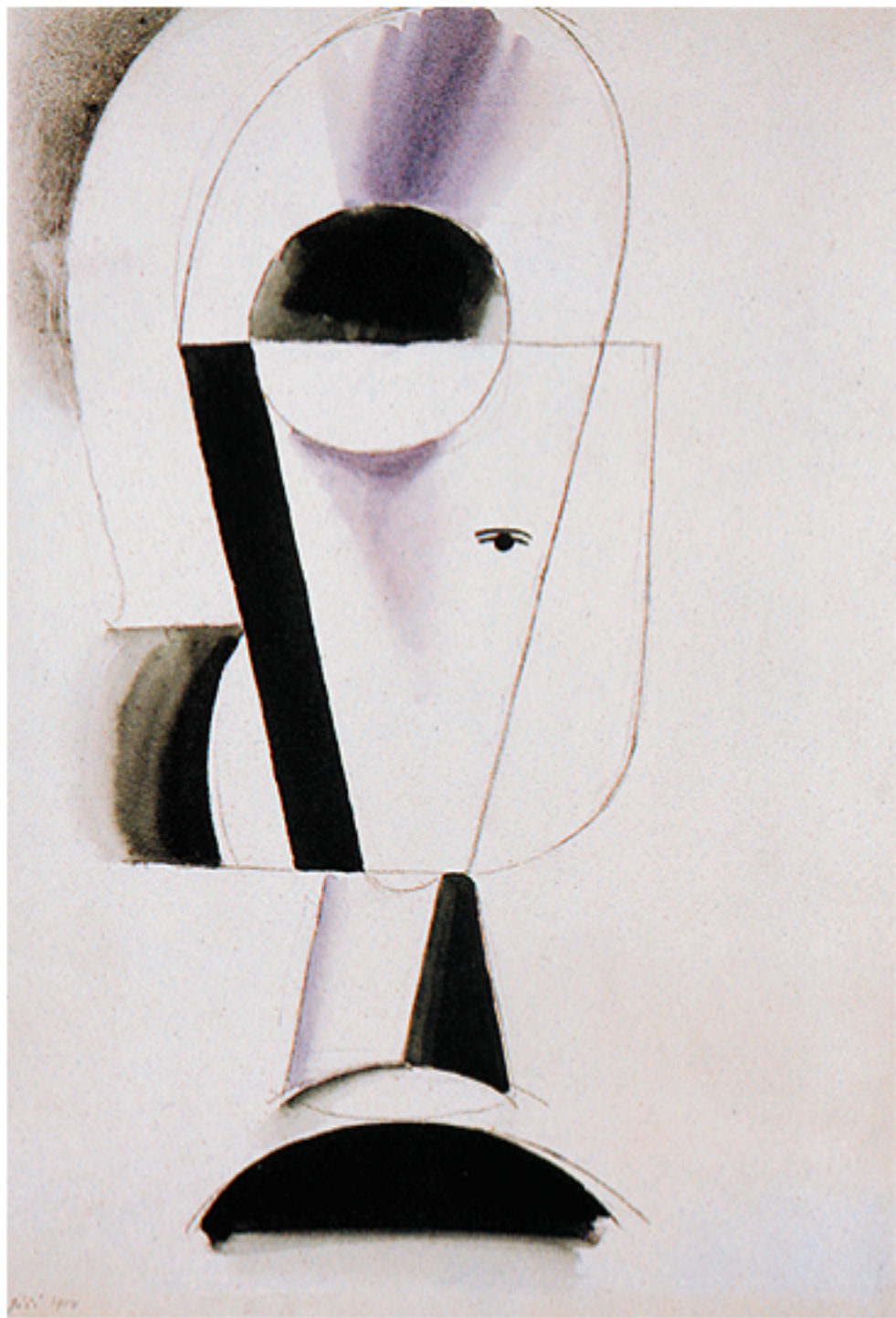
Václav Špála,
Čekající,
1918,
olej, lepenka,
65 × 48 cm,
soukromá
sbírka



Václav Špála,
Duha,
1913,
olej, plátno,
59 × 59,3 cm,
MG Brno



Josef Čapek,
Hlava muže
v klobouku,
1915,
olej, plátno,
42 × 30 cm,
GMU Hradec
Králové



Josef Čapek,
Studie hlavy,
1914,
tužka
a lavírovaná
tuš, papír,
59,3 × 43,7 cm,
NG v Praze



Josef Čapek,
Námořník
(Albatros),
1917,
olej, plátno,
85,5 × 50 cm,
soukromá
sbírka



Vincenc Beneš,
Hráči u stolu,
1911,
olej, plátno,
110 × 89 cm,
GVU Ostrava



Vincenc Beneš,
Tanečnice,
1912,
olej, plátno,
42,5 × 31,5 cm,
NG v Praze



Alfred Justitz,
Milosrdný
Samaritán,
1920,
olej, plátno,
58 × 70 cm,
NG v Praze



Jan Zrzavý,
Milosrdný
Samaritán,
1915,
olej, plátno,
48 × 34 cm,
NG v Praze



Jan Zrzavý,
Autoportrét I,
1906–08,
tempera,
lepenka,
37,5 × 28 cm,
NG v Praze



Jan Zrzavý,
Vražda,
1918,
olej, plátno,
40 × 40 cm,
soukromá
sbírka



Jan Zrzavý,
Kázání na hoře,
1912,
tempera, olej,
plátno,
74 × 58,5 cm,
NG v Praze



Jan Zrzavý,
Utrpení, 1916,
olej, plátno,
40 × 35 cm,
NG v Praze



Josef Váchal,
Kult Ahrimana
(Tobě,
agramante),
1908,
olej, plátno,
119,5 × 59 cm,
OG Liberec



Josef Váchal,
Hlavy (Bolševici),
1919, akvarel, kvaš, podkresba tužkou,
papír na lepence, 45 × 65,
NG v Praze



Josef Váchal,
soubor tři
karikovaných
postav
neskutečného
vzezření,
dřevo,
v. 20,5; 18 a 25 cm,
PNP Praha

- 1) P. Eisner, *Milenky*, Praha 1930 citováno podle vydání Praha Concordia, 1991, s. 11. Tam také zprášující charakteristika: *Symbiosa v českých zemích není tak jednoduchá, není pouze jednoduše.*
- 2) Ze vzpomínek V. Beneše, v: L. Hlaváček, V. V. Stech, *Vincenc Beneš*, Praha 1967, s. 20.
- 3) F. X. Salda, Násilník snu. Několik glos k dílu Munchovu, *Volné směry* IX., 1904–05, s. 103–107.
- 4) Důležitým dokumentem ke vzniku Osmy je článek Friedricha Feigla Die „Osma“, *Prager Presse*, asi 30.12. (rok neznám), s. 6, výstřižek z Nowakova fondu z Archivu Národní galerie. Za upozornění na článek děkuji dr. Aleně Pomajzlové. „V Berlíně jsme viděli Friedrichsmuseum a u Cassirera moderní Francoize, především poprvé originálně Cézanna. V Hammu, kde tehdy bylo Folkwangmuseum, byla kromě exotické umění výstava nejkrásnějších Gauguinů, a nádherný Daumier „Posmívání Krista“ – něco pro Procházku! V Amsterdamu nás tak nezajímá Rembrandt jako malý domek na předměstí. „Mé jméno je Vincent van Gogh“ – tak nás pozdravil k našemu překvapení laskavý mladý muž na úzkých schodech před domem. Byl pouze synovcem slavného malíře... Ochotně nám ukázal, co ještě zbylo z pozůstalosti – byly to krásné práce – dokonce na prodej!...“ Daumierův obraz skutečně silně zapůsobil na Procházku, jak dokládá jeho olej Vyhánění z chrámu (1909).
- 5) Shrnutí zájmu o Daumiera byla Fillova stať Honoré Daumier, *Volné směry XIV/1910*, s. 85–89, v: E. Filla, *O výtvarném umění*, Praha 1948, s. 77–83.
- 6) Vliv německého historika umění Meier-Graefeho na generaci byl ohromný. Přispěla k tomu Meier-Graefova koncepce „malířského“, kterou si mladí čeští malíři vysvětlili jako cestu k osamostatnění barevného výrazu.
- 7) Tuto historii nejlépe líčí Václav Formánek, *Vilém Nowak*, Praha 1977, s. 20–21.
- 8) O Osmě především M. Lamač, *Osma a Skupina výtvarných umělců 1907–1917*, Praha 1988, viz recenze knihy od V. Lahody, *Umění XXXVIII/1990*, s. 372–376. Dále: Z. Kratochvíl, *Vzpomínky na Osmu a Skupinu*, *Kmen* I, 1917, s. č. 21, 22, 23, 29, s. 1–2, 1–4, 3–5, 6–7; – V. Spála, *Jak to bylo, Veraikon VII/1921*, s. 35–42. E. Filla v rozhovoru s V. Závadou (vzpomínky na Osmu a Skupinu), *Rozpravy Aventina VII*, 1932, s. 241n.; L. Nosková, *Osma*, katalog výstavy Roudnice n. Labem 1977. Dle katalogu první výstavy Osmy vystavovali pět prací O. Kubín, dvě A. Procházka, třináct B. Kubišta, sedm E. Filla, osmnáct F. Feigl, čtyři M. Horb a šestnáct W. Nowak. Nejvíce tedy nebyly zastoupeny nejsilnější osobnosti generace, jako Kubišta či Filla, ale Feigl s marquetovským temně laděným kolorismem, více méně tradičním, a lyricky harmonický Nowak, který také prodal jako jediný všechny obrazy.
- 9) M. Brod, *Bružing* in Prag, *Der Gegenwart*, 1907, v: M. Lamač, *Osma a Skupina výtvarných umělců 1907–1917*, cit. v pozn. 8, s. 32.
- 10) A. Procházka, *Moderní revue XIX/1907*, s. 390.
- 11) F. X. Harlas, *Osvěta XXXVII*, 1907, s. 562–563.
- 12) F. X. Salda de facto bývalé členy Osmy hodnotil ve stati Starý a nový Mánes, *Novina IV*, 1911, s. 161–165, 202–207. Vysledoval v jejich úsilí touhu po novém stylu, ale zároveň varoval, že je „nad síly jednotlivci, ale i nad síly celých skupin“. Tvrdil, že malují „formule“ a „řeší školské úlohy“. K tomu viz J. Padrta, M. Lamač, *Osma a Skupina výtvarných umělců 1907–1917. Teorie. Kritika. Polemika*, Praha 1992, s. 28–29.
- 13) Srov. D. E. Gordon, On the origin of the word „Expressionism“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 29, 1966, s. 368–385. V novější publikaci, Donald E. Gordon, *Expressionism. Art and Idea*, New Haven, London, 1987, se dovozuje první užití slova „expresionismus“ Antonínem Matějčkem v úvodu katalogu výstavy Les Indépendants, SVU Mánes Praha 1910. K expresionismu v českém umění srov. M. Lamač, *Osma a Skupina výtvarných umělců 1907–1917*, Praha 1988, zvláště s. 61–155 a 198–328; V. Lahoda, *Smysly a výraz: Osma a expresionismus*, a týž, *Výraz, hrana a kubus: expresionismus a kubo-expresionismus v katalogu výstavy Expresionismus a české umění 1905–1927* (A. Pomajzlová ed.), Národní galerie v Praze, 1995, s. 37–45 a s. 83–92.
- 14) Propojení a setkávání literátů s výtvarníky patřilo k výrazným rysům uměleckého vývoje před válkou a v změněné situaci i ve dvacátých letech. Do kavárny Union chodili J. Hašek, V. H. Brunner, F. Kysela, F. Sauer, J. Mahen, S. K. Neumann, V. Spála, R. Křemilčička, A. Justiz, O. Gutfreund, F. Kafka, Z. Kratochvíl, B. Kubišta, V. Štursa, V. V. Stech, J. Lada, J. Gočár, F. Srámek, F. Gellner, V. Hofman, J. Chochoř, J. Benda, E. Bass, E. Filla, bratři Čapkové, F. Langer a řada dalších výtvarníků, spisovatelů, básníků, historiků umění, politiků ap., E. Filla byl „mlčenlivý, cyklisticky oblečený a pozorně naslouchající“ (V. V. Stech v: *Kavárna Union, Sborník vzpomínek pamětníků*, Praha 1958, s. 55). Otakar Kubín byl „Bubas“, Antonín Procházka čili „Prochov“ (J. Křička, in: *Kavárna Union*, cit. d., s. 62), Vincenc Beneš „v kavárně snídal bílou kávu, obědval bílou kávu a večeřel bílou kávu s největším možným počtem rohlíků“ (F. Langer, v: *Kavárna Union*, cit. d., s. 78). Někteří z umělců, především Haškova družina spolu s E. E. Kischem, chodili do Waltnerova lokálu Montmartre, jiní, zvláště kruh českoněmeckých spisovatelů („Brodův kruh“) chodil do kavárny Arco v Hyberské ulici: M. Brod, F. Kafka, F. Werfel, E. E. Kisch, P. Leppin, O. Pick, z malířů F. Feigl, W. Nowak, J. Kars ad. (Viz. Max Brod, *Pražský kruh*, Praha, 1993; Jürgen Serke, *Böhmische Dörfer*, Wien, Hamburg 1987; A. M. Ripellino, *Magická Praha*, 1993).
- 15) Poprvé citoval Václav Formánek, cit. v pozn. 7, s. 33, viz Franz Kafka, *Tagebücher 1910–1923*, S. Fischer – Verlag, München 1948, s. 119–120. Kafka si údajně zakoupil dvě litografie, Prodavačka jablek a Procházka Srov. české vydání F. Kafka, *Deníky 1909–1912*, Praha 1997, s. 179–181.
- 16) J. Zemina, *Jindřich Prucha znovu objevený*, v: *Jindřich Prucha (v dopisech a vzpomínkách)*, uspořádal Zdeněk Sejček, Praha 1988, s. 13.
- 17) Dopis z Mnichova 26. 2. 1912, v: *Jindřich Prucha (v dopisech a vzpomínkách)*, cit. v pozn. 16, s. 145.
- 18) *Jindřich Prucha (v dopisech a vzpomínkách)*, cit. v pozn. 16, s. 439. (pozn. č. 19). Prucha zhlédl 2. výstavu Der Blaue Reiter v Galerii Goltz; jeho odsudek je velmi negativní nejspíše z hlediska nadosobních hodnot. „Dnes jsem viděl výstavu zdejších primitivů: Němci, Rusové a někteří Francoizi mně už známi. Ne, zde nemůže existovat nic čistého. Musí to být hněd znečištěno prasaty. Jak krásně působí čistota našich primitivů. Ti zde nejsou schopni přivodit renesanci Mnichova“. (Tamtéž, s. 147.)
- 19) „Synthetikem“ byl označen J. Prucha Jarmilou Kubičkovou, *Malíři předají a jara. Jindřich Prucha. Život a dílo*, Praha 1941, s. 54. Pojem uvedl roku 1892 státní Synthesismus a nové umění F. X. Salda, kde chápe Výraz a Podstatu, tj. obsah a formu, jako integrální součásti díla. B. Kubišta často užíval tento pojem, např. na tvorbě Nowaka a Feigla: „V syntetické malbě musí mít umělec mimo apriorní chápání formy a prostorové ještě jakési tajemné plus, o které by se mohl jeho intelekt opřít, aby mohl nezávisle na zkušenosti vázat tvary vespolek s prostředím, které je obklopuje. Toto plus jsou tvárné schopnosti malířského elementu: obsahují v sobě základní princip, který je schopen sukcesivního vývoje podle ideového podkladu ze své vlastní vnitřní síly“ (B. Kubišta, *Výstava spolku Verein deutscher bildender Künstler in Böhmen – Rudolfinum*, 1912, cit. v: B. Kubišta, *Předpoklady slohu*, Praha 1947, s. 62). Kubištovo vymezení syntetismu je založeno na „vnitřní psychické organizaci symbolického rázu“, má tedy rysy symbolické, ale i expresivní, jak Kubišta prokázal ve studii o Cézannovi z roku 1910, kde „největší vázanost, ucelenost a jednotu“, tj. atributy syntézy, chápal jako přechod od imprese k expresi.
- 20) Na příkladu umění přelomu století (Preislera) definoval syntetismus Petr Wittlich: „Jako syntetismus lze ... označit takovou tendenci, která se snažila postupovat základním zachováním rovnováhy mezi veličinami subjektivního prožívání a objektivní zákonitosti. Viděla tuto rovnováhu nikoli jen jako opatrné vyvažování, ale jako živý proces, v němž s intenzitou obrazu stoupá i intenzita života, který vyjadřuje.“ (Petr Wittlich, *Česká secese*, Praha 1982, s. 270.)
- 21) Linka Scheithauerová-Procházková sledovala velice úzce tvorbu manžela A. Procházky již od doby Osmy. Nereagovala ovšem na jeho kubistické období. Její význam bývá v dějinách českého výtvarného umění přeceňován, ačkoliv jen libivě rozměňovala manželovy motivy.
- 22) Bratři Čapkové, *Syntéza a výstava Osmi*, *Snaha* 21. 7. 1908, v: K. Čapek, *Spisy XVII. O umění a kultuře I.*, Praha 1984, s. 42–46.
- 23) E. Filla, *Edvard Munch a naše generace*, 1932, v: E. Filla, *O výtvarném umění*, Praha 1948, s. 72.
- 24) Ke vztahu Fillova Čtenáře Dostojevského, Munchovy Melancholie a myšlenek Ernsta Haeckela srov. V. Lahoda, *Smysly a výraz: Osma a expresionismus*, viz. pozn. 13, s. 41–44.
- 25) Cit. v: J. S. Machar, *Konfese literáta*, díl II., 1900–1901, Praha 1927, s. 7–8.
- 26) E. Haeckel, *Záhady života*, Praha 1905, s. 193. Machar to vyjádřil takto: „A tobě, čtenáři, je hnusno z lidí a světa, ale ty, můj milý, jdi do sebe... nejen tvůj katecheta, tvůj profesor ten a ten, a člověk ten a ten, jež znáš, jímž opovrhneš, jehož se štítíš – ti všichni i ty sám jsi taková lidská veš, tvor nahodilý a zbytečný... Pokud se, hrdá lidská vší, poslední metař na ulici jest tolik jako ty a snad víc, než ty; má vědomí své nicotnosti a nechce strkat hlavu mezi hvězdy.“ (J. S. Machar, cit. v pozn. 25, s. 8.)
- 27) A. Matějček, *Eugen Kahler*, úvod katalogu výstavy, Praha 1931, nestr.
- 28) Přetíženo v knize *Das Jüdische Prag*, Praha 1917, s. 40–41. V poslední době nejspíše představila u nás von Kahlera výstava *Německá zastavení* připravená Vilémem Józou a Galerii výtvarného umění v Ostravě v létě roku 1996, kde kromě dvou prací z ostravské galerie byly představeny von Kahlerova díla ze soukromého majetku. Ukázaly nejen široké rozpětí jeho malby, od nenáročného postimpresionismu přes konstruktivní cézannovský kolorismus až k radikální a patetické malbě rozmáchlými tahy, dalece předbíhající dobu.
- 29) K. Dvořák, *Sochař vypravuje*, Praha 1958, s. 122.
- 30) Dopis z 24.6.1914, v: Otto Gutfreund, *Zázemí tvorby*, ed. J. Šetlík, Praha 1989, s. 153.
- 31) K. Dvořák, *Reliéf*, reprodukce v: *Světlozor 1936*, s. 274. Reprodukováno též v: V. Lahoda, *Český kubismus*, Praha 1996, s. 126.
- 32) M. Lamač, *Osma a Skupina výtvarných umělců 1907–1917*, cit. v pozn. 8, s. 375.
- 33) Uvádí to M. Lamač, *Osma a Skupina výtvarných umělců*, cit. v pozn. 12, s. 158, a také D. E. Gordon, *Expressionism*, cit. tamtéž, s. 89, 175.
- 34) K vlivu Derainova *Koupání* na české umění naposledy Petr Wittlich, *Silnice kubismus, v: Český kubismus. Architektura a design 1910–1925*, katalog výstavy, Vítra Design Museum 1991, s. 21–32. Srov. také J. Kroutov, *Derain a české umění. Literární noviny*, č. 2, 15.1.1997, s. 15.
- 35) E. Filla v rozhovoru s V. Závadou, *Rozpravy Aventina 7*, 1931–32, s. 241–244.
- 36) V. Kramář, *Život a dílo Emila Filly*, v: *Dílo Emila Filly*, Brno 1936, s. 74.
- 37) M. Lamač, *Osma a Skupina výtvarných umělců*, cit. v pozn. 8, s. 198n. Termín byl přijat i v zahraniční literatuře, srov. Gordon, cit. tamtéž s. 89–91.
- 38) K Worringerově vlivu na české prostředí srov. J. Padrta, M. Lamač, cit. v pozn. 12, s. 49–52. – K otázkám krystalu K. Srp, doslov ke studii J. Padrty, v: tamtéž, s. 267; K. Srp, *Krystal*, v: *Český kubismus 1909–1925*, Düsseldorf 1991, s. 318–325.
- 39) P. Janák, *Draperie, Umělecký měsíčník I.*, 1912–1913, s. 37–39.
- 40) K pojetí energetismu českých kubistů V. Lahoda, *Kubizmus a energia foriem, Výtvarný život XXX*, č. 2, 1985, s. 6–9. Ke vztahu českého kubismu a futurismu viz. M. Nešlehová, *Bohumil Kubišta*, Praha 1984; M. Nešlehová, *Futurismus a české umění desátých let, Ateliér*, č. 26, 1994, s. 9.
- 41) Marešův vitalismus znamenal „obhajobu hierarchie hodnot“, neboť „živý organismus je cosi vyššího než sloučenina chemická...“ jak napsal roku 1917 F. X. Salda. Mareš prezentoval vitalismus především v inauaurační přednášce „Život – tvůrčí síla“ 13. listopadu 1913 (zvláštní otisk *Přehledu* 1913). Právě roku 1913 se rozvínila důležitá polemika o pojetí monismu mezi F. Marešem a F. V. Krejčím. Na Marešovu knihu *Věda a náboženský reagoval Krejčí v Akademii* 1913 (č. 11 a 12) kritiku, jejíž jádro spočívalo v různých zdrojích monismu. Mareš vyznával monism duchovný (dovoloval se českých bratří, Dostojevského, Ostlstejho), F. V. Křejčí monism německý (Ostwald), jestliže jej F. X. Salda nazval „osvoboditelem“, pak proto, že pomáhá „uznáni duše jako samotového a samosvojného činitele, jako osobních podnětů psychických, kterých není možné svědčí v objektivnou vnějšíkovou příčinnost jevého dění přírodního“. (F. X. Salda, *František Mareš – osvoboditel*, *Kmen* 25.10.1917.)
- 42) Kubištova „živá myšlenka“ je jakýmsi signálem duchovnosti. K takovému pronikajícímu, akčnímu pojetí duchovnosti mohl přivést Kubištu i jeho zájem o rentgenologii: mohla mu být důkazem, že nehmotný, neviditelný paprsek proniká do tělesné schránky a je schopný ji prozářít, produkovnit. Ke vztahu Kubišty a rentgenologie viz V. Lahoda, B. Kubišta, v: *Kapitoly z českého dějepisu umění II*, Praha 1987, s. 224–225.
- 43) E. Filla, *Domenico Theotocopuli – El Greco*, 1911, v: E. Filla, *O výtvarném umění*, cit. v pozn. 5, s. 212.
- 44) Tamtéž. O zážitku z Grecova obrazu *Večeře u Simonavě* psal Filla Procházkově v dopise roku 1911, srov. V. Lahoda, *Kubistické teorie českých malířů*, v: *Český kubismus 1909–1925*, cit. v pozn. 38, s. 113.
- 45) Teoretické reflexe příslušníků Osmy i Skupiny patří k závažným dokladům myšlení o novém umění s výraznou snahou o duchovní naplnění formy. Vedle teoretizujících malířů, kde neaktivnějšími a nejdůležitějšími byli Filla a Kubišta, dále J. Čapek, V. Beneš, byli i aktivní v psaných úvahách sochař O. Gutfreund, architekti V. Hofman, P. Janák, J. Chochoř, spisovatelé a básníci K. Čapek, S. K. Neumann, R. Weiner, F. Langer a kritici a historikové umění F. X. Salda, A. Matějček, V. Kramář a V. V. Stech. Srov. J. Padrta, M. Lamač, cit. v pozn. 12.
- 46) Základní literatura o kubismu v Čechách: Miroslav Lamač, Jaromír Zemina, *Paris-Prague 1906–1930*, katalog výstavy Musée d'art Moderne, Paříž 1966; M. Lamač, *Osma a Skupina*, cit. d.; J. Švestka, T. Vlček ed., *Český kubismus 1909–1925*, cit. d.; J. Padrta, M. Lamač, *Osma a Kupača*, cit. d.; H. Rousou, *Deviate kubismu v Čechách*, katalog výstavy, Cheb 1995; kol., *Praha kubistická*, Praha 1995; V. Lahoda, *Český kubismus*, Praha 1996.
- 47) Josef Čapek, dopis z 4.8.1911, v: J. Čapek, *Dvojitý osud* (ed. Jaroslav Slavík), Praha 1980, s. 59.
- 48) V. Beneš, *Kubistická výstava v Mánesu. Umělecký měsíčník III/1913–1914*, s. 326–331.
- 49) Josef Čapek, dopis J. Pospíšilové z Prahy 20.4.1914, v: J. Čapek, *Dvojitý osud*, Praha 1980, s. 186.
- 50) Příkladem může být vosková plastika Jana Stursy Utopená kočka (1903), s níž tematicky souvisí i další plastika Štursy Život uniká z téhož roku (srov. P. Wittlich, *Medardo Rosso a české sochařství, Umění XXXII/1984*, s. 473–485). Spojení tématu kočky se smrtí se ozývá i ve Fillově *Milostné noci*, dokonce kontrastované s jakýmsi skrytým erotickým napětím v krajině. V *Munchově Tanci* na břehu (1900–01) je v levém dolním rohu podivné bílé zvíře, nejpravděpodobněji také kočka.
- 51) V. Kramář, *Život a dílo Emila Filly*, v: *Dílo Emila Filly*, Brno 1936, s. 72.
- 52) J. Gris, *Kniha* (Foto Kahnweiler, Paříž), s. 294, Emil Filla, *Zátiší*, s. 295. Kupodivu také Benešovo nezvestné *Zátiší*, reproduované na str. 297, vykazuje značné přiblížení principům Grisova konstruktivního rozložení vertikálních plánů než kdykoliv před tím. Na souvislost Filly s Grísem, která dosud nebyla v literatuře zmíněna, upozornil Jiří Zemánek v přednášce Filla a Theo van Doesburg v Ústavu dějin umění ČSAV 21.4.1992. Srov. též J. Zemánek, *Emil Filla a the Beginning of De Stijl*, *The Bulletin of National Gallery in Prague III–IV*, 1993–94, s. 78–91. Filla mohl tušit v Grísovi především konstruktivní kvality, ovšem nikdy Grise nejmenoval ani nepřiznal jeho úlohu, poněvadž by to nejspíše podkopalo jeho tezi o prioritě picassovského pojetí kubismu. Vedle picassovského pojetí Filla nacházel i jiné přístupy a ty pak akceptoval, což svědčí o jakési ideologizaci jeho výtvarného názoru. Gris nebyl součástí Fillovy ideologie kubismu, a proto se k němu veřejně nepřihlásil.
- 53) Filla, *Holandské zátiší*, 1916, v: E. Filla, *O výtvarném umění*, cit. v pozn. 5, s. 258.
- 54) Vystavovali zde J. H. Fekkers, Emil Filla, A. de Miranda, Kasper Nicholas, J. Raedecker, P. Alma, H. F. Ten Holt, C. Kickert, M. Lan, J. T. Toorop, J. G. Weijand a byla představena i čínská keramika. Na první pohled je strategie katalogu zvláštní: úvod katalogu je fragment nedávných společenství A. de Wijns, dokonce Doma *Over kubisme* (O kubismu). Všechna představená díla kromě Filly však s kubismem nemají nic společného, ba dokonce jsou proti jeho duchu. A de Miranda představuje jakousi japonské reminiscence, Petrus Alma stylizovaný fauvismus, H. F. Ten Holt expresivní symbolický realismus a J. G. Weijand figurativní evokace orfismu. Neobvykle pak v této souvislosti působí čínská keramika ze sbírky Vecht a Co. Jediným důsledným kubistou, dokonce kubistou par excellence, je zde Filla. Úvodní text katalogu O kubismu má tedy smysl v souvislosti s dílem Filly. K Fillově holandskému pobytu V. Lahoda, *Jong Holland 1994*, s. 45–57.
- 55) V deníku z roku 1917 si zapsal: „De Stijl, spolupracovníci: J. J. Oud, Jan Wils, Erich Wichmann, Antony Kok, van Hangelaar, Dop Bles, Emil Filla, Vilmosz Huszar.“ Mnohem později, ve vzpomínkách na Holandsko z roku 1934, které napsal spolu s Janem Hajšmanem, Filla uvedl, že se zúčastnil zakládání revue a prvního čísla a v časopise byl údajně podepsán jako spoluautor, což ovšem není pravda. Fillovo jméno v prvního čísla De Stijlu není. Ve Fillových vzpomínkách, psaných J. Hajšmanem, čteme: „Zkrátka potom, co číslo vyšlo, přijel k Fillovi maďarský malíř Huszar. Podporoval vydání revui finančně... Domníval se, že Filla je Maďar. Když mu pověděl, že je Čech, Huszar vstal a řekl krátce: – tím by tady bylo mé poslání skončeno. – A tím také byla skončena spolupráce s revui.“ (J. Hajšman–E. Filla, *Hlidka české matie v Holandsku*, Praha 1934, s. 36.)
- 56) Z dopisů Theo van Doesburga, které byly nalezeny ve Fillově pražské pozůstalosti, vyplývá, že Filla se zřejmě do nějakého druhu spolupráce s De Stijlem zapojil. „... jsem rád, že spolupracujete s mým časopisem *De Stijl*“, píše se v Doesburg na pohledu z 28.5.1917. V dlouhém dopise z 19.7.1917 vysvětluje Doesburg uměleckou situaci v Holandsku a uvažuje o možnosti „... společně začít na literární časopisy, zreorganizovat literární ofenzivu“. Fillovi tedy považoval za dostatečně radikálního umělce, který je schopen spolupracovat se tažení ve jménu nejasně formulovaných idejí avantgardismu.
- 57) J. Zemánek, *Emil Filla a the Beginning of De Stijl*, *The Bulletin of National Gallery in Prague III–IV*, 1993–1994, s. 78–91.
- 58) O. Theer, *Úzkosti a naděje*, Praha 1912.
- 59) Josef Čapek, dopis Jarmile Pospíšilové z Prahy 24.2.1913, v: J. Čapek, *Dvojitý osud*, red. J. Slavík, Praha 1980, s. 119.
- 60) M. Nešlehová, *Bohumil Kubišta*, Praha 1984, s. 182. V této základní monografii Kubišty srov. symbolické rozborů nejen Oběšeného.
- 61) Oběšeného sebevraždy se stal zvláště aktuální během první světové války, jejíž apokalyptičnost nedávala šanci smysluplnému životu. Motiv sebevraha vytvořil roku 1917 např. Jan Trampota.
- 62) B. Kubišta, *Korespondence a úvahy*, Praha 1960, s. 92. S Kubištovým Oběšeným srov. *Kafkův záznam z Osmerkových sešitů*: „Sebevrah je vězeň, který vidí, jak se na vězeňském dvoře staví šibenice, omylem se domnívá, že je určena pro něho, uprchně v noci z cely, sejde dolů a sám se oběsí.“ (F. Kafka, *Aforismy*, Praha, 1991, s. 77.)
- 63) Srov. F. Šmejkal, *Futurismus a české umění, Umění XXXVI/1988*, s. 20–53. – Ke vztahu futurismu a Kubišty srov. M. Nešlehová, *Bohumil Kubišta a Itálie*, v: *Sborník konference Itálie, Čechy a střední Evropa*, Praha 1986, s. 313–322. Do kontextu futurismu zahrnuje české umění výstava *Futurisme a futuristi*, Benátky 1986, kde byli zastoupeni Kupka, Kubišta, Gutfreund, Spála, Čapek, Kunseldorf, Kroha, Sima a Feuerstein. – Srov. také P. Liška, *Český kubismus a futurismus*, v: *Český kubismus 1909–1925*, Düsseldorf 1991, s. 154–157. – Srov. též pozn. 40.
- 64) A. Kutal, *Antonín Procházka*, Praha 1959, s. 22–27.
- 65) V. Kramář, *Úvod katalogu Souborná výstava díla Antonína Procházky*, Praha 1934, s. 6.
- 66) V. Kramář, *Umění Emila Filly a Antonína Procházky*, Opava 1932.
- 67) V. Spate, *Orphism. The evolution of non-figurative painting in Paris 1910–1914*, Oxford 1979.
- 68) F. Kupka, *Tvoření v umění výtvarném*, Praha 1923.
- 69) Tamtéž, s. 130.
- 70) L. Dotalympie Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton 1983.
- 71) J. Kotalík, *Václav Spála*, Praha 1972, s. 47.
- 72) V. Spála, *Z časů mládí. Volné směry XXXVI/1940–41*, s. 163 n.
- 73) Na vztah Spálova ikonografického motivu Venkovanky k básním S. K. Neumanna upozornil J. Kotalík, cit. d., s. 48–49.
- 74) J. Kotalík, *Václav Spála*, Praha 1972, s. 52.
- 75) K. Srp, *Václav Spála*, v: katalog výstavy *Český kubismus 1909–1925*, Kunstverein Düsseldorf, Národní galerie v Praze, 1991, s. 174.
- 76) Na tuto skutečnost upozornil K. Srp, *Josef Čapek, Český kubismus*, cit. v pozn. 75, s. 158, pozn. 83. Nejkomplexněji byla tvorba Josefa Čapka shrnuta v knize J. Slavík–J. Opelík, *Josef Čapek*, Praha 1996; zde je podrobný a důkladný přehled díla od J. Zlátky a současně některé skvělé interpretace a závěry ze spojení práce a malířství z pera J. Opelíka.
- 77) Zvláště je patrné, že se jedná o objevy v Čapkově próze *Procházka* (1913), kde autor pokračoval na procházce hlouček lidí, jemuž vysvětluje, že zde má jistou úlohu: „Mohu vystoupit zde na kopec, přivázat k holi barevný šátek a vyplnit svoje poslání zámávným praporku, aby to bylo z dálky vidět, a pak by na všech stranách vznikla podivná akce a bylo by znát, jak vše se hýbe, aby se jistí lidé k sobě soustředili: nevěřili-li a chceš-li se přesvědčit, pojď se mnou a uvidíš, jak to přijde, až vyvolám tuto zvláštní věc svým signálem.“ (J. Čapek, *Procházka*, v: J. Čapek, *Dvojitý osud*, cit. v pozn. 59, s. XXVIII.)
- 78) *Scena*, 2. půlročník (1913–1914, č. 7–8, s. 166–167).
- 79) J. Čapek, *Vodní krajina*, v: J. Čapek, *Dvojitý osud*, cit. d., s. XXX.
- 80) Srov. V. Lahoda, V. Beneš, *Tramvaj č. 4*, v: *Praha kubistická*, Praha 1995, s. 33.
- 81) V. Beneš ve vzpomínkách napsal, že po několika výstavách v Německu tam zůstal několik obrazů. „Jeden si ponechal redaktor Sturm Walden, něco šlo do Holandska a jeden si se mnou ranchoval malíř Franz Marc z Mnichova.“ v: V. Lahoda, *Vincenc Beneš*, katalog výstavy *Český kubismus 1909–1925*, cit. d., s. 169.
- 82) M. Brod, *Pražský kruh*, Praha 1993, s. 56. Kars se znal nejspíše s Franzem Kafkou, jak dokládá zápis o Karsovi v Kafkově deníku (F. Kafka, *Deníky 1919–1912*, cit. d., s. 15, s. 35).
- 83) *Umělecký měsíčník II/1913–1914*, s. 293.
- 84) T. Däubler, *Der Genfer Internationale Kunstausstellung*, v: *Junge Kunst*, 1921, s. 96.
- 85) G. Kars, *Mädchenporträt mit grüner Haarschleife*, *Der Ararat II.*, 1921, s. 34. V témže ročníku byly reprodukovány ještě slavné Zítonenpackerinnen (s. 37) a dvě zátiší směřující k magickému realismu: Stilleben mit Kaffeekanne, Gebäck u. Rosenstraus, (s. 42).
- 86) F. Fels, *Georges Kars*, Editions „Le Triangle“, Paris 1930, s. 15.
- 87) M. Lamač, *Osma a Skupina výtvarných umělců*, cit. v pozn. 8, s. 95.
- 88) J. Zrzavý, O svém díle, 1934, v: *Svět Jana Zrzavého*, Praha 1963, nestránkováno.
- 89) Cit. v: F. Šmejkal, *Sursum 1910–1912*, katalog výstavy, Krajská galerie Hradec Králové, 1976, s. 4. K Sursum srov. katalog výstavy *Sursum 1910–1912* (ed. H. Larvová), Praha 1996.
- 90) J. Olič, „...nejlépe tlačiti vlastní káru sám.“ *Život Josefa Váchala*, Praha 1993, s. 40.
- 91) M. Bajerová, *O Josefu Váchalovi*, Praha 1990, s. 32.
- 92) J. Olič, „...nejlépe tlačiti vlastní káru sám.“ *Život Josefa Váchala*, Praha 1993, s. 73.
- 93) M. Proázový, *Josef Váchal*, katalog výstavy, Památka národního píseňníka, Praha 1984, nestr. Do jisté míry takové hodnocení podporují Váchalovy Paměti „od narození do roku 1916“, autorem zredigované v roce 1935. Srov. J. Váchal, *Paměti Josefa Váchala, dřevorytce*, Praha 1995.