

# MALÍŘSTVÍ 1. POLOVINY 20. STOLETÍ



*F. Foltýn: Kompozice, 1937–38*

## 1. POČÁTKY MODERNÍHO MALÍŘSTVÍ V ČESKÝCH ZEMÍCH

V českých zemích se na prahu 20. století sbíhaly často protichůdné umělecké tendence. Kritický realismus s novoromantismem, plenérismus s akademismem, impresionismus se secesí a počínajícím expresionismem. V Alšově a Uprkově díle doznávaly tradice obrozenec-kého romantismu a folkloristicky orientovaného realismu. V Hynaisově malbě přežíval baudryovský luminismus, symbolistní obsahy naplňovaly malby Pirnera a Schikanedera. Do našeho umění pronikalo poučení regionalistickými programy novodachovského hnutí, podněty Maxe Liebermanna a současně i příklad Paula Cézanna. V celku se však malířská tvorba vymaňovala z národně obrozenec-kého provincialismu a počala se otevírat aktuálním celoevropským zkušenostem. Naší kritikou (F. X. Šalda) a nastupující tvůrčí generací nebyl smysl malby spatřován již jen v pouhé deskripci skutečnosti, ale v hledání duchovní podstaty věcí, v sdělování niterného stanoviska tvůrce a v jeho imaginaci. I když se to vše týkalo jen zlomku celkové výtvarné produkce, byla tato nově orientovaná malba po čase shledána jako kulturně přínosná. Moderní umění se od monumentálních úkolů obracelo k intimním sférám. Vyznačovalo se spontaneitou, často sklony ke stylizaci, koncentraci výrazu a snahou o oproštění obrazů od věcí nepodstatných.

Novou cestou se na počátku století vydala krajinomalba Antonína Slavička a některých jeho druhů z Mařákovy školy. Z opačného směru pronikavě zasáhla do vývoje figurální malba Jana Preislera. Rozhodující roli avantgardy sehrála pak nejmladší generace českých a německých malířů sdružených ve skupině Osma. Mladí oceňovali impresionistický program autonomnosti malířského výrazu a vyhraněnou subjektivitu tohoto směru, jeho hledání nového, neotřelého výrazu i způsob smyslově bezprostředního přetlumočení reality. Záhy však začali hledat nové inspirace ve vnitřním, duchovním světě. Podobně jako postimpresionisté cenili si objektivního řádu výtvarných forem. Navazovali na ztracené kontakty s niternými oblastmi lidské psychiky, manifestovali emotivní sílu barvy a nejednou se pokoušeli svojí malbou vyslovit i světonázorové postoje.

*Malířská tvorba avantgardních autorů byla zpočátku ve znamení impresionismu a symbolismu. Později směřovala k syntetičtějšímu pojetí reality, k fauvistickým, expresivním, orfistickým a kubistickým transformacím skutečnosti. Úle tvořivých osobností se projevovala ve snaze vymanit se z lokální vázanosti a z retardace, a vstoupit do pozitivních interakcí s aktuálním kulturním děním ve světě – tj. v hlavních střediscích duchovního života střední a západní Evropy – Paříži, Mnichově, Berlíně a Drážďanech.*

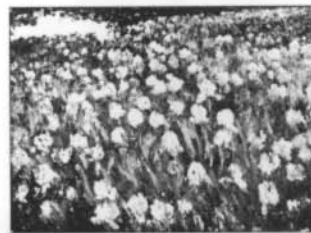
*Moderním tvůrčím snahám v Praze dopomáhala jednak výstavní činnost (1902 – Rodinova výstava, v září a říjnu téhož roku – výstava francouzského umění s obrazy Degase, Maneta a Renoira, 1904 – výstava Krasoumné jednoty s šesti Munchovými obrazy, 1905 – samostatná výstava Edvarda Muncha v Praze, 1907 – výstava francouzských impresionistů s díly Vuillarda, Bonnard, Marqueta, Signaca, Cézanna, Gogha, Gauguina a dalších, 1909 – výstava Emila Bernarda a Bourdella, 1910 – výstava „Les indépendants“) a zejména publicistická a spolkově organizační práce, jež se odehrávala v Praze již od konce 19. století. Avantgardní roli sehrával Spolek výtvarných umělců Mánes (založený r. 1887 skupinou studentů pražské Akademie, aby překonal stagnaci Umělecké besedy). Moderní myšlenky šířil zejména prostřednictvím své tribuny, časopisu Volné směry, jenž vycházel od r. 1896 do r. 1948. Časopis seznamoval – byť zprvu v duchu převažující, ne vždy plně kvalifikované*

středoevropské umělecké kritiky – s aktuálními zjevy dobové literární a výtvarné kultury. Ideje Volných směrů nejlépe vyjádřil manifest *Česká moderna* (otištěný r. 1896), kde se mj. píše: „neznáme národnostních map, ne tu, jež je fotografií věcí vnějších, ale tu poctivou pravdu vnitřní, jíž je normou jen její nositel – individuum.“ Role časopisu se ujasnila zejména v letech 1901–1907, kdy se jeho redaktorem stal F. X. Šalda (1867–1937). Od r. 1903 zprvu partnerem, záhy trvalým oponentem myšlenek Volných směrů se stal časopis *Dílo* vydávaný Jednotou umělců výtvarných. Po založení Sdružení výtvarných umělců moravských v Hodoníně (1907) byl charakter časopisu ovlivňován okruhem kolem malířů Aloise Kalvody, Bohumíra Jaroňka a Joži Uprky i pseudonárodnostním regionalismem tohoto spolku. Tradicionalistické zájmy pronikly i do Mánesa. Proto byl r. 1911 založen *Umělecký měsíčník*, časopis avantgardní Skupiny výtvarných umělců (1911–13).

Snahy o nový přístup ke skutečnosti pramenily zpočátku v Mařákové škole. **Antonín Slaviček** (1870–1910) se úlohou přirozeného světla a atmosféry v krajinomalbě zabýval již od konce devatenáctého století. **Červnový den**, prosycený slunečním světlem, jež rozmývalo kontury předmětů a sjednocovalo obrazový celek v souhrnný dojem okamžiku, vytvořil umělec r. 1899. Jiskřivý kolorit obrazu ustoupil později umělcovu zájmu o obsahovou složku krajiny. V Slavičkově malbě převládala pak zemité barevnost, zesilovala tvarová složka a monumentální působivost obrazového celku. Vliv syntetizující tendence středoevropské malby, dostávající na konci 19. stol. specifickou podobu též v některých německých malířských koloniích, ve Slavičkově díle vyvrcholil obrazy malovanými v Kameničkách (U nás v Kameničkách, 1906) a v Praze (**V dešti pod Letnou**, 1904, **Mariánské náměstí**). Přihlížíme na nich atmosférické situaci okamžiku plného baladického kouzla. Malířský rukopis umělce se postupně rozvolňoval a dělil až na jednotlivé úhozy štětce. Předměty se počaly měnit v neklidný tok světla. Divák, vybízený k aktivní účasti na dotváření podoby věcí, stával se postupně spolufešitelem malířského problému. Silný impuls pro impresivní rozklad tvarů a k zesílení účinu světla a barvy znamenala pro Slavička jeho návštěva Paříže (**Pařížský bulvár**, **Kosatcové pole**, **Luhačovská alej**, **Letenské sady**, díla z r. 1907). Za nedlouhé období svého života vytvořil Antonín Slaviček řadu zásadních děl evropského významu.

Impresionistickou metodu rozvíjel za pobytu ve Francii již od konce 19. století též absolvent vídeňské Akademie **Václav Radimský** (1867–1946), který maloval v Barbizonu, v Monetově kolonii v Giverny [živerny] a na Seině v okolí Paříže. Jeho pozdní české a moravské krajiny ztrácely však postupně na výtvarné účinnosti. Podobně od Chittussiho odkazu k impresi směřovalo i dílo geniálního **Otakara Lebedy** (1877–1901). Jeho tvořivý rozlet (**Trh v Paříži**, 1898, **Stará pila u Bechyně**, 1899, **Na Lužnici**, 1899, **Zabitý bleskem**, 1900–1901 – obraz s nápovědí již expresivně rozvolněné malby) zmařila na prahu nového století dobrovolně zvolená smrt.

Po r. 1907 se dotklo problematiky impresionistické malby i dílo **Jaroslava Panušky** (1872–1958) a mladšího Slavičkova přítele **Otakara Nejedlého** (1883–1957), známého výtvarného pedagoga, který se však vrátil k tradičnějšímu pojetí malby. K osobitému chápání metody impresionistů se postupně propracoval portrétista a malíř figurálních kompozic (**Matka**, 1904) **Luďvík Kuba** (1864–1956). Směr zanechal stopu i v malířském díle **Maxe Švabinského** (1873–1962), malíře senzualistického a realistického založení (**Červený slunečník**, 1902). Do dějin našeho umění se však umělec zapsal hlavně svými



A. Slaviček: Kosatcové pole, 1909



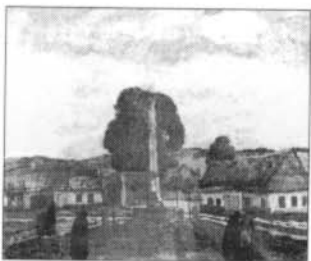
V. Radimský: Při potoku v Giverny, kolem 1900

portréty a citlivými časnými grafikami, symbolistně laděným obrazem *Chudý kraj* (1899), mj. i kresbou *Splynutí duší* (1896).

Dočasné zaujetí problematikou světla a atmosféry je zřejmě rovněž v díle grafika a portrétisty **Hugo Boetingera** (1880–1934) a figuralisty **Herberta Masaryka** (1880–1915). Na Moravě se vyrovnávala se senzualismem impresionistického ladění tvorba Mařákových žáků **Aloise Kalvody** (1875–1934), jehož časné dílo lpělo ještě v secesním dekorativismu (*Cesta, asi 1902*) později vystřídaném svěží impresionně traktovanou malbou (*Tichý koutek*, 1913), **Romana Havelky** (1877–1950), dokumentátora krajiny *Podyjí (Zimní partie v parku*, 1919) a **Stanislava Lolk**a (1873–1936). Lolkova malba reagovala již živě na moderní podněty Maxe Liebermanna (*Ve stínu kaštanů*, 1907) a záhy se vydala na samostatnou cestu (*Láska mateřská*, 1908), aby kolem r. 1911 dospěla k celoevropsky unikátní verzi pointilismu (*Podvečer – též Za humny*, 1912).



M. Jiránek: *Na písku*, 1908



A. Hudeček: *Večer v Machově*, 1910

Význam zmíněných autorů převyšoval o pět let mladší Slavičkův přítel, malíř, grafik, publicista, zasvěcený kritik, referent Volných směrů a organizátor pražského výtvarného života, **Miloš Jiránek** (1875–1911), který našemu výtvarnému umění "otevřel okna do Evropy". Svěžími akordy modrozelených a bělavě nažloutlých tónů či okruž zachycoval pohodu slunečního dne a náladu okamžiku (*Čtenářka*, 1908, *Na balkóně*, 1909, *Jelení příkop*, 1911) i neopakovatelný moment barevného okouzlení v jemné štětcové traktaci prozrazující umělcovo poučení francouzskou malbou. Jiránek s oblibou maloval i prostředí moravskoslovenského pomezí (Myjavsko). Jeho stěžejní prací se stal obraz *Písaři* (1909) známý z několika variant. Dílo je námětově blízké Sterlovým Labským bagristům, formálně je však francouzského rodu. Funkce pohybu, přirozených gest a dokonalé iluze krajinné atmosféry v obrazech Miloše Jiráňka činí diváka spoluúčastníkem scény. Autor se tak řadí po bok francouzského malíře Edgara Degase. Analýza světla, jeho vibrace a barevné reflexy neskrývají pochopení umělce pro psychicko významové momenty malby i pro nové tendence, kterými se již někteří z jeho mladých kolegů začali vymaňovat z amorfni struktury impresionistického obrazu, aby rehabilitovali význam barevných ploch (*Bílá studie*, 1910, *Pastorale*, 1911). S Jiráňkovým pojetím malby souvisely i některé práce jeho vrstevníků a následovníků, např. **Karla Myslbeka** (1874–1915), autora obrazu *Býčí zápasy* a na Moravě **Cyrila Mandela** (1873–1915), malíře menších pláten (*Rozmluva*, 1894, *Přátelé*, 1907, *U Veličky*, 1907).

Současně s impresionismem se prosazovala v našem umění též protichůdná tendence, která odpovídala na řadu problémů otevřených již od sklonku 19. století. Ztělesňovala ji nejen krajinomalba, ale zejména tvorba figurální. Mezi Slavičkovým pojetím přírody a symbolistním lyrismem se pohybovala tvorba dosud v mezinárodních souvislostech nedoceneného malíře **Antonína Hudečka** (1873–1942). Mladému umělci se dostalo v Praze vzdělání v oboru figurální i žánrové malby. Významné výtvarné podněty přijal Hudeček v letech 1891–2 za studia v Mnichově, kde poznal atmosféru novodachovské regionalistické školy a rozvinutý německý plenérismus. V tomto směru čerpal další poučení po návratu do Prahy v Brožikově škole a v kontaktu s Uprkovým „ruralismem“ v Uherském Hradišti, kde trávil jistý čas v závěru svého studia. Světelný senzualismus jeho přítele Antonína Slavička mu naznačil možnosti impresionně bezprostředního uchopení reality. Významným momentem pro Hudečkovu časnou tvorbu se stala malba Macaulay Stevensona a celé skupiny Glasgowské (resp. Cockburnspathské) malířské kolonie, která se Praze představila výstavou r. 1899. Také časné

Hudečkovy obrazy dávaly přednost secesní náladovosti a kouzlu samoty uprostřed mlžné atmosféry lyricky náladové krajiny (**Večer, K večeru**, 1899, **Večerní ticho, Měsíc**, 1900–01, **Měsíční noc** atd.). K nejpůsobivějším dílům Antonína Hudečka patří jeho obrazy **Po dešti** (1906–8), **Machov navečer** (1910), **Večer v Machově** (1910) a **Pohřeb** (1913–14), ve kterých, snad pod vlivem mladších kolegů, dospěl autor již k syntetizujícímu pojetí reality a k vyhocení niterné obsahovosti. Hudečkovy závěrečné tvůrčí období ve výtvarné kvalitě pokleslo.

*V tomto kontextu lze alespoň letmo učinit zmínku o krajinářské tvorbě Josefa Ulmanna (1870–1922), která tkvěla v impresionistickém senzualismu a později romantizující náladovosti.*

Vpravdě zakladatelskou osobností našeho moderního malířství se stal **Jan Preisler** (1872–1918). Jeho obrazy vyjadřovaly především to, co člověk vnitřně prožívá, o čem sní, co je předmětem jeho kontemplací a touhy (**Pohádka**, 1902). Často v nich zaznívá nostalgie, pocit stesku, smutku a lidského osamocení i tíživé nejistoty. V roce 1901–2 Preisler vytvořil **Obraz z většího cyklu**, který je možno chápat jako alegorii jara, mládí, probouzejícího se života v přírodě nebo počátek milostného vztahu mladé dvojice, kterou Preisler zachycuje uprostřed krajiny. K podobné problematice se malíř vrátil vícekrát. Jeho oblíbeným námětem bylo rovněž jezero, u něhož prodlévá mladík s koněm. **Černé jezero** (1904) vnímáme jako symbol smutku, postava koně evokuje prchavost a nedosažitelnost ideálů, nedostiznost vysněných dálek.

Preislerovy malby byly vždy svébytným skladebným celkem, jenž podtrhoval tektonickou složku obrazu a zřetelnou stavební osnovu. Jednotlivé postavy a věci nebyly vázány deskriptivními záměry. Vytvářely naopak novou realitu, jejíž motivy byly utříděny podle zákonitostí lyrické imaginace diktované hledaným obsahem díla. Výtvarnou parafrází se staly i Preislerovy monumentální práce, např. dekorativní panó vytvořené pro **Obecní dům v Praze** (1910–12), malba královohradeckého **Grandhotelu** (1903), nebo obrazová výzdoba prostějovského **Národního domu** (1907). Nové postoje, jež se opíraly o výtěžky tvorby velkých osobností evropského umění, jakými byli Edvard Munch, Hans von Marées a zejména Paul Cézanne, nacházíme v mnohých Preislerových dílech (**Milenci**, 1905, **Adam a Eva**, 1908, **Leda s labutí**, 1909, **Koupání**, 1912, **Milosrdný samaritán** atd.). Po čtyřletém pedagogickém působení na pražské Uměleckoprůmyslové škole vystřídal na Akademii Preisler Ženíška. V závěru svého nedlouhého života přešel „do nového výtvarného světa, v němž není místa ani pro poezii, ani pro symboliku barev, v němž námět ztratil všecku významnost, v němž vše je podřízeno skladbě a stavbě obrazu“ (J. Pečírka). Byl to svět výtvarné formy, krásy barev a tvarů.

*Ohlas Preislerovy výtvarné výzvy pronikal i do tvorby jeho žáků. Z ní jmenujme alespoň namátkou časné dílo Moravana, pozdějšího profesora pražské Akademie výtvarných umění, člena hodonínského SVUM, vídeňského Hagenbundu a pražské Jednoty umělců výtvarných, malíře a sochaře Jakuba Obrovského (1882–1949), jeho malbu **Teplý večer** (1909), anebo arkadické obrazy západočeského malíře Karla Špilara (1871–1934).*

Mezi senzualistickou tradicí a moderním syntetismem kolísala tvorba předčasně zesnulého malíře **Jindřicha Průchy** (1886–1914). Jeho bytostný vztah k barvě byl snad ovlivněn setkáním s mnichovským kolorismem členů skupiny Der blaue Reiter (to však u Průchy vyvolalo kritickou slovní odezvu). Úsilí o koncentrovaný a v podstatě bezkonfliktní výraz



J. Preisler: Pohádka, 1902



J. Průcha: Před bouří, 1911

prosté reality daly vzniknout Průchovým volně traktovaným malbám fauvistické povahy (**Vlastní podobizna v zimním šatě**, 1910–11, **Májový den – Jaro v Železných horách I**, **Před bouří – Jaro v Železných horách IV**, **Chotěboř**, 1911, **Vnitřek bukového lesa**, 1911). Byla to díla koloristicky svěží, malířsky čistá, dokonale harmonizovaná, jejichž výrazová koncentrace překonávala i pozdější krajiny z bojišť Otakara Nejedlého.

V roce 1912 zesílil duchovní obsah Průchovy malby (**Laokoónt**, 1912, **Rodinná podobizna**, 1912) a umělec dospěl až k symbolistnímu pojetí obrazu (**Pohřeb**, **Ukřižování**, **Jarní touha**, díla z r. 1912). Závěrečné Průchovo malířské úsilí se obracelo opět směrem, ve kterém byl prioritně zhodnocen konkrétní jev reality a role přirozeného světa. „Světlo v těchto pozdních obrazech však už není světlem impresionistů, obestírající hmoty barevnou clonou [...] je to světlo, které hmotu přímo proniká [...]. Tedy světlo, jež tvoří svět“ (Jaromír Zemina). Snad šlo o jistou nápodobu další tvůrčí cesty, po níž kráčel Francouz Pierre Bonnard? Průchova vlastní podobizna z r. 1914 zaujme především krásou hmoty. Přirozený jev reality se v ní proměňuje v svobodnou hru barev. Totéž pozorujeme i na dalších dílech ze závěru Průchova života, který předčasně skončil na frontě 1. světové války (**Zlatá ulička**, 1913, **Mičov**, 1913, **Ptáčnice – Jaro v Železných horách VI**, **Kozí hřbety**, **Podvečer**, díla z r. 1914).

*Tvůrčí rozlet českých malířů, kteří do dějin umění zasahovali na počátku století nejednou končil předčasnou smrtí. “V roce 1901 dobrovolně účtuje se životem čtyřicetiletý Otakar Lebeda, o devět let později končí svůj život čtyřicetiletý Antonín Slavíček [...]. Roku 1911 ve svých třiceti šesti letech umírá Miloš Jiránek, nejvzdělanější z českých malířů. První válečné měsíce přinášejí smrt Karlu Myslbekovi, válka vzala českému výtvarnému umění Jindřicha Průchu a Herberta Masaryka, dva talentované umělce, kteří datem svého narození už ovšem náleželi mladší generaci. Roku 1918 odchází ve věku čtyřiceti šesti let Jan Preisler“ (Jiří Hlušíčka). Osud, byť v jiném smyslu, ochudil naše prostředí rovněž o výrazné malířské osobnosti německé národnosti. Ti nejvýznamnější (Hölzel, Orlik, Hablik) odešli trvale do ciziny, jiní (Baar, Kahler) předčasně zemřeli. Převážná část německých autorů se neobracela tolik k novým výtvarným proudům. Dávala přednost klasickému pojetí malby, virtuóznímu štětcovému přednesu a dokonalosti technického provedení díla.*

*Myšlenková atmosféra 19. století přežívala až do dvacátých let našeho věku v tvorbě organizátora pražského výtvarného života, literárně činného malíře **Karla Krattnera** (1862–1926), který od r. 1910 působil jako profesor na pražské Akademii. Jeho obrazy, většinou s biblickou tematikou, nepřinášely pro moderní tvorbu ve 20. století zásadní tvůrčí podněty, nicméně šlo o díla vysoké technické kvality. Technické dokonalosti dosahovala i tvorba severočeského rodáka, malíře jizerských hor, **Václava Františka Jägera** (1861–1928) a **Rudolfa Jettmara** (1869–1939), jehož dílo prostoupené dosud secesní náladovostí a symbolistními obsahy splynulo s vídeňským prostředím, kde Jettmar učil na Akademii. Do mnichovského a worpswedského kontextu se začleňovala časná tvorba v Praze dlouho působící moravské malířky německé národnosti **Lilí Gödlové-Brandhuberové** (1875–1953).*

*K moravskému prostředí přilnul poměrně málo známý malíř **Hugo Baar** (1873–1912), rodák z Nového Jičína. Jeho tvorba vycházela z výtvarných tradic mnichovského uměleckého centra, kde malíř završil svá studia. Odtud pramenil i jeho vztah k venkovským regionům, který prokazoval po návratu do beskydského prostředí. Baarovo dílo reflektovalo aktuální fenomény středoevropského umění, například verzi „čárového“ pointilismu (**Žňová krajina***

*po dešti s duhou) anebo odkaz symbolistní náladovosti (Z mé vlasti). V závěru života Baar dospěl k impresionní lehkosti malby, k světelnému a modernímu skvrnovitému podání reality (Rybářská vesnice u Baltu) i k celkově rozvolněné malířské traktaci.*

O dvacet let starší olomoucký rodák **Adolf Hölzel** (1853–1934) opustil Moravu již v mládí. Stal se jedním z hlavních představitelů „naturlyrismu“ a regionalistického hnutí novodachovských malířů. Na počátku dvacátého století počal Hölzel směřovat již k nefigurativní tvorbě (**Kompozice v červené I**, 1905) a podobně jako Kandinský se brzy odpoutal od reálného námětu.

Mezinárodní proslulosti dosáhl též pražský rodák **Emil Orlik** (1870–1932). Jeho tvorba byla spojena s berlínským kulturním prostředím, kde umělec bezmála do své smrti působil jako výtvarný pedagog. Byl proslulý grafickou tvorbou ovlivněnou japonským dřevorytem.

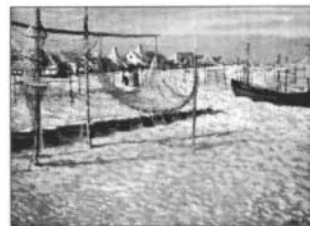
Od r. 1902 vyučoval na Akademii v Praze jako profesor **Franz Thiele** (1868–1945). Svůj malířský věhlas získal již koncem minulého století koloristicky živou, leč poněkud salonně zabarvenou tvorbou, jež svého zenitu dosáhla na počátku 20. století. V Thieleho nedogmaticky vedeném ateliéru se vzdělávali i někteří představitelé českého moderního malířství (Filla, Špála a další).

## 2. AVANTGARDNÍ TENDENCE PŘED PRVNÍ SVĚTOVOU VÁLKOU

V době, kdy v blízkých Drážďanech byla založena expresionistická skupina Die Brücke (Most), kdy Henri Matisse maloval první „dravé“ obrazy označené jako fauvistické a členové pozdější mnichovské skupiny Der blaue Reiter (Modrý jezdec) vytvářeli již dramaticky vyhrocená plátna rozvolněných forem, začali si nový výtvarný jazyk osvojovat i někteří malíři v českých zemích. Kolem r. 1905 volná rukopisná traktace jejich obrazů symptomatizovala vůli po spontaneitě uměleckého sdělení, barevná intenzita maleb těchto autorů vypovídala o časném poučení tvorbou francouzských syntetiků, kteří tvůrčí pozornost od vnějšího, jevového světa obraceli k lůnu lidského nitra. Část mladé generace doufala v možnost oproštění člověka od svazujících konvencí, usilovala o vyslovení čirého osobního prožitku existence a odmítala přebírat tradiční výtvarné doktríny. Věřila v ideály a pravdu i moc čistých výtvarných forem a oproštěných výrazových prostředků.

Příklady a vzory pro pravdivou výpověď o jevech všední lidské existence hledali někteří v dílech Daumiera, El Greca nebo Muncha. Inspirace dílem velkého severana nebyly však přijaty bezprostředně, ale až několik let po jeho pražské výstavě v r. 1905. Výtvarné cesty tvořivých malířů se někdy pronikavě lišily. Autoři německé národnosti dlouho spoléhali na výrazové možnosti expresionismu. Jejich čeští kolegové a přátelé se záhy ohlíželi po příkladech francouzského kubismu. Do tohoto směru vnášeli ovšem osobitou notu zabarvenou často duchovními akcentací.

Stranou těchto souvislostí se vyvíjela tvorba ve Francii naturalizovaného Čecha, Františka Kupky a Němce Václava Hablika, který po putování Evropou našel trvalý domov v městečku Itzehoe nedaleko Hamburku. **František Kupka** (1871–1957) byl generačně blízký Slavičkovi, Preislerovi a Jiránkovi, názorově se však přiklonil k první generaci moderních umělců. Do Paříže přišel ve dvaceti čtyřech letech. Zprvu se projevoval jako hbitý kreslíř a grafik, jenž v duchu secesní symboliky vytvářel vizionářské cykly, ve kterých projevoval kritické morální



H. Baar: Rybářská vesnice u Baltu, asi 1911, detail obrazu



F. Kupka: Varianta na čáry, plochy, hloubku, 1914–24

postoje, zejména k pokrytectví, korupci a kořistnictví, a vyzýval k reflexím duchovní povahy a ke kontemplaci. K prudké změně v Kupkově tvorbě došlo v letech 1907–10. Barva a tvary se v jeho dílech osamostatňovaly a oprostovaly od tělesné reality a objemy se počaly měnit v plochy. Díla nabývala na fauvistické koloristické razanci (**Rodinná podobizna**, 1910) a již v r. 1909, například na obraze **Klávesy piána – Jezero** přecházely na základě nabistické estetiky do oblasti nefigurativního malířství. Tento proces se v orfistické poloze dovršil r. 1911 (**Stvoření**, 1911–12, Dvoubarevná fuga – Amorfa, 1912).

Kupkova díla jsou často monumentální povahy. Mají melodický charakter a reflektují hudební svět alespoň názvy (**Sólo hnědé čáry**, Dvoubarevná fuga). Intelektuální svět umělce vtiskl jeho tvorbě charakter amorfních, téměř kaleidoskopických struktur, které evokují představy kosmického dění a vesmírných procesů (**Kosmické jaro II**, 1911–20). Kupka se zabýval i problémy geometricky strohého rozvrhu barev koncentrovaných do čistých ploch (**Vertikální plány I a III**, 1912–13) a pohybu evokovaného vzájemným postupem oblých ploch a dynamických silokřivek (**Dvoubarevná fuga – Amorfa**, 1912). V průběhu let se jeho tvorba proměňovala, aniž by opustila svojí melodickou a dynamickou podstatu. Koncem dvacátých let měla mašinistický charakter a na počátku třicátých let se sbližovala s ostatními tendencemi geometrické abstrakce (**Diagonální roviny**, 1931). Umělec se svým výtvarným jazykem vyslovoval vždy na základě čistých forem oprostěných od asociací s reálnými podobami věcí. Diváky oslovoval bezprostředně výrazovými prostředky malby a jejich vzájemnými vztahy strukturovanými na základě pocitu harmonie, melodie a rytmu, jakoby převzatými z oblasti hudby (ORFISMUS). Jako francouzský občan byl Kupka napojen na francouzské, jmenovitě pařížské kulturní prostředí. Byl členem skupiny Section d'Or [seksion dor], se kterou vystavoval v r. 1913. V třicátých letech jeho tvorba volně souvisela se skupinou Abstraction-Création [abstraksion kréasion].

V době, kdy Kupka vytvářel svá časná díla, přecházelo již několik českých malířů ke kubismu. Název **KUBISMUS** byl odvozen z francouzského výrazu „les cubes“ (= krychle), kterého r. 1908 použil Louis Vauxelles v kritice na obrazy G. Braquea. Směr, zřejmý v dílech Picassa, Braquea, Grise a dalších umělců procházel zprvu fází inspirovanou negerskou plastikou a skladebností obrazů P. Cézanna. Záhy se v kubismu počaly uplatňovat důsledně analytické metody a od r. 1913 začínalo třetí období syntetického kubismu (Gris: „Z válce dělám láhev“). Kubismus vznikl spontánně, reflektoval však pronikavé změny ve vědě, technice i životě společnosti na počátku 20. století, analytické metody v oblasti přírodních věd, v pohledu na lidskou psychiku atd. Kubismus souvisel s novým pohledem na skutečnost oprostěným od novodobých tradic evropské malby, v jejímž základě tkvěla metoda perspektivního zobrazování. Vycházel z premise, že obraz je plochou, do níž je třeba redukovat třetí dimenzi. Děje se tak na základě malířské projekce tvarů viděných simultánně z více pohledových úhlů. Obraz se tak ve své podstatě stal výsledkem řešení úkolů, ve kterých dominovala tvarová problematika na úkor koloristických zájmů. Toto řešení směřovalo k estetické působivosti díla, které bychom mohli nepřesně chápat i jako jistý druh výtvarné „hry“ forem. Cestu ke kubistické skladebnosti naznačil již Paul Cézanne.

Historickým mezníkem na cestě k modernímu malířství 20. století se stalo (veřejností ve své době prakticky nepovšimnuté) vystoupení skupiny osmi malířů v Praze roku 1907. Hlavním organizátorem skupiny nazvané později **OSMA** byl Bedřich Feigl, který však s ostatními německými druhy (Max Horb, Emil Pitterman-Longen, Willy Nowak) nepatřil



k nejradykálnějšímu členům skupiny. Těmi se stali pozdější proklamátoři kubistické estetiky, Bohumil Kubišta, Emil Filla a Antonín Procházka. Otakar Kubín, jehož tvorba záhy splynula s francouzským prostředím, se brzy vřadil do proudu neoklasicismu.

Osobitou verzí kubismu (kuboexpresionismu) zvolil ve své tvorbě záhy **Bohumil Kubišta** (1884–1918). Již jeho časné práce prozrazovaly dušezpytné zájmy malíře (**Vlastní podobizna**, 1906, **Trojportrét**, 1907, **Vlastní podobizna v haveloku**, 1908). Ozývaly se v nich již nápovědi umělcova zaujetí novými problémy fauvistického kolorismu (**U nás na dvoře**, 1907) i snah o expresivní transformaci reality, nejednou akcentovaných i sociálními zájmy malíře (**Ve vlaku**, 1908, **Hráči**, 1909, **Kavárna**, 1910). Již v r. 1909 řešil Kubišta konstrukční problémy naznačené Paulem Cézannem (**Zátiší s lampou**, 1909). Odtud se odvíjelo jeho úsilí o výraz kubistické skladebnosti zřejmě již v r. 1910 na obraze Kuřák. Podobně jako jeho umělečtí přátelé odmítal Kubišta maloměšťácké pojetí bezproblémového umění. Vyrovnával se s výtvarnými výzvami van Gogha, Daumiera, El Greca a Muncha. Šlo mu o to, aby prostřednictvím svých děl zviditelnil svůj niterný vztah k existenci i subjektivní zaujetí realitou a jejími formami. Jeho díla jsou proto obdařena expresivní dynamikou a imanentním, magicky produchovněným světlem (**Zátiší s nálévkou**, 1910, **Staropražský motiv**, 1911, **Vzkříšení Lazara**, 1911–12, **Lom v Bráníku**, 1911). Kubištova tvorba se nejednou vzejala k monumentálním kompozicím (**Paridův soud**, **Jaro**, **Koupání mužů**, díla z r. 1911) a vždy byla prostoupena hluboce existenciálním obsahem (**Epileptická žena**, 1911, **Podobizna Jana Zrzavého**, 1911, **Sv. Šebestián**, **Zátiší s lebkou**, díla z r. 1912). Poslední práce Bohumila Kubišty napovídají cestu, po níž se mladý malíř chtěl vydat; směrem k syntetickému kubismu, k futurismu nebo k neoklasicismu (**Oběšený**, 1915, **Důstojnické zátiší**, 1916, **Istrijská krajina**, 1916–17).

O dva roky staršímu Moravanovi **Antonínu Procházce** (1882–1945) bylo dopřáno pokračovat v cestě naznačené Kubištou. Využíval-li expresionismus nadsázky výrazových prostředků, hlavně tvaru a barvy, pak zvýraznění a nadsazení plastických hodnot v časné Procházce malbě (**Venkovská svatba**, 1904) lze již právem považovat za anticipaci expresionismu a jeho snahy o zdůraznění vnitřních významů. Prvním ohlasem na Munchovu malířskou výzvu se stal Procházkův obraz **Milenci** (1906). Ani Procházce tvorbě (Jedlíci, 1907–8, **Hráči karet**, 1908) nebyla lhostejná sociální realita a všední skutečnost, na niž poukazoval již Daumier. Mnoho námětů jeho obrazů mělo obecně humanistický a duchovní obsah (**Upoutaný Prometheus**, 1910–11, **Hamlet**, 1912).

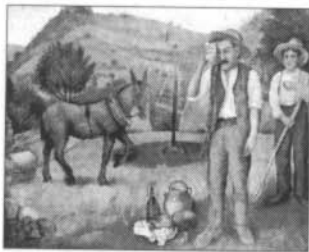
Po cézannovské a kubistické vývojové etapě dospěl Antonín Procházka k osobité – hapticky akcentované – výrazové poloze kolem r. 1914 v řadě polopostav (**Dívka s květinami**). Do jeho díla pronikly i podněty futurismu (**Muž a žena**, 1915, **Dívka s broskví**) a orfismu (**Zátiší s ubrouskem**, 1914, **Zpěvák**, 1916). Na počátku dvacátých let byla starší analytická díla vystředána kompaktně koncipovanými malbami (**Květinářka**, 1922, **Kuřák**, 1923, **Holubář**, 1924) a později díly blízkými programu nové věčnosti (Zátiší s košíkem, 1928), civilismu (**Tuláci**, **Milenci v přírodě**, díla z r. 1926, **Les Trayas**, 1929, ) a podřízenými doktríně idylického neoklasicismu, který autor prodlužoval až do třicátých let (**Pastorale**, 1933). Některé ze zmíněných obrazů byly malovány v té době méně užívanou technikou enkaustiky. Umělcova pozdní díla z třicátých a čtyřicátých let byla často podbarvena zájmem malíře o řeckou mytologii a umění klasické antiky a podřízena jeho globálnímu humanistickému pohledu na člověka (**Zlatý věk**, 1937, **Upoutaný Prometheus**, 1938).



A. Procházka: *Upoutaný Prometheus*, 1911



E. Filla: Čtenář Dostojevského, 1907



O. Kubín: Podzim v Provence, 1921

Třetí malíř z české části Osmy, Emil Filla (1882–1953) přešel od expresivních začátků (**Čtenář Dostojevského**, 1907, **Červené eso**, 1908) záhy ke kubismu. Podobně jako ostatní představitelé směru procházel fází tvarového rozkladu v duchu analytického kubismu (**Salome**, 1911, 1912, **Čtenář**, 1913) a směřoval k plošné redukci obrazu a dále k syntetickému kubismu (Mísa s rybou). Fillova tvorba, která důsledně sledovala Picassův příklad, se dotýkala i otázek puristické skladebnosti (**Hráč**, 1925). V průběhu třicátých let podléhala vlivům surrealismu (**Mandolinistka**, 1933, **Malíř**, 1934) a krátce před druhou světovou válkou se vracela k pozměněným expresionistickým východiskům. Filla svými obrazy reagoval na politickou nejistotu konce třicátých let a varoval před nebezpečím zmilitarizovaných a diktátorských režimů proklamujících pod rouškou „nového pořádku“ a „nacionálního socialismu“ násilí a válku. Obrazy **Héraklés osvobozuje Prométhea ze spárů orla** (1937), **Žaloval sa pták ptákoví**, z cyklu **Balad** (1939), **Zápas lva s býkem** (1939), **Bílá noc** a další díla z cyklu *Boje a zápasy* patří k dílům skrytého politického obsahu.

Emil Filla spolu s Josefem Čapkem patřil k nejuzdělanějším vrstvám české umělecké inteligence. Zabýval se i sochařskou a grafickou tvorbou a výtvarnou kritikou. Psal náročné knihy o umění, byl organizátorem spolkového života a v r. 1911 dokonce redaktorem Volných směrů. Již v r. 1906 procestoval s Procházkou a Feiglem střední a západní Evropu a později pobýval v Itálii. Do kulturních center Evropy se vracel takřka každoročně a jistý čas pobýval v cizině na žádost T. G. Masaryka, který jej povolal do diplomatických služeb. Za druhé světové války byl Emil Filla vězněn v koncentračních táborech v Dachau a Buchenwaldu. Po válce působil zprvu jako profesor Uměleckoprůmyslové školy v Praze, ale za komunistického režimu došlo opět k jeho perzekuci pro malířský postoj, který se neslučoval s doktrínou socialistického realismu padesátých let. Fillova malba měla své postavení mezi Picassovou robustností a zjemnělostí tvorby Braquea. Výtvarné ztvárnění světa bylo pro Fillu intelektuálním zápasem o lidské pravdy, které namnoze nabývaly podobu svědectví o stanoviscích budovaných na principech demokracie.

Kubismu se téměř vyhnula tvorba jiného ze zakladatelů Osmy, **Otakara Kubína** (1883–1969). Ale v časně tvorbě i tohoto malíře docházelo k redukci tvarů a projevovaly se v ní ohlasy kubistických myšlenek. Po výchozí Goghově inspiraci zřetelné na obraze **Dobývání písku** (1905) následovala díla, jež reagovala na Cézannův příklad, např. **Žně v Boskovicích** (1908–9) nebo **Dobývání brambor** (asi 1910). Jeho díla **Zátiší s krabicí** (1912–13), **Stůl** (1913–14) a **Postava** (1914) jsou kubistickému směru nejbližší. Kubínova tvorba, která se později zařadila do historie francouzského malířství, ústila do neoklasicistní estetiky (**Hlava ženy**, 1920, **Simione**, po r. 1930). Tichou výzvou k této cestě, např. na monumentálním obraze **Podzim v Provence** (1921), se stalo patrně Milletovo hymnické dílo. (Na pozdějších obrazech se umělec podepisuje francouzsky „Coubine“.)

Členkou Osmy se stala později mj. též malířka **Linka Scheithauerová**, pozdější žena **Antonína Procházkovy**, **Linka Procházková** (1884–1969), autorka obrazu **Hrající si děti** z r. 1909. Po jistou dobu byl horlivým zastáncem kubismu **Vincenc Beneš** (1883–1979). K významným kubistickým dílům Vincence Beneše patří mj. obraz **Hagar a Izmael** (1910), nebo **Zuzana v lázni** a obraz **Hráči** (1911). Pozdější **Vojenský pohřeb** (1915) byl výrazem antimilitarismu celé jeho generace i jeho epilogem kubistické periody. Od poloviny dvacátých let se Beneš stal vyznavačem malířského kolorismu, jenž se opíral o obecný zájem o oživení fauvistických zásad. Později byl malíř umělecky podněcován svým obdivem k Bonnardovu dílu.

Kubismus se dotkl i časné tvorby nečlenů Osmy, např. Václava Špály, Josefa Čapka a vynikajícího krajináře Jana Trampoty (1889–1942). S Picassovým a Derainovým pojetím skutečnosti se vyrovnával též **Alfred Justitz** (1879–1934), malíř zátiší, figurálních kompozic i krajin, který jako Žid se pohyboval mezi německým i českým etnikem (*Útěk do Egypta*, 1918, *Poslední večere*, 1918). Jeho opomíjené dílo zhodnotila v roce 1988 nová monografická studie.

Historie českého kubismu je svázána především se vznikem pražské **SKUPINY VÝTVARNÝCH UMĚLCŮ** založené r. 1911 a s několika výstavními expozicemi, např. Nezávislých r. 1910. Členy Skupiny byli nejen malíři (V. Beneš, J. Čapek, E. Filla, A. Procházka, J. Šíma, V. Špála) a grafici (V. H. Brunner, Z. Kratochvíl, F. Kysela), ale též sochaři (O. Gutfreund) a architekti (J. Gočár, V. Hofman, J. Chochol, P. Janák), dokonce i spisovatelé a historici umění (Karel Čapek, Frant. Langer, V. V. Štech). V letech 1911–13 spolek vydával časopis *Umělecký měsíčník*, ve kterém se česká veřejnost seznamovala se smyslem kubismu a uměleckým děním ve světě. Díky výstavní aktivitě spolku objevila se v Praze v rozmezí r. 1912–14 díla Deraina, Friesze, Picassa, Kirchnera, Schmidt-Rottluffa, Braquea, Grise, Pechsteina a dalších představitelů světového umění. Oscilace tvůrčích myšlenek, které vznikaly na této bázi, směřovala k plodným názorovým komparacím a konfrontacím, ve kterých se střetávaly Kramářovy nebo Fillovy představy s otevřenými myšlenkovými systémy Josefa Čapka nebo S. K. Neumanna. Ty vedly k různým seskupením a konečně i k rozpadu Skupiny výtvarných umělců, ovšem rovněž k tvůrčí mnohotvárnosti české umělecké cesty – v celoevropském měřítku unikátní především v architektonické tvorbě. Těmito problémy – na odborné úrovni zabýval např. M. Lamač (monografie *Osma a Skupina* z r. 1988).

Kubismu protichůdnný směr – cestu do světa meditace, symboliky, zjitřené imaginace a snu – zvolila skupina **S U R S U M** (= vzůru), která se r. 1910 soustředila kolem umělecké a literární revue *Meditace*. Na první spolkové výstavě v Brně se sešly práce Františka Koblihy, Jana Konůpka, Emila Pacovského, Josefa Váchala a Jana Zrzavého. Další, pražská výstava nebyla již tak sounosná a progresivní.

Ryzí představivost a fantasknost vynikalo zejména dílo **Josefa Váchala** (1884–1969), které pevně tkvělo na expresivně symbolistních základech (*Vyznavači ďábla*, 1910–12). Hnutí SURSUM mělo význam zejména v rozvoji naší grafiky a knižní tvorby, jmenovitě zásluhou malíře Váchala.

*Symbolistní fantastika členů Sursa měla jistou obdobu v tvorbě několika německých autorů, např. světově proslulého grafika českého původu Alfreda Kubina (1877–1959), pvodem z Litoměřic anebo Augusta Brömse (1873–1925), který od r. 1910 působil jako profesor pražské Akademie a byl ústřední postavou spolku Die Pilger (= Poutníci) založeného r. 1919 jeho stejně smýšlejícími žáky.*

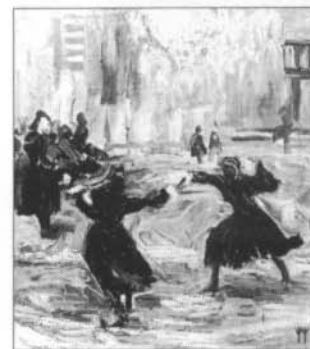
*Ryzí imaginace, i když z jiného zřídla, napájela v pozdějších letech tvorbu malíře německé národnosti, mosteckého rodáka Václava Hablika (1881–1934). Jeho malba byla u nás do r. 1980 neznámá, ačkoli umělec patřil k prvním představitelům expresionismu v našem prostředí. Kolem r. 1905 Hablik namaloval koloristicky živý, rukopisně rozvolněný a dramaticky vyznívající obraz *Šerm*. K modernímu umění se přihlásila i jeho pozdější díla charakteristická živou barevností a preferencí niterných představ před vizuální realitou (*Bouře*, 1907, *Podobizna muže s vousy*, 1910, *Horský potok v tureckém Olympu*, 1911). Umělec však*



E. Filla: *Zátiší se sklenicemi*, 1914



E. Filla: *Zátiší se sokolem*, 1927



V. Hablik: *Šerm*, 1905

nedospěl k nefigurativní tvorbě. Od reality se odpoutal, aby vytvořil skutečnost novou, vyvřelou z jeho čiré fantazie (cyklus mědirytů z r. 1909 nazvaný **Tvůrčí síly**, olej **Kříšťalová stavba v moři**, 1914). Hablik prošel řadou míst v cizině, kde jej nejvíce zaujala umělecká kolonie oblasti severofyrského ostrova Syltu. V kulturně živém prostředí Avenariova domu rozvíjel výtvarné problémy, které později řešil v rovině utopických architektonických projektů a kosmologických představ (**Malé a Velké univerzum**). Místem Hablikova trvalého pobytu a jeho další činnosti v oblasti užitého umění (textilní tvorba a práce v kovu) se stalo severoněmecké město Itzehoe.

Naší literaturou nebylo dosud zaznamenáno dílo o deset let staršího **Jiřího Gustava Koppeho** (1870–?), žáka mnichovské akademie, který se vzdělával i v Paříži a později se trvale usadil v Praze. Francouzské poučení se v jeho tvorbě projevovalo koloristicky živou konturací figurálních motivů, které dlouho zůstávaly tvarově sevřené a věrné realitě a kultivované barevnosti.

Paříž trvale připoutala malíře židovského původu, později naturalizovaného Francouze **Georga (Jiřího) Karse** (1880–1945), vlastním jménem Karpelese. I on prošel mnichovským studiem, kde se setkával s německou verzí expresivně laděného impresionismu. Koncem druhého desetiletí se vracel k sevřenějším kompozicím a kompaktnějším tvarům (**Balení citronů na Malorce**, 1912). Za války Kars emigroval do Švýcarska, kde se stal vyznavačem barvy a velkorysého malířského přednesu (**Žena s papouškem**, 1926, **Černé rukavice**, **Bílý domek**, díla z r. 1933). V roce 1945 umělec dobrovolně volil smrt. Několik obrazů z pozůstalosti věnovala jeho žena umělcovu rodišti, Kralupům.

V Mnichově v letech 1901–5 studoval i jiný malíř židovského původu, **Eugen Kahler** (1882–1911). Jeho díla bylo možno spatřit ve společnosti prací členů skupiny *Der blaue Reiter*. Široká výtvarná orientace, kterou umělec získal ve styku s členy světové avantgardy v Mnichově, Berlíně a v Paříži v letech 1906–7, i během četných cest po Evropě i po Africe, se v jeho díle zúročila variabilními podněty, jež jeho tvorbu provázely na krátké, sotva desetileté výtvarné dráze. Kahler dával zprvu přednost tlumenějšímu koloritu a usiloval o syntetizaci tvarů (**Kůň na pastvě**). Záhy našel vztah k estetice fauvismu (**Orientální trh**) a zejména k dramatickému výrazu německého expresionismu (**Poprsí černošky**, 1911). Kolem r. 1910 vznikaly Kahlerovy malby, ve kterých zaznívaly tóny umělcovy vypjaté a vyhraněné imaginace; obrazy bohaté v strukturách malířské hmoty i v zjemnělých koloristických nuancích (**Kompozice s jezdci – Orientální pohádka**), ve kterých nechyběly ani prvky baladicko symbolické povahy (**Šeherezáda**). Poslední Kahlerova díla byla odvozena z estetiky skupiny *Der blaue Reiter* a oprošťovala se již ze závislosti výrazových prostředků na smyslovém vjemu reality (**Zátiší s kyticí**).

Jiný malíř židovského původu, **Max Oppenheimer** (1885–1954) se dožil naopak podstatně vyššího věku. Od r. 1911 však pobýval převážně v cizině. V r. 1939 emigroval do Spojených států a žil trvale v New Yorku. Počátky Oppenheimerovy tvorby pramenily v skladebnosti, k níž vedl obdiv umělce k dílu Paula Cézanna. Později malíř vyznával umírněný expresionismus. Jeho expresivní dynamismus se od počátku druhého desetiletí prolínal s kubistickou skladebností. Jeho sklon k moderně byl limitován snahou umělce o zachycení výjevu v jeho konkrétní podobě (**Operace**, 1912, **Zátiší s vejci**, 1913).

Převážně v cizině se odvíjela rovněž tvorba německého grafika a malíře **Walthera Klemma** (1883–1957), rodáka z Karlových Var, který s německými spolky v Čechách i za

pobytu v cizině udržoval trvalý kontakt. V grafické činnosti byl ovlivněn již po r. 1903 Orlikem. Od r. 1913 působil Walther Klemm jako výtvarný pedagog na vysoké škole výtvarných umění ve Výmaru.

V domácí půdě tkvěla hlubokými kořeny umělecká činnost německých členů Osmy. Bohužel předčasně bylo ukončeno dílo mimořádně nadaného malíře **Maxe Horba** (1882–1907). Jeho obrazy, literaturou přiřazované k Liebermannově expresivnímu impresionismu (**Mnichovské náměstí**, 1907), jsou ve své rázné štětcové faktuře i vystupňované a bohaté barevnosti srovnatelné spíše s temperamentními malbami Lovise Corinthy nebo Rudolfa Sterla. Odrazištěm Horbovy tvorby se stalo umělecké prostředí Mnichova v době jeho studií v letech 1906–7.

Záhy bylo pro umělecký svět ztraceno rovněž dílo **Emila Artura Pittermanna-Longena** (1885–1936), rodáka z Pardubic. Jeho obraz *Hráči karet* (1910) je dokladem společných zájmů členů Osmy. Současně je výpovědí umělce o časného zaujetí otázkami malířské formy; expresivní tvarovou nadsázkou, kompoziční vázaností obrazu a harmonickou orchestrací barev. Od druhého desetiletí pobýval Longen v Berlíně, kde se věnoval převážně literární činnosti, varietnímu herectví, příležitostně karikatuře a pracoval i jako filmový scénárista.

Intelektuální oporou Osmy byl **Bedřich (Friedrich) Feigl** (1884–1965). V letech 1902–6 studoval Feigl u Thieleho, poté získával výtvarné zkušenosti v uměleckých centrech Evropy, která procestoval. V letech 1910–1932 žil v Berlíně. Tu na jeho tvorbu působila uvolněná malba Maxe Liebermanna (**Vlastní podobizna**, 1908, **Gruž**, 1908). Pro Feiglovu malbu byl příznačný tlumený kolorit, plasticky vyvinutý tvar a světelný fenomén využívaný umělcem k zvýšení expresivní výrazovosti díla. Po r. 1939 Feigl emigroval do Anglie, kde později zemřel. Za pobytu v Praze po r. 1932 byl malíř účastníkem hnutí Junge Kunst a členem spolku Prager Sezession (= Pražská secese).

U Thieleho studoval rovněž **Willi Nowak** (1886–1977), který se po desetiletém pobytu v Berlíně vrátil do Prahy. Zde se r. 1929 stal kolegou svého učitele, když se ujal role výtvarného pedagoga na Akademii, kde nahradil Karla Krattnera († 1929). Jako antifašista zůstal Nowak v Československu i po r. 1945. Jeho dílo bylo integrováno do historie našeho výtvarného umění. Tvorba Willi Nowaka se ubírala od počátku vlastní cestou, odlišnou od tvůrčích drah ostatních členů Osmy. Poznáváme to již na Bonnardovsky zjemnělých obrazech **Pradleny** (1906) či **Labská krajina** (1907) ovlivněných japonským dřevořezem i na četných dílech, ve kterých malíř zúročil podněty francouzského syntetismu. Pro pozdější Nowakovy kompozice (často arkadické a pastorální povahy a idylického zabarvení) bylo signifikantní krajinné prostředí sevřené po stranách repoussirovitě rozloženými stromy či postavami, mezi nimiž se rozevíral hluboký průhled do pozadí oživeného často figurální stafáží připomínající principy Poussinových a Lorrainových obrazů (**Krajina**, 1907, **Ve vinohradě**, 1908). Krátké tahy štětce a koloristicky zjemnělé barevné spektrum na Nowakových obrazech má příděch „impresionistické“ atmosféry rokokových maleb. Umělec se zabýval i figurální tvorbou (**Přítelkyně**, 1911, **Třešně**, 1933). Jeho postavy žen nejednou připomínaly senzualismus Renoirových kompozic.

Do kontextu německy mluvících autorů českých zemí lze volně přiřadit rovněž tvorbu tří rakouských autorů: **Kokoschky**, **Koliga** a **Schieleho**. **Oskar Kokoschka** (1886–1980), syn pražského zlatotepce, byl s českým prostředím spojen nejen rodovým původem, ale i pobytem



W. Nowak: Přítelkyně, 1911

v Praze v letech 1934–1938. Praze věnoval i několik stěžejních vedut (**Karlův most v Praze**, 1934).

K naší zemi poutalo umělce i přátelství s řadou osobností kulturního života, mj. i k Adolfu Loosovi. Dramaticky formulovanou a koloristicky exaltovanou expresionistickou malbou ovlivnil Oskar Kokoschka za svého pražského pobytu i některé domácí umělce (Hallegger, Bauch).

Druhý ze zmíněných Rakušanů, **Anton Kolig** (1886–1950), byl rodákem z Nového Jičína. Jeho obrazy, obdařené vervními tahy štětce a spontánně nanášenými i smyslově účinnými živými barvami, jsou řazeny do expresionistického proudu rakouského malířství. Kolig vyznával expresi, aniž by se vzdaloval od reálné podoby námětů, jež se nejčastěji týkaly motivu mužského aktu. Koligova díla jsou i v majetku našich institucí (**Děti hrají domino** – též Skupinový portrét, 1912, Plodnost, Paní s jardiniérou – též Matka atd.).

Třetí Rakušan, **Egon Schiele** (1890–1918) patřil již do generace let devadesátých. Byl vůdčí osobností mladé generace rakouských umělců a zakladatelem vídeňské Neukunstgruppe (1909). Po matce, rodačce z Českého Krumlova, byl Schiele českého původu. V Krumlově, kde působil v letech 1910–11, si načas zřídil i malířský ateliér a odtud pramenila i jeho inspirace pro cyklus „**Mrtvá města**“. Poslední obraz z Českého Krumlova maloval Schiele ještě rok před svou předčasnou smrtí. Úzký kontakt malíře s Gustavem Klimtem určoval jeho vztah k secesní estetice, dobovému dekorativismu a linearismu malířského projevu i k duchovní obsahovosti díla. Tematika Schieleho kreseb a obrazů reflektovala neradostný postoj malíře k životu i jeho nešťastné životní zkušenosti a vztahovala se často k obscénní erotice obtíženě dusnou atmosférou a deziluzí.

Výtvarný život německy mluvících autorů v českých zemích se odvíjel na půdě spolku Verein deutscher bildender Künstler in Böhmen (Jednota německých výtvarných umělců v Čechách), jenž působil od r. 1893 až do první světové války a dále spolku Deutschböhmischer Künstlerbund (Německočeský umělecký svaz), který se z předešlé organizace vyčlenil r. 1908 a vyvíjel organizační a výstavní aktivitu do r. 1914. Významnou společenskou roli v obou organizacích sehrával Karl Krattner. Tvorbu členů spolku v letech 1901–1920 zaznamenával kulturní měsíčník Deutsche Arbeit (Německá práce), od r. 1920 Böhmerland Jahrbuch (Ročenka českého kraje) a v letech 1928–1931 též časopis Witiko.

### 3. POČÁTKY MALÍŘSKÉ TVORBY V MEZIVÁLEČNÉM OBDOBÍ

K avantgardním výtvarným postojům v českých zemích se ve dvacátých letech přihlašoval již značný počet umělců. Byli organizováni v různých výtvarných seskupeních a zaujíмали často odlišná tvůrčí stanoviska. Do výtvarných společenství se po první světové válce seskupovali i Rusové a Ukrajinci, kteří v demokratické Praze nacházeli politický azyl a klidné podmínky k tvůrčí práci.

Mezi českými malíři mladší generace vynikali umělci, kteří se sdružili kolem Neumannova časopisu Červen a v r. 1918 společně vystoupili na výstavě s heslem: „A přece! skupina tvrdošijných...“ Patřili k nim především Josef Čapek, Kremlička, Špála, Zrzavý a Marvánek. Šlo o umělce rozdílného výtvarného zaměření. Nejstarší z **TVRDOŠÍJNÝCH**, **Václav Špála** (1885–1946), po krátkém období, jež bylo odezvou na pražskou Munchovu výstavu



V. Špála: Na Otavě, 1920

(**Skica venkovského děvčete**, 1907), se vyrovnával s kubistickou skladebností (**Venkovanka**, **Cihelna**, **Koupání**, obrazy z r. 1912). V některých dílech již r. 1913 dospěl až na pomezí **abstrakce** (**Duha**, **Tři pradleny**) a svými obrazy dokázal evokovat fikci pohybu a životní dynamiky podobně jako futuristé. Ve variantách na téma **Píseň venkova** (1914–15) vnímáme čistý pohybový rytmus nezávislý na vizuální realitě námětu a ryzí barevnou harmonii orfistické povahy. Ale již Špálovy **Tři pradleny** (1915) směřují k syntéze obrazového celku a vyjadřují se zcela osobitou výtvarnou mluvou příznačnou i pro další umělcovo dílo, jež barevnou vitalitou a metodou kladení barev nebylo příliš vzdáleno tvorbě německého expresionisty Schmidta-Rottluffa. Špálovy malby byly však tvarově úsporné, pohybovaly se v zúžené koloristické škále a především v jejich základě lpělo více úsilí o harmonizaci výtvarného celku nežli v zneklidňujících dílech expresionistů (**Cesta na Lapadu**, 1915, **Uherská krajina**, **Na Otavě**, 1930, **Pivoňky**, 1933). Do obecného povědomí vstoupily zejména obrazy akcentované trojakordem červené, modré a bílé barvy (**Husopaska**, 1919).

O rok mladší **Rudolf Kremlíčka** (1886–1932) odvozoval své výtvarné postoje ze studia Monetova díla. V malbě hledal možnosti obnovy klasické harmonie a kompoziční rovnováhy. Otázky umělecké experimentace mu byly dosti vzdálené. Ve figurálních kompozicích, ve kterých se často ozýval i sociální podtext, pracoval s jemnými tvarovými přechody a se světelnou modelací objemů sevřených forem (**Sítařka**, 1917, **Myčka**, 1919, **Pradleny**, 1926). Jeho krajiny obestíralo jemné atmosférické fluidum (**Hybernské nádraží**), později spojené s měkkou a smyslově plnou barevností, kterou malíř s oblibou akcentoval červenými tóny (**Plachetnice v přístavu**, **Florence**, **Nábřeží Arna**, 1927). Většina Kremlíčkových obrazů se do moderního malířství počátku dvacátých let začlenila především tvarovou úsporností a stylizací, zejména pak anticipací neoklasicistního postoje (**Nana**, 1918, **V divadelní šatně**, 1922, **Před zrcadlem**, 1926 atd.).

Malířská dráha **Josefa Čapka** (1887–1945) byla naopak mnohotvárná a zejména v časném období byla spojena s výtvarným hledačstvím. Již v r. 1913 dovedl malíř výchozí kubistickou lekci převrstvit osobitou verzí ruského rayonismu (**Akt ženy**). Zřetelně reagoval i na proměny v oblasti moderní techniky a civilizačních procesů. Pociťoval sociální problémy deklasovaných vrstev a proletariátu (**Kolovrátkář**, 1913, **Harmonikář**, 1913). Byl okouzlen poezií civilismu a krásou všedních jevů i prostých věcí (**Na obvodu města**, 1912). Kolem r. 1915–16 dospěl Čapek až k archetypické koncentraci tvarů. Díly naplněnými zduchovnělým světlem odkazoval do oblasti ryzí imaginace (**Sedící žena**, **Dívčí hlava**, práce z r. 1914). Úsilí o koncentraci výrazu, absolutní harmonii a vyváženost obrazu se naplňovalo v jeho dílech geometrizující povahy (**Námořník**, 1917). Kolem r. 1920 umělec na této dráze dospěl až k estetice francouzského purismu, směru, jenž budoval malbu na elementárních prvcích barevných ploch „očistěných“ tvarů. V tomto směru je charakteristický např. **Černošský král** (1920), obraz odrážející poetiku velkoměstského folklóru.

Později se Čapek vrátil k expresivním východiskům a svými baladicky odstíněnými malbami vyjadřoval drsný život velkoměsta s postavami ohroublých chlapů a se sociálně výraznými typy periférie (**Piják**, 1924, **Muž a dítě**, 1924, **Muž s kufříkem**, 1926, **Muž s pytle** atd.). Koncem dvacátých let a na počátku dalšího decénia pronikaly do Čapkovy tvorby nové inspirativní podněty ze světa dětí. Výtvarně byly pojednány v stylu blízkém hravé imaginaci Paula Kleea a laděny do optimistické noty, jež postupovala zejména Čapkovu ilustrační tvorbu. Od r. 1933 zneklidňovaly umělce politické jevy, jež ohrožovaly evropskou



R. Kremlíčka: *Myčky*, 1919



J. Čapek: *Harmonikář*, 1919

demokracii na prahu druhého desetiletí evropského míru (**Mrak**, 1933). Reagoval na ně později v obrazovém cyklu **Oheň a Touha**, jenž přispěl k pozdější deportaci malíře do koncentračního tábora Bergen – Belsenu, kde za neznámých okolností v r. 1945 přišel o život.

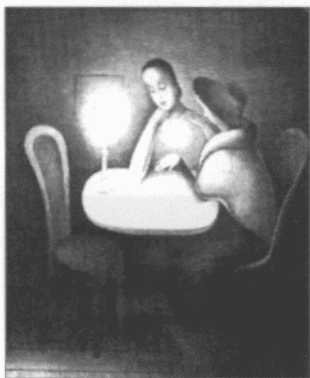
Nejmladší z hlavních členů skupiny Tvrdošijných, **Jan Zrzavý** (1890–1977) se v nejčasnějším tvůrčím období dotkl problematiky expresivní výrazovosti a symbolismu (**Antikrist**, 1909). Později zůstával trvale věrný své vlastní, mysticky založené povaze a stylu spřízněnému s metafyzickou malbou. Jeho obrazy byly přesvědčivé a živoucí i při krajní stylizaci tvarů a redukci barev (**Posedlost**, 1914, **Utrpení**, 1916, **Kavárna**, 1920, **Piazzetta v noci**, 1930, **San Marco v noci**, 1930). Umělce často inspirovaly biblické náměty (**Návštěva Abraháмова**, 1911, **Magdaléna**, **Adam a Eva**, oba 1914) a náměty alegorické nebo historicko-alegorické povahy (**Jaro**, **Kleopatra**). Emocionální podněty malíře nejednou vycházely z konkrétních dobových a sociálních jevů a z přímého umělcova prožitku krajiny (**Žebračka**, **Vdova**, oba 1923, **Česká krajina**, 1922, **Bretaňská krajina**, 1928). Svou roli sehrálo v jeho díle i zátiší (**Zátiší s konvalinkami**, 1913, **Zátiší s třemi jablky**, **Zátiší s dvěma vázami**, **Interiér**, díla z r. 1928).

*Iracionální podtext a duchovní obsah obrazů navozovalo jemně rozptýlené světlo modelující tvary v měkkých pozvolných přechodech, které působilo, jakoby se vynořovalo z nitra předmětů a postav. Skrze takto uchopenou realitu se divákům zjevoval Zrzavého ideální svět Pravdy, Krávy, Melancholie, Pokory, Smutku, Hoře, Pokání, Smíření... Se jménem malíře se setkáme i v knižních ilustracích. Krátkodobě umělec působil i jako pedagog na ústavu výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci.*

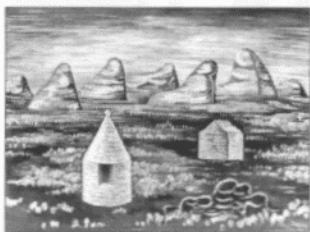
*Imaginativní tvorbě Jana Zrzavého bylo vzdálené dílo účastníka výstavy Tvrdošijných v r. 1921, rovněž kontemplativně založeného umělce židovského původu, **Egona Adlera** (1892–1963). Studium v Mnichově, Berlíně a ve Výmaru orientovalo Adlera k expresionismu. V r. 1933 musel umělec uprchnout z Německa před fašistickou perzekucí. Uchýlil se do Prahy, kde vystavoval se spolkem Prager Sezession. V roce 1938 musel opět prchat před Němci do Švýcarska. Po válce odcestoval do USA, kde se jeho malba vzdala figurativní polohy. Z prací dochovaných na našem území (**Tragedie-Wedekind**, 1920) lze usuzovat na Adlerovu výtvarnou orientaci na sociálně útočnou expresi, která dramatický akcent obrazu budovala na kresebné osnově díla.*

Již od r. 1909 se v našem moderním malířství postupně konstituoval proud určovaný zejména členy Výtvarného odboru Umělecké besedy (dále: VOUB). V době po první světové válce k nim patřili mj. malíři Holan, Holý, Kotík, Mokrý, Moravec, Musatov, Rabas, Rada, Sedláček, Ullrych a další. VOUB neměl jiný program než ten, kterým bylo úsilí o kvalitu výtvarného díla. Většinu členů však svazovalo přesvědčení o závaznosti tradic a snaha o výraz osobitosti českého národního života, která se realizovala v malbách z venkovského prostředí. Odlišnou cestou se vydali umělci sdružení v Devětsilu.

Duší Devětsilu byl **Karel Teige** (1900–1952), teoretik, malíř, grafik i tvůrce koláží a knižních úprav. Členové svazu se představili na jarních výstavách v letech 1922 a 1923. Patřil mezi ně Muzika, Piskač, Šíma, malíř a spisovatel **Adolf Hofmeister** (1902–1973) i další spisovatelé, básníci, herci i architekti (např. V. Vančura, J. Seifert, J. Havlíček). Program hlásaný Teigem byl nový realismus, „vyšší realismus, ...opak ilusionistického realismu ... (sloh, ) kde ...pracuje umělec ... všemi smysly“. Poválečná touha mladé generace utvářet nový, bezkonfliktní



J. Zrzavý: Přítelkyně, 1922



J. Zrzavý: Ile de Bréhat, 1933