

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Diplomová práce

Marie Smetanová

Skupina Experiment a tvůrčí skupiny na přelomu 50. a 60. let

**Art group Experiment and other art groups at the turn of the fifties
and sixties**

Praha 2011

Prof. PhDr.Vojtěch Lahoda, SCs.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně, výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne

Marie Smetanová

Na tuto práci se vztahuje autorskoprávní ochrana podle zákona č. 121/2000 Sb. O právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon). V souladu s tímto zákonem je dílo duševním vlastnictvím autora a jeho užití, kopírování nebo vydání (včetně fotodokumentace) je možné jen s autorovým svolením autora a názvu díla.

Na prvním místě bych ráda poděkovala vedoucímu diplomové práce Prof. PhDr. Vojtěchu Lahodovi, SCs.

Dále bych ráda poděkovala rodinám Dvořákových, Uiberlayových, Kutrových a Jemelkových za ochotu, vstřícnost a poskytnutí mnoha cenných informací bez kterých by byla tato práce o mnoho ochuzena.

Mé velké díky patří Radoslavu Kutrovi, za jeho pětileté malířské i teoretické vedení a trpělivost při zodpovídání mých dotazů.

Ráda bych také poděkovala panu Ivo Binderovi za poskytnutí fotografií k dílu Jaroslava Uiberlaye.

Děkuji svému manželovi, za jeho trpělivost a své mamince za podporu.

Dále bych ráda poděkovala Doris Windlin, Anně Smetanové, Dagmar Oravové, Karlu Flossovi, Lence Zapletalové a Aleně Řičánkové.

Anotace:

Stěžejním tématem této práce je skupina Experiment, kterou založili v roce 1959 čtyři malíři. Tito umělci – František Dvořák, Radoslav Kutra, Jaroslav Uiberlay a Miloslav Jemenka – narození v druhé polovině dvacátých let dvacátého století, náleželi ke generaci malířů, která měla možnost studovat až po skončení války a která se zásadním způsobem podepsala na podobě výtvarného projevu v šedesátých letech u nás. Hlavním úsilím těchto malířů bylo překonání uniformity socialistického realismu a návrat a zhodnocení meziválečného umění jak našeho, tak evropského.

Pocit „stojaté vody“ a vulgarita popisného realismu podnítila mnohé umělce k založení skupin, ve kterých se díky vzájemné konfrontaci formovaly jejich názory a umělecké směřování. Na přelomu padesátých a šedesátých let vzniká celá řada „tvůrčích skupin“, jejichž vznik umožnil Svaz československých výtvarných umělců, a přestože působil stále jako přísný dohlížitel, umožnil tak mnohým mladým umělcům vystavit práce, které nebylo do té doby možné zhlédnout na veřejnosti.

Hnutí tvůrčích skupin spolu s Experimentem, který byl spíše malou, ale o to jednotnější formací, se zasloužilo o uvolnění režimních poměrů v SČSVU, které vrcholilo v roce 1964 vítězstvím liberálního křídla a zvolením Adolfa Hoffmaistera do čela Svazu.

The subject of this work is an art group of four painters that was founded in 1959 and named Experiment. Artists of this group - František Dvořák, Radoslav Kutra, Jaroslav Uiberlay and Miloslav Jemelka - were born in the late twenties of the twentieth century. They belonged to the generation of painters, who had the opportunity to study after the second world war. They also played a crucial role in the forming of artistic expression in the sixties in Czechoslovakia. The main effort of these painters was to overcome the uniformity of socialist realism. They intended to return to and evaluate the visual art produced between wars in Czechoslovakia and in Europe.

The feeling of vulgarity of descriptive realism prompted many artists to establish art groups in which their ideas and thoughts were formed due to the mutual confrontation. At the turn of the fifties and sixties was established a large number of „creative groups“, whose

development was possible due to the Union of Czechoslovak visual artists. Although the Union still served as a strict supervisor, it also allowed many young artists to exhibit their work for the first time in public.

Creative groups, along with the Experiment, which was rather small, but compact formation, had merit in the overall release of the intricate situation in the Union. The victory was confirmed by the election of the liberal wing in 1964 that made Adolf Hoffmeister the head of the Union.

Klíčová slova:

Experiment

Tvůrčí skupiny

Malířství na přelomu 50. a 60. let

Radoslav Kutra

František Dvořák

Jaroslav Uiberlay

Milostav Jemelka

Obsah

Úvod	8
Hnutí tvůrčích skupin	9
Mladí malíři	12
František Dvořák – mezi prostotou a intelektuálem, krajinou a abstrakcí, uměním a transcencí	15
Miloslav Jemelka – ve znamení země	22
Radoslav Kutra – konvertita a intelektuál	27
Jaroslav Uiberlay – expresivní impresionista	32
Experiment	36
Nová síň 1960	42
Experiment v kritikách	45
Skupina Experiment a tvůrčí skupiny na přelomu 50. a 60. let	48
Závěr	53
Odkaz skupiny Experiment: Skupina MJ, Škola vidění a Experiment 2	54
Skupina MJ	54
Škola vidění	56
Experiment 2	56
Prameny:	57
Literatura:	57
Příloha I.	63
Seznam obrazové přílohy	68
Obrazová příloha	74

Úvod

Setkání s Radoslavem Kutrou, jeho výjimečným malířským i teoretickým dílem mě zavedly ke skupině Experiment a jejím dalším třem členům, Jaroslavu Uiberlayovi, Františku Dvořákovi a Miloslavu Jemelkovi. K rozsáhlému hnutí uměleckých skupin na přelomu padesátých a šedesátých let neexistuje mnoho informací. První prací, která se zabývá tématem tvůrčích skupin, je sborník ke konferenci svolané u příležitosti výstavy Jiřího Balcara, Česká kultura na přelomu 50. a 60. let. Tato konference byla impulzem k dalšímu bádání o časovém údobí konce 50. a počátku 60. let a k výstavní činnosti, jejímž důležitým počinem byla výstava Umění zrychleného času, či Ohniska znovuzrození a dále konference se sborníkem České umění 1938–1989. Monografických výstav se však dočkaly jen tři - i když jedny z nejdůležitějších - skupiny Máj 57, Trasa a UB 12.

Hlavním pramenem pro studium skupiny Experiment jsou vzpomínky Radoslava Kutry, jediného žijícího člena, a pozůstalost po ostatních malířích, kterou mi zpřístupnily jejich rodiny a příbuzní. Pro porovnání s ostatními skupinami byly pro mě významným zdrojem výstavní katalogy a dobový tisk.

Už za svého aktivního působení byl Experiment považován spíše za tradičně orientovanou skupinu a podle některých málo pokrokovou. Dala by se zařadit do proudu skupin, které se hlásily k tzv. poctivé malbě. Oni sami se vyhraňovali jak proti radikálnímu hnutí informelního malování, které jim připadalo „nemalířské a literární“, tak proti umělcům, kteří chtěli být moderní „přes noc“, a samozřejmě vůči popisnému realismu. Snad i kvůli tomu, že se jedná o menší skupinu, působí víc programově a celistvě než ostatní uskupení, vyjma například Radar, kteří se však orientovali na civilní a městskou tematiku. Hlavním pojítkem malířů z Experimentu a také to, co je do jisté míry odlišovalo od ostatních skupin, bylo vycházení z impresionistické malby před motivem a „celistvé“ pochopení a následování odkazu Paula Cézanna. Nelze pominout také jejich morální základnu, křesťanské vyznání, které působilo spíše do hloubky jejich tvorby než tematicky, a které do jisté míry připomíná atmosféru kolem Josefa Floriany, který se pokusil v Dobrém díle o spojení moderního umění a křesťanské víry. Georges Rouault, jehož obrazy visely u Florianů, byl velkým vzorem pro členy Experimentu.

Touto prací bych chtěla pokud možno prolomit mlčení kolem čtyř malířů. Vážnost a hloubka jejich úsilí svádí neuváženě k povrchnímu odsouzení „neinvenční a nepokrokové“ malby.

Hnutí tvůrčích skupin

„Koncem roku 1956 ovzduší všeobecné odvahy pohledět samostatně na skutečnost, měla určitě zaměřenou vůli, nepostrádala nadšení a vzlet; nebylo již zapotřebí udržovat mysl v kleci několika mimouměleckých „výnosů“, obrazy nemusely mít alibi uznaného klasika.“¹

První viditelnější výsledek procesu, který začal už v souvislosti s politickými změnami v Sovětském svazu po smrti J. V. Stalina roku 1953, můžeme u nás pozorovat už v roce 1957. V tomto roce začala na veřejnou scénu nastupovat do té doby neobvykle široká vlna neoficiálních umělců. Transformace Svazu československých výtvarných umělců otevřela zdánlivě méně byrokratický prostor pro tvůrčí aktivity a mnozí umělci i někteří historikové umění tuto možnost využili podstatně rychleji, než si režim představoval. Legalizovali existenci přátelských okruhů založením prvních tvůrčích skupin, z nichž některé v témže roce uspořádaly výstavy bilancující celé uplynulé období (Máj 57, Trasa, Výstava pěti – základ budoucí UB 12) a proběhly i důležité výstavy monografické (Robert Piesen, Karel Černý, Jan Kotík, Libor Fára, Václav Boštík).²

Na přelomu padesátých a šedesátých let stála na jedné straně tvorba oficiálně uznávaných autorů, kteří se ztotožňovali s cestami revolučního humanismu (skupina Říjen), jenž se otevřeně hlásil k sovětskému vzoru, na straně druhé radikálně nonkonformní proud romantického vzdoru svázaný s hnutím informel, kterému se podařilo vstoupit do veřejného dialogu teprve v roce 1964 (i když jen výstavou se zakázaným katalogem), kdy již měl dávno za sebou období zrodu i formulování názoru. Slučoval v sobě skepsi ke zcela konkrétní omezující situaci české společnosti konce padesátých let s obecnou skepsí k optimistickým vizím modernity, jejíž krizi tušil hluboko pod povrchem. Mezi oběma uvedenými krajnostmi se pohybovalo hlavní pole výtvarné produkce, spjaté především se silnou poválečnou generací absolventů výtvarných škol, kteří s různou mírou úspěšnosti postupně snímali s umění pachutí ideologie a usilovali o nalezení nových obsahů modernosti. Tento široký proud, pojmenovaný Josefem Bruknerem jako „krotký modernismus“, však sehrál v první polovině šedesátých let podstatnou, zakladatelskou roli, z níž se posléze mohl odvíjet další pohyb směrem k samozřejmě autonomní existenci umění.

¹ Arsen POHRIBNÝ, in: Trasa 54 (kat. výst.), Praha 1957

² První rok změny, in: Marie KLIMEŠOVÁ (ed.): Roky ve dnech: České umění 1945-1957, Praha 2010, 388-411

Možnost zakládat tvůrčí skupiny v rámci Svazu československých výtvarných umělců radikálně změnila českou výtvarnou scénu konce 50. let. Otevřeně zazněl tento požadavek poprvé v článku Hlas mladých³, který podepsalo 69 výtvarníků. Neudržitelnost dosavadního stavu, kdy byli výtvarníci mechanicky rozdělováni do jednotlivých středisek SČSVU podle bydliště a byly rozpoltěny tradiční spolky a skupiny, si posléze začali uvědomovat i vedoucí představitelé Svazu. Možnost zakládat tvůrčí skupiny byla naznačena již v referátu přípravného výboru SČSVU v rámci chystané reorganizace⁴ a definitivně byla potvrzena změnou ve stanovách SČSVU, ministerstvem schválených 22. prosince 1956.⁵

Byl by však omyl domnívat se, že utvoření skupin, které Svaz nakonec byl nucen vzít na vědomí a legalizovat je, znamenal ze strany této organizace nějakou podporu. Skupiny se neoficializovaly a také nebyly asimilovány, byly vlastně jen trpěny. A nebyly to jen důvody politické, ale spíš určité zneužití ze strany tehdejšího Svazu, který projevoval vůči tomuto proudu vyslovenou konkurenční řevnivost, okázalé podceňování a znehodnocování. Na II. Sjezdu SČSVU, který probíhal od 30. listopadu do 2. prosince roku 1960, se opět diskutovaly tvůrčí skupiny. V nových stanovách se odrazila tvrdší politická linie. Do ustanovení o úkolech Svazu se opět vrátila formulace o ideové a politické jednotě tvůrčí metody socialistického realismu, snaže posilovat vědomí společenské zodpovědnosti a boji proti nepřátelským teoriím a tendencím subjektivismu a individualismu v tvůrčí umělecké práci (demonstrace v Maďarsku). Přes všechny cenzurní zásahy a úřední opatření však mocenský záměr ovládnout kulturu nevyšel. Během let 1958–1961 vznikaly skupiny MS, M 57 (Makarská), Etapa, Proměna, Bilance, Experiment, UB 12 a další. Skupiny se formovaly i mimo Prahu, v Teplicích např. Krok 57, a významným centrem bylo také Brno. Všechna tato sdružení se vyznačovala tím, že neměla pevně stanovený program a jejich práce většinou odkazovala k modernímu výtvarnému výrazu předválečné doby. Výjimečnou byla skupina UB 12, která se formovala z iniciativy Václava Boštíka, Václava Bartovského a Stanislava Kolíbala na půdě Umělecké besedy a odlišná byla i skupina grafiků Skupina G.⁶

³ Výtvarná práce III., 1955, č. 24, 2

⁴ Hlavní referát přípravného výboru SČSVU, in: Výtvarná práce IV., 1956, č. 18-19, 4-7

⁵ Stanovy Svazu československých výtvarných umělců, in: Výtvarná práce V., 1957, č. 14, 5-9; Zakládání tvůrčích skupin, in: Jiří ŠEVČÍK / Pavlína MORGANOVÁ / Dagmar DUŠKOVÁ (ed.): České umění 1938-1989, Praha 2001, 184

⁶ Miloslav CHLUPÁČ, in: Máj 1957, Praha 1957

Umělci-funkcionáři svazu se snažili vytvořit nově vznikajícím skupinám mladých protiváhu a zakládali skupiny vlastní, které však nesehrály nijak významnou roli. Nejdogmatictější byla v květnu 1958 založená skupina Říjen, hlásící se k socialistickému realismu, Skupina 58 nebo VU, na Slovensku Skupina 29. augusta a jiné.

Hnutí, které se vyvinulo z tvůrčích skupin, vytvořilo jakousi vnitřní opozici Svazu, zformovanou v roce 1960 do „Bloku tvůrčích skupin“. Existence Bloku už byla nepominutelná, podnítila dokonce umělce starší generace, kteří si uvědomili svou avantgardní minulost, k zájmu o konfrontaci. Všechny skupiny sdružené do Bloku – Máj, Trasa, UB 12, Etapa, M57, MS, Experiment, Radar, M Brno, Parabola, Profil, Brno 57 – spolu s Proměnou se v roce 1961 účastnily výstavy Realizace. Výstava, která se konala v Galerii Václava Špály a sestávala z návrhů a dokumentace realizací uměleckých děl v architektuře a z užité grafiky a ilustrací, byla první společnou demonstrací tohoto hnutí.⁷

Prosazování nového názoru se odehrávalo i v konfliktních jednáních na půdě Svazu výtvarných umělců, kde se po složitých peripetiích podařilo radikálnímu křídlu prosadit své zástupce do vedení. V roce 1964 byl předsedou zvolen Adolf Hoffmeister, jehož proevropská a promoderní orientace byla zjevná. Bylo velmi důležité, že byla tvorba tohoto okruhu postupně, byť zpočátku s častými obtížemi, zveřejňována a že se jí dostávalo pozornosti ve výtvarných periodících, z nichž vytlačovala balast nekvalitní produkce poplatné oficiální linii. Právě tento proud, reprezentovaný celou řadou výtvarných skupin v čele s Trasou a UB 12, pak sehrál významnou roli v následném období normalizace.

⁷ Alena POTŮČKOVÁ / Ivan NEUMANN (ed.): Umění zrychleného času, Česká výtvarná scéna 1958-1968, (kat. výst.), Praha 1999, 27

Mladí malíři

*Smysl této generace byl a zůstává v uskutečnění kontinuity moderního umění. To, čemu dnes v poněkud širokém pojmu říkáme moderní umění, mělo v počátku padesátých let jeden globální název – formalismus, do něhož se zahrnovalo všechno od van Gogha a Cézanna počínaje.*⁸

Generaci „mladých malířů“ vysledovala a charakterizovala Eva Petrová od jejích počátků za druhé světové války až po adepty, kteří studovali po válce na vysokých školách a ze kterých se později konstituovaly tvůrčí skupiny.⁹

Rok 1945 byl v celém našem uměleckém vývoji rozhodujícím mezníkem. Ke slovu se dostávají ti, kteří byli umlčovani i umlčeni. Trojice výstav Čapek-Filla-Preissig byla manifestací morálního a uměleckého vítězství nad pakulturou a již na sklonku toho roku je uspořádána výstava studentů-výtvarníků, nových posluchačů Akademie výtvarných umění i Uměleckoprůmyslové školy. Většina těch, kteří se již dříve školili, začíná znovu se studiem na obou pražských vysokých uměleckých školách. Scházejí se na nich lidé různého věku.

Celkový profil mladých malířů se však do velké míry ztrácel v oficiálních výstavách. V roce 1953 byla uspořádána jedna společná Výstava mladých tehdejšího III. krajského střediska Mánes, která byla vlastně výstavou kandidátů členství Svazu a podle přemluvy v katalogu nebyla naprosto míněna generačně. Teprve v letech 1957 a 1958 dochází k větší rozlišenosti uměleckých názorů. Výstavy několika mladých malířů i skupin sdružujících mladé umělce a zřízení výstavní síně Galerie mladých jsou prvními rozhodnějšími kroky, které seznamují veřejnost s problematikou tvorby mladých výtvarníků. Obecné vlastnosti mladé umělecké generace nebylo možné zatím vymezit, jelikož šlo již o více vrstev odlišných názorem i věkem.

Na druhé a třetí přehlídce československého výtvarného umění, tj. období 1951–55, pokud se týká účasti mladých malířů, na sebe upozornilo několik žáků školy Vlastimila Rady, tvořících jakousi skupinu. Tito malíři představovali jiný přístup ke skutečnosti. Jakoby z obavy před gestem chtěli být až prozaicky nenápadní, převážně tíhli ke krajinářství, v němž se

⁸ „Já si vzpomínám, že jakýsi badatel na návštěvě v Československu prohlásil, že Cézanne je nepřítel č. 1.“ Eva PETROVÁ: diskusní příspěvky, in: Marie KLIMEŠOVÁ (ed.): Česká kultura na přelomu 50. a 60. let. Kolokvium konané u příležitosti retrospektivy Jiřího Balcara, Praha 1988, 44

⁹ Eva PETROVÁ: Mladí malíři, in: Výtvarné umění VIII., 1958, č. I-IV

projevuje jako více méně společný rys náladová akcentace motivu, zobrazeného s největší věrohodností.

Jiný názorový proud, který bezpochyby rozvířil ustálou hladinu výtvarné tvorby u nás, tvořili malíři hlásící se k moderní výrazovosti, barevné i tvarové zkratce. Patří sem hlavně skupiny Máj 57 a Trasa 54.

Skupina Máj 57, Trasa a pozdější UB 12 byly nejdůležitější z celé řady tvůrčích skupin, které ve velkém počtu začaly následně vznikat. Otevřely cestu pro tuto uměleckou generaci, která se na jaře 1958 prezentovala na Celostátní výstavě mladých umělců Československa v Domě umění a Domě pánů z Poděbrad v Brně. Označení „mladí umělci“ se nevztahovalo na věk, ale na první poválečnou generaci usilující o nový umělecký výraz. Podobná díla bylo možné vidět už na výstavách Máje 57, Trasy nebo brněnských skupin a na výstavách jednotlivců. Tentokrát však výstavu pořádal Svaz československých výtvarných umělců s předsedou výstavní komise Josefem Císařovským, a přestože se nepodařilo uskutečnit její plánovanou reprízu v Praze, výstava byla přelomem ve vztahu oficiální kulturní politiky k „mladým umělcům“.

Dalibor Chatrný, dlouholetý přítel Františka Dvořáka, vzpomíná na tuto výstavu: „V době padesátých let, kdy vládla úroveň vedoucích funkcionářů SČSVU a příslušného Fondu, v době naprostého útlumu informací ze zahraničí, uzavření sbírek moderního umění zahraničního i našeho, v době nepřístupných fondů veřejných knihoven (...) Výstavou mladých bylo umožněno mladé generaci dosud vzájemně izolovaných vystoupit z anonymity, navazovat kontakty vzájemnými souvislostmi i užitečnými konfrontacemi. Vznikala tak různá seskupení, programové akce. Tehdy už existovala pražská skupina Máj, po této výstavě vznikaly další jako v sebeobraně. Nepamatuji se, že by se na celé výstavě objevil jediný příklad nefigurativního projevu, i když v tomto programu u nás pracoval Vladimír Boudník a téměř současně i Ludmila Padrtová. Výstava mladých, která vzbudila zájem jak nejširší veřejnosti, tak zneklidněných dohlížitelů, nezanechala žádný katalog, snad jen soupis autorů, prospěla nejvíce samotným autorům.“¹⁰

¹⁰ Ze vzpomínek Dalibora Chatrného, in: Umění zrychleného času (pozn. 7), 38

Umění mladých výtvarníků, této názorově pestré přehlídce, se zúčastnili téměř všichni začínající autoři z generace narozené ve dvacátých letech a řada z nich se také podílela na dění v době zakládání výtvarných skupin.

František Dvořák – uměním k transcendentu

„Každé dílo přichází z transcendentna a je pro ně určeno. Každá tvorba je rizikem a pokusem ne zviditelnit neviditelné, ale podat zprávu o plnosti, která se nachází za tím vším.“¹¹

Původně chtěl být František Dvořák knězem, avšak již na gymnáziu v Kroměříži, kde na něho silně působila městská kultura a umění, uzrávalo rozhodnutí stát se malířem. Výtvarná studia zahájil po skončení druhé světové války. Podobně jako Jemelka po neúspěšných zkouškách na Akademii nastoupil na Pedagogickou fakultu University Karlovy, kde byl jeho učitelem na katedře kreslení a deskriptivní geometrie Martin Salcman a kde studoval mezi lety 1945–49. Dvořák s Jemelkou se na škole spřátelili, o čemž svědčí nejen Experiment, ale také skutečnost, že byl Dvořák kmotrem prvního Jemelkova syna, Jana. Při prověrkách v roce 1949 byl ze školy vyloučen, ale tím jeho výtvarná studia naštěstí neskončila, protože začal navštěvovat na doporučení profesora Vlastimila Rady ateliér Miloslava Holého na Akademii výtvarných umění v Praze, kde zůstal jeden semestr. I Holý jej ze školy vyloučil, protože Dvořák vedl akademický, katolicky orientovaný klub. Za trest měl být poslán do ČKD v Praze, kde načas skončila řada malířů. Dvořáka zachránil opět Rada, který jej přijal do svého ateliéru, kde zůstal po dokončení studia a po několika čestných rocích a až do roku 1953.

Na profesora Radu vzpomíná rád pro míru tolerance, s níž nechával studentům volnost projevu, přestože sám jako krajinář neopustil tradiční malbu a nové výboje promíjel. V pozadí však stály authority, které se nezpronevěřily svému poslání, jejichž příklad dodával důvěru a na něž bylo možno se spolehnout. Patřili mezi ně Jan Zrzavý, František Tichý, František Muzika, Zdeněk Sklenář, Jan Bauch, Kamil Lhoták, Václav Boštík, Václav Bartovský.

„Ve skupině 42 se mi nejvíce líbí F. Hudeček, který svým mladým surrealismem je názorově nejčistší a svým pozdějším zahloubáváním se do filosofických úvah o člověku a světu je mi velkým příkladem.“

Když byly v roce 1939 zavřeny vysoké školy, musela Filozofickou fakultu Univerzity Karlovy v Praze opustit také profesorka klasické archeologie Růžena Vacková. Během války pracovala v ilegalitě a po jejím skončení vedla společně s ThDr. Josefem Zvěřinou studentské kroužky

¹¹ Z Dvořákových úvah, in: František Dvořák, *Obrazy*, (kat. výst.), Roudnice nad Labem 2001

pro mladé adepty uměleckých a umělecko-historických oborů. Jedním z mnoha žáků byl i František Dvořák. Tak jako jiní „absolventi“ soukromých hodin i on zůstal trvale zasazen v duchovních rovnoběžkách těchto přednášek. Jeho přemítání o umění je vedeno v intencích názorů Růženy Vackové, která vykládala umění z duchovního principu. Upozorňovala na dílo Vojtěcha Birnbauma, také na knihy Maxe Dvořáka a na spis Jacquesa Maritaina „Umění a scholastika“. Vnikáním do Maritainových myšlenek Dvořák poznával základní teze novotomismu, vztah mezi hmotou a duchem a možnost jejich interpretace výtvarným dílem.

„Záření duchovnosti je podstatnou povahou krásy. Krása jest záření formy na úměrně uspořádaných částech hmoty. Konečně a zvláště sama tato záře formy, která je podstatným základem krásy, má celé nekonečno různých způsobů, jimiž se na hmotě skví. Jest to smyslový lesk barvy nebo timbru, je to duchový jas arabesky, rytmu nebo rovnováhy. Definovat krásno září formy znamená definovat je současně září mysteria.“¹²

Dvořákovo umělecké osamostatnění spadá do doby začínající nesvobody, která narušila suverenitu umělecké tvorby. Tak se znova opakovala situace, i když kvalitativně v jiné rovině, ne nepodobná rozpakům, které poznamenaly české malířství po první světové válce, kdy byla přerušena umělecká kontinuita a kdy nebylo snadné navázat na to, co se předtím vydobylo v českém malířství. Rozhodnout se, kterým směrem se vydat, nebylo snadné, protože sdělit pravdu o přítomnosti je těžké a není možné opírat se o jistotu v čase, kdy ještě není nic ověřeno, vysloveno a zhodnoceno. Dvořákovo umělecké hledání vždy úzce souviselo s hledáním duchovním, což ho spojovalo s ostatními členy Experimentu.

Tak jako většina Dvořákových generačních druhů i on prošel krátkým obdobím „krotkého modernismu“ (Vojtěch Lahoda), kdy si ověřoval možnost nového přístupu ke skutečnosti a ohlížel se nejen do minulosti českého umění, ale i k předválečným a současným evropským trendům a zkoušel kubismus, fauvismus a expresionismus. Nejstarší jeho obrazy odpovídají školním pracím, i když již rok 1950 z doby studia u V. Rady je přelomem, v němž se objevuje první experimentování (1), které postupně Dvořáka dovedlo k osobnímu výrazu. Na druhé straně se učil zvládat malířské řemeslo a nechtěl na samém začátku vynechat žádný jeho stupeň, a proto obraz odpovídal modelu až v ženíškovském stylu.

¹² Jacques MARITAIN: Umění a scholastika, Olomouc 1933, 28-32

Portréty rodičů (2) se řadí k raným dílům, kdy Dvořák zaujala jak podobizna (3,4), tak i venkovská krajina v hutné expresivní naléhavosti. To byly obrazy, které vystavil v roce 1958 v Galerii mladých a které předznamenávaly cestu k Experimentu. Podobně vyznívají i biblické motivy Ukřižování (13) či Bičování, které na výstavě v Galerii mladých samozřejmě nebyly. Pro biblická témata používal Dvořák vždy tu formu, které se v tom čase věnoval. Hledal nový tvar pro tyto náměty. Tím, že se jednalo o dramatické scény, použil zde daumierovskou tvarovou zkratku a dynamiku při vcelku věrném zachycení děje vedle abstrahovaných protáhlých siluet postav. Mimoto se zde již začíná objevovat kontrast světlé a tmavé barvy. V této podobě se již biblické příběhy v jeho díle neobjevily, napříště jim dal symbolicko-znakovou podobu.

Na konci padesátých a na začátku šedesátých let sáhlo více nastupujících malířů k textům ze Starého a Nového zákona. Chtěli pro toto téma, tak často v minulosti ve výtvarném umění zobrazované, vyzkoušet novou formu a její nosnost tím spíše, že museli čelit úskalí vzorů z předcházejících dob. Mezi ně patřili Zbyšek Sion, František Ronovský, Antonín Tomalík, Robert Piesen, Jan Koblasa.¹³

V roce 1950 a 1951 se obrazy Smutná a Bod přihlásil k lyrické abstrakci a k bezpředmětnosti. K prvním kreacím, zaměřeným na tvar s určitým odkazem k předmětu, postupně přibývaly kompozice, v nichž rozděloval plochu do geometrických tvarů, vertikálně a horizontálně podkládaných čtverců a obdélníků, vyplněných světlými a tmavými barvami (6). Geometrické tvary se vzájemně propojují, nekončí ani nezačínají, je možné je v nepřerušené řadě klást vedle sebe či nad sebe. Některé vytvářejí barevné píšťaly varhan. V pozdějších Škvírách (14), kde světlo proniká ze zadní plochy obrazu a plocha je dělena do vyvážených částí, je v plné intenzitě uveden začátek Dvořákova směřování, vedoucího k záznamu dvou polarit – světla a tmy, života i smrti, dobra i zla.

„Po Akademii, po prověření si vizuálního znázorňování a poznání tvaru, atmosféry, jsem si ověřoval prostor a škvíry a rozpad. Rozkladem krajin a figur jsem přecházel ke kompozici plochy a barevnému akcentu v ploše. Předcházely tomu teoretické studie moderního umění a informace o současném umění.“ V těchto obrazech je barva intenzivnější, není nadána

¹³ František Dvořák, Obrazy (pozn. 11)

optickými, ale psychologickými účinky. Strukturální malba nebyla Dvořákovým osudem. Do tohoto období patří první pokusy neoplastického směřování, List ze zápisníku, Bílá a modrá vertikála, Silueta, ke kterému se vrátil o několik desetiletí později. Avšak i když se Dvořák vyznal ze vztahu k neoplasticismu a namaloval několik obrazů v tomto stylu, jeho malování bylo v zásadě vždy spíše citové. Prvním takovým obrazem na rozhraní konstruktivismu a minimalismu je Prostor, 1952, téměř celá jeho plocha je pokryta bílou barvou, a u okrajů vyznačuje modrá linie neúplný čtverec. Čisté plochy jsou zeslabovány barevnou modulací. Půdorys modrého čtverce není pravidelný, zužuje se, zesiluje a rozpíjí. Patří sem i Královna bez poskvrny a Vrcholné znamení. A pak se vrátil tam, kde předtím skončil, a na dlouhou dobu na tyto obrazy zapomněl. Znovu se vrátil ke svému ústřednímu tématu, barvě.

Ještě mnohokrát se v díle Františka Dvořáka objeví „nakousnutí“ nějakého tématu či stylu malby, ke kterému se vracel v pozdějších letech. Celá 50. léta jsou typická svým experimentátorstvím (5,7,16,17,18) přestože paradoxně v kritikách jeho výstav z konce 50. let je označován spíše za tradičního malíře. Je to patrně způsobeno tím, že Dvořák vedle obrazů „do šuplíku“ maloval realisticky, podle modelu a do počátku 60. let se prezentoval těmito pracemi (19,20).

„Jsem z generace, která se těžce prodírala a přišla k úsilí o barvu, tvar obrazu, výraz a čistotu, řekněme k modernímu názoru. Každý obraz je čitelný, řekl bych, přes krajinu, figuru, národnost. Jsou to veličiny, z kterých se skoro nelze vymanit.“¹⁴

V druhé polovině 50. let se objevilo několik obrazů, v nichž dělení prostoru nebylo řešeno pravidelnými řezy. Hranice je nerovná a vykrajovaná, roztržení se děje pozvolna. Obě části obrazu jsou barevně odlišené, jejich amorfní, neurčité prostředí protíná nit jasu, který propouští nerovná vlasová čára – Nepříjemná čára, Přeměňování. Postupnou změnou tvar ubývá a rozplývá se. Na přelomu 60. let vznikl další cyklus Dvořákových obrazů lyrické abstrakce, která měla v našem umění širší odezvu, Mahulena Nešlehová ji nazvala „poetizující kontemplací“. Navazovala na poválečnou francouzskou lyrickou abstrakci představovanou Hansem Hartungem, Wolsem, Georgesem Mathieuem, Bryenem atd. Z českých umělců, kteří zaznamenávali barevnými stopami, bodem, tvarem i linií, prožitek

¹⁴ František Dvořák (kat. výst.), Praha 1986

krajiny, byl Dvořák nejvíce spřízněn s Karlem Malichem. Patří sem: Růžová, Koukání, Zámek, Z básní, Červená.

Podnětná skupina obrazů je ta, do které zapadá Vznik světla, snad z roku 1958, Horizont, Šedá. Důležitou roli zde hraje světlo, září z jednotlivých úlomků propracované plochy, proniká z pozadí, dělí horizont. Tato plátna potvrzují, že téma světla nebylo pro Dvořáka jen výtvarným problémem, ale i závazným námětem.

V roce 1958 pořádá František Dvořák spolu s Daliborem Chatrným, s kterým udržoval intenzivní přátelství a s nímž navštěvoval ateliér Prof. Salcmana a později i Radův, výstavu v Galerii mladých. Text do katalogu jim psal historik František Dvořák. Přehledka Dvořákových obrazů začíná přibližně rokem 1955, jelikož malíř měl ve zvyku vždy vystavovat řadu děl za posledních i deset let. František Dvořák o něm napsal: "...výstava je ukázkou vykonané práce za poslední dobu. V posledních letech jeho podobizny, většinou životem přemožených lidí, slepců, starců a prací sešlých žen, staletou lidskou dřinou ztvárněná česká krajina a přehlížené i nenáviděné kouty našeho velkoměsta (21), nabyly výrazu daného zážitkem, proniknutím k podstatě látky a vcítěním se ve stav skutečnosti. Projevuje se tu stále víc a víc osobitější síla stupňující původní popisné poznání přímo v dynamické odhmotnění i výtvarné oživení samé formy."¹⁵

Výstava se dočkala spíše negativní kritiky z pera Jany Hofmeisterové, podle níž jsou obrazy ještě příliš spjaté se školou Vlastimila Rady: "...výstava věnovaná pracím posledních let, zahrnující krajiny, portréty a zátiší, ukazuje v celkovém souboru značnou závislost na školské manýře. Jako portrétista vybírá si Dvořák především tváře lidí starých a nemocných. Chmurná nálada vládne i většině jeho krajin, v jeho barevné paletě převládají většinou tmavé tóny, z nichž tu a tam vysvitne bílá plocha (...) Dvořák vychází ze záznamu skutečnosti, někdy podrobněji, jindy volněji viděné, ale více ještě viděné očima školy (...) Obraz Jílové naznačuje už cestu k samostatnějšímu výrazu."¹⁶

Podle Dvořákových soukromých záznamů měl mít na výstavě i abstraktní temperu Harlekýn (24), kterou později vystavil i na výstavně Experimentu. O této studii se však Hofmeisterová

¹⁵ František Dvořák a Dalibor Chatrný (kat. výst.), Praha 1958

¹⁶ Jana HOFMEISTEROVÁ (rec.): F. Dvořák a D. Chatrný v Galerii mladých, in: Výtvarná práce V., 1958, č. 20

nezmiňuje; snad jen v jediné kritice na výstavu v Nové síni najdeme zmínku o abstraktních obrazech. Abstraktní malba byla v té době považována za formalistickou, tmavou, chmurnou a neodpovídající potřebám dnešního člověka.

Snad to je důvodem, proč František Dvořák nevystavil v roce 1958 všechny formy svého malířského hledání a proč na výstavě Experimentu prezentoval své experimentování jen velice opatrně.

Již za studií uzavřel umělecké přátelství s Radoslavem Kutrou, Miloslavem Jemelkou a Jaroslavem Uiberlayem, se kterými založil skupinu Experiment a později navázal blízké kontakty se členy skupiny UB 12. Navštěvoval schůzky členů Umělecké besedy a pravidelně se účastnil pořádaných výstav. V roce 1964 stál u zrodu skupiny Křižovatka společně s Vladimírem Burdou, Richardem Fremundem, Jiřím a Bělou Kolářovými, Karlem Malichem, Pavlou Mautnerovou, Vladislavem Mirvaldem a Zdeňkem Sýkorou, ale jejím členem se nestal.

Příčinou odsunutí do neoficiální kulturní linie byly jeho nekompromisní postoje, a proto se jeho dílo nikdy neobjevilo ve velkých svazových výstavních síních a prezentovalo se čas od času jen na okrajových místech Prahy či v jiných městech.

Prvního uměleckohistorického zhodnocení svého díla se dočkal Dvořák až v roce 1986, kdy o něm psala do katalogu výstavy v Ústředním domě železničářů v Praze Marcela Pánková.¹⁷

Dá se říci, že František Dvořák byl umělecký solitér; jeho dílo se do jisté míry vymyká vývoji českého moderního umění. V jeho obrazech hraje hlavní úlohu barva, kterou chápal obdobně jako Bohumil Kubišta nebo Jan Zrzavý, tedy jako smyslovou expresi duchovního vyzařování obdařeného symbolickými významy. V jeho díle je mnoho monochromních maleb, ale i bohatě strukturovaných obsahově komplikovaných obrazů zcela mimo český informel. Vyšel víceméně z kubizujícího a fauvistického pojetí krajiny a dospěl abstrahovanou barvou ke kompozicím blízkým např. Rothkově malbě velkých barevných polí, rovněž s metafyzickým kontextem; Pollockově gestické malbě či Hartungově lyrické abstrakci. Ovlivněn kaligrafií a do jisté míry i lettrismem; intenzivní barevná skvrna se občas stávala

¹⁷ František Dvořák (pozn. 14)

písmem a naopak. V obrazech posledních let převažovala křesťanská tematika a duchovní transcendence.

Do jeho díla můžeme zahrnout i úvahy o životě a umění, vzpomínky a reakce na právě prožité události. Píše si jakýsi nedatovaný deník. Jeho písemné záznamy nezachycují proměny vlastního malířského stylu, dotýkají se hlavně obecné roviny života a smyslu umění. Ve svých úvahách rozvíjí aristotelskou dialektiku, zvažuje protiklady a každý jev srovnává s opakem. Dualita světa a života není pro něho nedokonalostí, ale bohatstvím, přestože je matoucí a nedává snadné odpovědi. Dvořák odmítá chaos, své myšlenky cílí k postihu řádu, o kterém tuší, že existuje mimo člověka i v člověku.

Miloslav Jemelka – ve znamení země¹⁸

„Slunce pražilo do zralého obilí, těžké mraky se převalovaly po modrém nebi, na mezích voněla mateřídouška. Mouchy bzučely, omámené letním sluncem, z dálky bylo slyšet klepání kos a motor traktoru. Stál jsem na skále u velkého plátna a pozoroval tep celého kraje.“

„Svět umění nás pohltil a jeho zdi, strmé a krásné, nás chránily před vybočením. Jeho pevné a nesmlouvavé stanovisko vůči čistotě mi bylo velikou oporou.“¹⁹

Pro oba olomoucké malíře, Jemelku a Kutru, bylo prvotním impulsem na cestě k životní profesi vedení profesora kreslení Aloise Kučery. Jemelka o této době později píše ve svých vzpomínkách: „Nosil jsem mu ukazovat akvarely a on je korigoval. Chytil jsem se pevně této pomocné ruky a nechal jsem se vést jako dítě v hluboké vodě. Umění bylo pro mě vším; možnost hledat krásu jsem začal považovat za svoje životní poslání.“²⁰ Obrazy z této doby nesou jistou dávku naivního realismu, později se stávají i v kresbě impresionně uvolněnější (Kočka u kamen).

Do umělcových počátků spadají v první řadě díla, která vytvořil od roku 1945 na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy, pod vedením Martina Salcmana, C. Boudy, K. Lidického. Je to kolekce z pražské periferie (Kyje, Hloubětín), a dominantní soubor obrazů lomů, který byl vyvrcholením jeho studií v ateliéru Martina Salcmana. Na formální vývoj Jemelkova malířského rukopisu měl největší vliv právě pobyt na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy. Profesor Salcman, Preislerův žák, uváděl studenty do zákonitostí krajinomalby, poučené na francouzské malbě, české krajinomalbě, ale především na příkladu Cézannově. Seznamoval studenty s jeho kompozičními postupy a barevnou skladbou a byl otevřen diskusím, při nichž si studenti s pedagogem navzájem třbili názory na uměleckou tvorbu. Miloslav Jemelka byl při nich jedním z nejaktivnějších. „Při malířských výpravách do okolí Prahy se formuje autorova paleta s esenciální přítomností bělob. Jeho malba je prostá elegance, je neiluzivní. Ale ani exprese, která mu bývá často připisována, není hlavní charakteristikou jeho rukopisu.“²¹ V prvních letech studií se formovaly Jemelkovy životní názory a vznikala nová přátelství. Do okruhu nejbližších patřili Radoslav Kutra, s nímž se znal již z olomouckých

¹⁸ Radoslav KUTRA: Im Zeichen der Erde, in: Miloslav Jemelka (kat. výst.), Kunstseminar Galerie Luzern 1995

¹⁹ Jenom jedno je srdce (pozn. 21), 52, 63

²⁰ Ibidem, 51

²¹ Ivo BINDER: Jenom jedno je srdce, in: Prostor Zlín 9, 2002, 1-3

gymnazijních let, František Dvořák, Jaroslav Uiberlay, Dalibor Chatrný, František Sysel. S mnohými z nich se účastnil studijních a debatních kroužků, které vedli Růžena Vacková a Josef Zvěřina. Tam diskutovali o duchovních aspektech tvorby, seznamovali se s teoretickými pracemi Maxe Dvořáka, Vojtěcha Birnbauma, ale i novotomisty Jacquesa Maritaina, jeho dílo „Umění a scholastika“ se tehdy objevilo v českém překladu Václava Renče a stalo se na dlouhou dobu základní prací, vnášející nové pohledy na vztah spirituality a umění.

Po absolvování fakulty byl přijat (1949) na AVU, do ateliéru Otakara Nejedlého a Miloslava Holého. Pro umělcovu další tvůrčí cestu neměly však dva roky studia na této škole zásadní přínos a jeho studium zde bylo předčasně ukončeno roku 1952. Byl to především důsledek Jemelkových nekompromisních postojů, vyplývajících z jeho náboženského přesvědčení. Dobu studia na Akademii trávil mezi Prahou a Českým Brodem, kam se uchýlil po sňatku s Janou Maťovou. Nejzávažnější cyklus, který za akademického studia vznikl, si odvezl z několikátýdenního pobytu s profesorem Nejedlým na Dukle (32) a také obrazy ze Slovenska. Tyto malby mají v sobě pro Jemelku nebývalou dramatickou sílu, vyznačují se velkorysejší kompozicí a tmavší, hutnější barevností, nanášené v pastě.

Jemelkovo samostatné dílo, vymezené lety 1952–1960, tedy od ukončení studia na AVU až po vážné onemocnění a smrt, by se dalo označit jako jeho třetí tvůrčí období, které představuje vrchol jeho tvorby a kam zapadá i čas Experimentu.

Osud mu vyměřil krátkou dobu na rozvinutí talentu, přesto o něm pamětníci hovoří jako o zřejmě nejnadanějším koloristovi ve své generaci na střední Moravě.²²

Po vyloučení z Akademie musel Jemelka nastoupit na dvouletou vojenskou službu, kterou prožil ve výcvikovém prostoru Libavá a ve znojenské posádce. Z této doby se dochovaly pozoruhodné kresby a počátky deníku a dopisů dětem, které jsou základem Jemelkova literárního odkazu.²³

V roce 1955 pracoval jako grafik v Sigmě Lutín.

²² Ladislav DANĚK: Miloslav Jemelka, Rané a pozdní práce na papíře, in: Prostor Zlín 13, 2006, 34-35

²³ Jan SLAVOTÍNEK (ed.): Jenom jedno je srdce. Miloslav Jemelka. Deníky, vzpomínky, dílo, Velehrad 2002

Období od 1956–1960

V roce 1956 opouští Jemelka zaměstnání v propagačním oddělení Sigmy Lutín. Těch několik málo let, které mu ještě zbývaly, trávil intenzivní prací v rodných Hodolanech, kromě zátiší (Zátiší s jablky, Zátiší s ovocem), v nichž stále zhodnocoval zkušenosti ze Salcmanovy cézannovské lekce, se věnoval městským zákoutím (Polívkova ulice, Olomoucký dóm) a hlavně krajině.

Jemelkovy krajiny nemají, až na výjimky, širokých panoramat. Jejich prostor je vymezený. Obsedantně se v nich objevují tytéž scenerie z prostředí autorem hluboce zažitým, ať jsou to rodné Hodolany, nedaleký Lošov, Bystrovany, Svatý Kopeček u Oloumouce, Velký Týnec, počátkem padesátých let také některá místa Českobrodsko (Český Brod, Štolmíř, Tismice), kam se po sňatku přistěhoval za svojí ženou (30,31,33,34,38,39).

Během těchto posledních let zaznamenaly kompozice, vždy živě rukopisně traktovaných barevných ploch, hutně až robustně definujících reálné tvary, změnu koloritu. Zdrženlivá matná barevnost ustupovala pročištěným harmoniím nadsazených tónů ostřejších kontrastů.

Jemelka začíná připravovat svou první výstavu a kromě aktivní malířské práce se věnuje restaurování Maulbertschovy nástrovní fresky v Lenním sále kroměřížského zámku, kterou prováděl s restaurátorem Františkem Syslem. Ve volných chvílích maluje město Kroměříž a jeho okolí.

Od 6. února do 3. března 1957 se v Malé galerii prodejny Díla v Olomouci uskutečnila první samostatná výstava obrazů Miloslava Jemelky. Úvodní slovo při zahájení pronesl Alois Rečka.

Začátkem roku přijímá Jemelka nabídku od Státních lázní Jeseník. Má namalovat sérii obrazů, sloužící k výzdobě lázeňských interiérů. Tak během let 1957–59 vzniká rozsáhlý soubor olejomalb a akvarelů z Jeseníků: Karlova Studánka, Alej v Jeseníku, Praděd od Karlovy Studánky, Sanatorium Bezruč, Na promenádě, Priessnitzovo sanatorium v lázních Jeseník, Most v Jeseníku. Jmenované práce se dodnes nacházejí v lázeňských budovách.²⁴

²⁴ Simona DOBIÁŠOVÁ: Monografie Miloslava Jemelky (diplomová práce na Pedagogické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci), Olomouc 1989, 18-22

Rok 1958 se vyznačuje obrazy z prostředí zahradnictví (41,42), maluje obrazy s názvy: Skleník palem, Skleník tropických palem a rostlin, Cesta mezi skleníky. Často maluje kytice: Kytice s čínskou vázou, Bílá kytice, Oranžová kytice.

V prosinci Jemelka vystavuje společně s malířem Jaroslavem Chudomelem a sochařem Rudolfem Svobodou v Galerii mladých v Praze. Text do katalogu píše Jaroslav Uiberlay. Na výstavě se Jemelka znovu setkává se svým profesorem Martinem Salcmanem, který „jeho dílo hodnotil kladně, ale také hodně mluvil o současném moderním umění. Jeho slova měla na umělce hluboký dopad (40). Po návratu z Prahy začal skicovat a dělat drobné kompoziční návrhy. Něco zatím u něho nevídaného“.²⁵

V roce 1959 od března do dubna se Miloslav Jemelka účastní kolektivní výstavy nazvané Generace mladých olomouckých malířů v Malé galerii Díla v Olomouci. Alois Rečka v úvodu katalogu píše: „Představili se mladí, ale již vyzrálí olomoučtí malíři (Ota Hudeček, Miloslav Jemelka, Miroslav Ketman a Jan Sedláček). Jemelkovo dílo, i když není kvantitativně početné, patří k základům olomouckého mladého výtvarného obzoru.“ Obrazy v majetku Galerie v Olomouci jsou právě z tohoto období: Kaplička, Slaměnky, Kytice s máky, Bílý domek a obzvláště poslední dílo – Kytice s hruškami a modrým ubrusem, malované v nemocnici krátce před smrtí (48,49,50).

Pražská výstava v roce 1958, slova bývalého učitele Martina Salcmana, setkání s kolegy ze studijních let a nové informace o směrech moderního umění měly na Jemelku hluboký dopad. Přemýšlí o své tvorbě. Spolu s Františkem Dvořákem, Radoslavem Kutrou a Jaroslavem Uiberlayem zakládají skupinu Experiment. Jemelka přispíval skupině svým do hloubky viděným a procítěným koloritem české krajiny a prostým zemitým intelektem. Avšak již při cestě do Prahy a instalaci výstavy v Nové síni pociťuje příznaky budoucí nemoci. Umírá 14. června 1960 na zhoubný nádor ledvin.

Poslední práce, které ovšem malíř na výstavě nepředstavil, například Kytice s hruškami a modrým ubrusem z roku 1958-59 (49,50), předznamenávaly aktuálně cestu k vyššímu stupni abstrakce, volnější tvarové manipulaci v autonomním obrazovém prostoru a k položení důrazu na imaginativní rozměr barvy. Jemelka je doposud vnímán jako tradičně orientovaný

²⁵ Jana Jemelková, písemné vzpomínky

malíř. A to jak z hlediska formálního, tak obsahového zaměření, jeho touhu po osvobození barvy však dokládají mnohé z jeho raných a pozdních prací.

Jemelka byl upřímně a hluboce věřícím člověkem. Mužem, pro něhož víra byla stejnou „samozřejmostí“ jako nezbytná potřeba vyjadřovat svůj vztah ke světu a své city štětcem. Snad by se dalo dokonce říci, že pokud se bez vnějších zábran vztahoval přímo k vyjádření své víry, tak jeho výraz byl mnohem svobodnější než v některých malbách krajin, zvláště v těch přibližně z poloviny padesátých let. Patrně se už asi nikdy přesně nedozvíme, zda tyto velmi svěží, s vervou a velikou barevnou jistotou pojaté práce byly s výjimkou úvodní reprodukce přípravnými skicami pro skutečnou realizaci v chrámové architektuře, či jsou jen „pouhým záznamem“ malířova niterného vidění (51,52,53).²⁶

²⁶ DANĚK 2002 (pozn. 20), 34-35. Práce na papíře poprvé vystaveny v roce 2002 v kroměřížské galerii V podloubí.

Radoslav Kutra – konvertita a intelektuál

„Bylo mi dvacet let, věk, ve kterém se člověk rozhoduje pro určitý životní postoj. Hledá něco, čemu by věřil a co by mělo pro život rozhodující význam. Říká se, že se musíme podruhé narodit, a to z ducha. V této souvislosti se mluví o duchovním otci. Své druhé narození ale musím interpretovat v plném smyslu tohoto slova a mluvit nejen o duchovním otci, ale i matce, tedy o duchovních rodičích a o všem, co kolem vzniku člověka obvykle probíhá. Prožíval jsem totiž v sobě spojení ženského a mužského ducha. Socialisticky angažované moderní umění a moderní katolicismus, tato dvě pohlaví moderní kultury, která se jinak tak těžko snášejí, si usmyslila, že se budou ve mně milovat. Z toho jsem vznikl a podruhé se narodil: „nemanželské dítě“. Trpím celý život tím, že moji duchovní rodiče se tak rozhořčeně odmítají, zatímco bych si tak přál jejich manželské spolužití a svůj jediný pravý domov.“ (R.K. 1980)

Když se Radoslav Kutra v sedmnácti letech rozhodl stát se malířem, stál za tímto rozhodnutím nepochybně vliv jeho učitele kresby Aloise Kučery. Kutra vzpomíná na tohoto profesora a malíře jako zásadního pro své umělecké směřování, dokonce důležitějšího než pozdějšího profesora na Akademii, Vlastimila Radu. Osvojování si Kučerovy techniky malování teplými a studenými barvami, ke kterému se opětovně vracel v průběhu uměleckého zrání, popisuje následovně: „Pamatuju si, jak jsem to pochopil poprvé v praxi. Maloval jsem tenkrát krajinu s kopykami sena v popředí a stále se mi nedařilo, aby ty žluté kopyky vystoupily dopředu. Až jsem tam udělal ze zoufalství pár skvrn okrem a najednou jsem viděl, jak ten okr a ta barva vedle v pozadí vytvořily prostor (55).“

Ještě na reálce pro sebe objevuje dílo spisovatele Jaroslava Durycha, jehož knihy *Essaye* a *Cesta umění* velmi souzněly s tušením mladého adepta malířství, že umění je úzce spojeno s náboženstvím. Později již na Akademii se pro něho stávají důležitými nejen autoři české katolické moderny, ale také knihy tzv. nových konvertitů (L. Bloy, E. Hello, G. K. Chesterton). Z moderních malířů mu uhranuli P. Picasso, B. Kubišta a později G. Rouault. Vlivy všech tří mistrů jsou v určitých vlnách patrné v jeho tvorbě po celá 50. léta (57).

V letech 1947–1948 vznikají první černé tušové kresby, kreslené husím brkem, z patrně nejrozsáhlejšího a ústředního cyklu autorovy tvorby 50. let, souhrnně jím nazývaného *Apokalypsa* (58). Vedle toho se zaobírá motivem Ukřižování (60), tak lákavém pro mladé

umělce, a naproti tomu i motivem protikladným, totiž zobrazení Panny Marie s Ježíškem, ve kterém lze spatřovat předobraz jeho pozdějšího zájmu o nadčasový motiv matky s dítětem. Koncem 50. let cyklus Apokalypsy volně přechází do druhého, neméně závažného cyklu Píseň písní (62,63). Jednotlivé kresby a malby jsou založeny na zdůraznění kompozičních principů výstavby obrazové plochy, čímž se malíř přiblížil pojetí obrazu ve středověku. Na druhé straně je jeho tvarosloví do jisté míry ovlivněno pracemi Pabla Picassa. Další skupina obrazů z té doby má výrazně sociální rozměr, neboť malíř na plátnech či lepenkách zachycoval motivy důvěrně mu známé z prostředí Holice. Rukopis drobnějších olejů s vysokou pastou je expresivní, sociální notu podtrhuje temná barevnost, které však nelze upřít cit pro koloristické kvality barvy (56).

Jako čerstvý konvertita byl v roce 1949 vyloučen ze studia na AVU v Praze, vrátil se zpět do Olomouce a vzápětí byl díky svému středoškolskému profesorovi přijat do SČSVU. Jako bytostný figuralista se hned zúčastnil výstavy Pracující člověk ve výtvarném umění všech dob i dalších výstav, které uspořádalo v letech 1949–50 čerstvě založené Krajské středisko SČSVU v Oloumouci.²⁷ Patrně v tomto roce realizuje v divadle v Hradci Králové scénu a kostýmy pro inscenaci Gribojedovovy hry Hoře z rozumu. Manžel Kutrovy švagrové, režisér Miroslav Janeček nabízí malíři občasnou spolupráci s divadlem; a tak v průběhu 50. let navrhuje pro olomoucké divadlo scénu a kostýmy k inscenacím Loupežník a Antigona.

Vedle oficiální linie ve svém soukromí pokračoval v práci na kresbách s biblickými náměty, v druhé polovině 50. let vzniká množství studií k motivům z Křížové cesty (59), kterou měl původně realizovat. Studie mají bohaté formální rozpětí od velmi živých skic po definitivní kresby až rembrandtovského ražení. Na toto téma maluje i několik obrazů, a to opět v širokém názorovém rejstříku od expresivní malby až po ozvuky staromistrovského rázu.

V letech 1953–1955 se živí jako reklamní grafik v Sigmě Lutín.

Patrně pod vlivem brněnské výstavy Zakladatelé českého moderního umění dochází kolem roku 1957 v jeho tvorbě doslova k tvůrčí explozi, když plně navazuje na orientaci své tvorby z konce 40. let. Vedle biblických motivů rozvíjí jedno ze svých ústředních témat – téma

²⁷ Svaz československých výtvarných umělců a jeho komerční pobočka Český fond výtvarných umění nebyly ovšem, jak se někdy trochu předstírá, nedostupné organizace „těch nahoře“. Jejimi členy až na drobné výjimky se dříve nebo později stali všichni, kteří utvářeli profil československého umění až do konce 60. let. Ladislav DANĚK, in: Umění zrychleného času (pozn. 7), 83

milenců a od roku 1959 rozvíjí cyklus Imaginárních portrétů Ch. Baudelaira (69), E. A. Poa a F. Kafky. Pro jednotlivé malby je charakteristická pevná a přehledná kompoziční výstavba obrazové plochy, zdůrazněná silně geometrizovanými černými obrysovými liniemi. Geometrickou infrastrukturu potlačuje převažující temná barevnost rozehrávaná zejména ve škále hnědí, okřů a šedí, akcentovaná ve významovém ohnisku obrazu prudkým světelným kontrastem. Světlo, které z těchto maleb vyzařuje, je zřetelně spirituální povahy (67).

V roce 1957 organizuje Kutra svoji první samostatnou výstavu v Olomouci; předmluvu do katalogu napsal Karel Floss, se kterým začíná malíř promýšlet vlastní teoretické postuláty, jež vyústí počátkem 60. let do tzv. „triadického systému“, který autor rozpracovává dodneška.²⁸

Konec 50. let je v Kutrově práci reprezentován výstavou v Galerii mladých v roce 1958. Autor zde vystavil početnou kolekci obrazů na téma milenců, mateřství, řadu aktů a hlav. Modiglianovská, klasicky prostá kompozice, barevnost a lineární čistota, spojené s „gotizujícím“ zjednodušením. Výstava vzbudila zájem v uměleckých kruzích, on sám pro sebe hodnotí toto vystoupení jako přechod k abstraktním obrazům (68,72).

Petr Wittlich tehdy napsal do časopisu Květen: „Kutrova výstava nebyla pastvou pro oči, byla to výstava velmi vážná a řekněme ihned, že jedna z nejlepších, které jsme v Galerii mladých (a nejen tam) viděli.“

Jeho malba je sugestivní svým soustředěním. Jeho námětová oblast není příliš rozsáhlá. Jde vlastně jen o několik motivů: milenci v dvoutaktu, v poprsí, hlava ženy, ležící ženský akt, žena s dítětem. Malíř však chápe podstatnost jednoduchých motivů – dovede je totiž jako málokdo obměňovat a variovat tak, že na základě jedné kompoziční osnovy dojde k rozdílným esteticko-noetickým zážitkům.“ A dále ke Kutrově formě: „V ní je Kutra ryze experimentální, a to v pravé podstatě toho slova. Neznamená to, že bychom zapomínali na zřejmá poučení, která malíř načerpal z velkých předchůdců i současníků (především z té linie moderní malby, která jde od G. Rouaulta k B. Buffetovi, také z koloritu Picassova kubismu, z německých expresionistů atd.). Jde však o to, že vlastní Kutrův přístup k problému je v podstatě tvořivý a také solidní.“²⁹

²⁸ Karel FLOSS, in: Radoslav Kutra: Barva – tvar – duch, Obrazy, kvaše, kresby 1941 – 2005, (kat. výst.), Olomouc 2005, 13

²⁹ Petr WITTLICH: Radoslav Kutra, Obrazy a kresby, in: Květen IV., 1959, č. 1

Malby tohoto rázu vystavil v roce 1960 v Nové síni s Experimentem. Od tohoto roku začíná malíř výrazně experimentovat, což je charakteristické pro jeho práci až do konce 60. let. Vytváří patrně první akvarely geometrizujícího ražení, v nichž reaguje na odkaz Mondriana. Tato poloha o několik let později vyústí vedle volných akvarelů do značného počtu drobných pastelových a uhlových skic k rozměrné realizaci ve spojovací chodbě Obytného domu hotelového typu, tzv. „Hoteláku“ (77,78); ke spolupráci na této zakázce ho přizval autor projektu architekt Tomáš Černoušek. V olejomalbách postupně redukuje své oblíbené figurální motivy až na dřeň významově nosného sdělení, a tak se ocitá po polovině šedesátých let téměř na hranici čistého abstraktního výrazu, jež však filozoficky odmítne a vrátí se zpět k figuraci.³⁰

V prvních letech po výstavě Experimentu vytváří kleeovsky hravé malby, kvaše a akvarely na téma Rodinné procházky a vedle toho již vážněji pojaté cykly Spirituálů, Monologů a Materializací, ke kterým došel promyšlením filozofického systému triadiky. V těchto obrazech vytváří svébytnou polohu geometrické abstrakce (73-76), když lidskou figuru redukuje do znakové podoby. Již jeho souhrnné pojmenování vypovídá o mnohém; malíř v něm navíc spojuje dvě již zřetelně a výrazně vlastní polohy: smyslovou vznícenost se znásobovaným prožitkem Tajemství. O jeho interpretaci nemůže být pochyb – svědčí o něm tu méně, tu více zřetelně přítomné znamení kříže, chápané jako abstrakce figury (75). Pro cyklus Spirituálů byl pro něho důležitým inspiračním zdrojem poslech černošských spirituálů. Druhou, ještě radikálnější polohu, představuje cyklus Klíčů (79). Klíč-znak zcela zbavuje přímé asociace na lidskou figuru a z dříve stále patrné její iluze se stává de facto jakýsi „obecný metaznak tajemství lidské existence.“³¹ V pozoruhodných cyklech Spirituálů, Monologů a Materializací, které spolu s cyklem Klíčů lze patrně považovat za vrchol Kutrovy tvorby ze 60. let, spojuje figurální východisko s informelem a geometrickou abstrakcí. Jde to vůbec dohromady? „Mondrian dospěl a k abstrakci přírody – chtěl bych dosáhnout abstrakce člověka,“ vysvětluje malíř v roce 1966, kdy oba cykly na dlouhou dobu opouští. Opět se k nim vrací v obdobném formotvorném rozpětí až v průběhu 80. a 90. let v emigraci ve Švýcarsku, kam se uchýlil v roce 1968.

³⁰ Tento obrat vysvětluje Kutra v rozhovoru s Jaroslavem Ryškou, otištěném do katalogu jeho výstavy v Olomouci v roce 1963. Zde se také malíř vyhraňuje vůči strukturální abstrakci, struktura na jeho obrazech nevzniká záměrně, ale přemalováváním.

³¹ Ladislav DANĚK: Umělcův životopis, in: Radoslav Kutra: Barva, tvar, duch: obrazy, kvaše, kresby 1941-2005 (pozn. 26)

Považuje-li však Kutra v dějinách moderního malířství něco za osudové, je to především malířské dílo Cézannovo. Jeho stavebnost, kompoziční princip, barevný řád a jistě v neposlední řadě i harmonie mezi teorií a vlastní praxí. Dialog s tímto malířem na rozdíl od ostatních dočasných inspirátorů (Picasso, Rouault, Klee, Mondrian) prostupuje kontinuálně celé Kutrovo dílo. A opět velmi úzce souvisí s minimálně dvěma malířovými základními otázkami: potřebou řádu a zároveň s inklinováním k zemitému, smyslově zakotvenému promalování obrazového příběhu.

Teoretická a výtvarná činnost je u Kutry neoddělitelně spjata, avšak jeho tvorbu nelze chápat jako ilustrační doprovod vlastních teoretických systémů.

Jedním ze základních bodů, k němuž se Kutra desítky let vrací, je bytostné vědomí krize novověku, krize jeho základních hodnot a v souvislosti s tím i nedílné krize moderního umění. Souvisí především s rozpadem jednoty světa, s následnou odcizeností a zároveň i s vědomím „nadbytečnosti“ světa umění. Originálním triadickým systémem se snaží orientovat a pochopit své místo v dějinách umění i dějinách spásy.³²

Kutruv vytrvalý interpret Karel Floss, v roce 1966: „Kutra je přesvědčen, že nejen jednotlivé dílo žije trojjediností kompozice, kresby a barvy, ale že se s touto triádou setkáváme všude, a tedy i ve velkých epochách výtvarného umění, jež lze potom velkoryse „definovat“ akcentem na té které složce této základní triády...“

Promýšlí zejména otázky lidovosti umění a především vazby mezi moderním uměním a moderní demokracií. Dospívá k závěru, že tyto pojmy jsou vlastně synonyma, mezi nimiž existuje dialektická souvztažnost. Moderní malířství podle něj přeneslo těžiště na barvu, tj. smyslový prvek – a již tím se stává lidovým, neboť mezi smyslovostí a lidovostí existuje od pradávna nejužší vztah. Demokracie pak, jako vyšší stupeň lidovosti, umožňuje, aby i umění postoupilo na vyšší stupeň modernosti a začalo být zároveň demokratickým...

„Radoslav Kutra reprezentuje typ intelektuála, který se u nás doma vyskytuje již jen zřídka. Totiž typ moderního, českého, katolicky orientovaného intelektuála. S jeho hloubkami i pochybnostmi, s jeho extrémním rozpětím mezi výlučností a subjektivismem na jedné a inklinováním k lidovosti a protielitářství na druhé straně.“³³

³² Více o Kutrově teorii a škole vidění v Die Schule des Sehens, Viditelný čas, Slovník Školy vidění.

³³ Radoslav Kutra, Malířské dílo (kat. výst.), Olomouc 1991

Jaroslav Uiberlay – expresivní impresionista

„...jedině o barvě lze říci, že je krásná, protože(...) může být dokonce i svým jasem čistě smyslovým, předmětem radosti ducha.“³⁴

Mlčení okolo díla Jaroslava Uiberlaye jen sem tam přeruší malá výstava v okresním městě, uspořádaná jeho příbuznými. Podobně jako Jemelka a Dvořák zůstává totiž Uiberlay na okraji zájmu teoretiků a jeho malba stále čeká na umělecko historické zhodnocení.

Eva Petrová se o Uiberlayovi zmiňuje v článku Mladí malíři, kde recenzuje jeho výstavu z roku 1957: „Individualitou s osobitě zvýrazněnými rysy ukázal se Jaroslav Uiberlay, jehož samostatná výstava v Galerii mladých v lednu roku 1957 zapůsobila jak malířskou vehemencí, tak poctivostí a závazným vztahem ke skutečnosti v jejím hlubším pochopení, bez aspirací na efekt a módní vlichocení. Neklidný temperament mající silný sklon k impresivnosti nabývá osobnostně zvláštních poloh tam, kde se doplňuje až expresivně dramatickým zahrocením. Barva tu má svou útočnost i v energii, s níž je na plátno více vržena než nanesená. Je zajímavé, že tuto stránku rozvinul Uiberlay především v krajině, kdežto ve figuře (aktech a dětských žánrech, 87) se ve výrazu ztišuje.“³⁵

Uiberlayovo první samostatné vystoupení bylo v dobovém tisku hojně povšimnuto a díky článku Ludka Nováka je možno zrekonstruovat jeho malířský vývoj v druhé polovině 50. let. Nejstarší práce na monografické výstavě v Galerii mladých jsou z roku 1954, vyznačují se „...těžší, věcnější barevností, motivy jsou prostší a nezmýlíme se, budeme-li v nich spatřovat určitou romantickou notu (Průhonice při západu slunce, Ohníček). V Záhonu delfinií došel v tomto roce k nalezení osobitého výrazu, který bude patrně určovat jeho další cestu.“ Následující rok přinesl nové motivy, jak ukazují obrazy Cesta u Ervěnic, Ervěnice, Důl obránců míru, Dubový les, Hadinec (84), v němž tajemství a zdánlivá nevzhlednost lidského díla nachází svůj protiklad v dravé kráse několika trsů modrého hadince, vypučelého svobodně na jakési mezi před povrchoým dolem“. Tyto obrazy dokládají autorovo směřování k expresivnímu výrazu; jak dodává Novák: „Je to doklad toho, že v Uiberlayovi je utajeno cosi

³⁴ MARITAIN (pozn. 12), 29

³⁵ PETROVÁ (pozn. 9)

více než pouhé impresivní pozorovatelské, jeho tvorba spojuje bezprostřednost vidění s lyrismem citu a s temperamentní výrazovostí.“ Zejména práce z roku 1956 ukazují na mnohostrannost rodícího se výrazu. Tvorba se podstatně rozšiřuje i motivicky, portrét a akt se stávají prvořadými úkoly, objevuje i moderní žánr (Masopust v Dobřejovicích, 86). V krajinách nacházíme pak širokou škálu od krajin zachycujících s kompoziční jistotou, opodstatněnou vztahem ke krajinářství moderní tradice, reprezentované Slavičkem, Rabasem či Radou (jehož žákem, na štěstí však trochu neposlušným, je Uiberlay), tedy od krajin, jako jsou Průhonice či Průhonice na podzim, přes temperamentní malířské záznamy, jakou jsou například Kaštany, viděné poeticky v bezprostřední realitě a tlumočené jadrnými, ale zvučnými barevnými pastami, k obrazům Koupání u Černého rybníka. V portrétech a aktech si teprve klesá cestu, pasty a tenké nánosy snad nejsou rozmístěny s takovou jistotou jako v krajinách, barevná kontura je vedena někdy příliš dlouho. Nejen Novák si všímá kvalitativní převahy krajin nad figurální malbou, která je u Uiberlaye zastoupena portréty či figurální kompozicí typu Tanečního orchestru, do budoucna se však člověk z jeho maleb vytrácí a jeho vertikalizující úlohu v obrazové kompozici přejímají kmeny stromů.

„Jako v celé tvorbě přímo hmatáme jasný a pravdivý názor, vnitřní přesvědčení přes rozkolísanou dobu vzácně neústupné. Jeho tvorba je v pravém smyslu slova současná, nepřejímaná eklekticky z umění, jež bylo moderní před deseti nebo dvaceti lety, ale vydobývaná bezprostředně z reality.“³⁶

Zdá se, že obrazy Jaroslava Uiberlaye jsou v této době přijímány celkem pozitivně, ničím nevyčnívají, ale také ničím neprovokují. „Zajímavým výtvarným zjevem je Jaroslav Uiberlay. Jeho krajiny jsou jásavě barevné, živelné, plné života radostného a úsměvného, ale i dravého a plného energie. Jeho portréty a studie aktů jsou malovány sice pastelovějšími tóny, ale rovněž s oním jadrným pochopením skutečnosti. Je v nich ukryt nespoutaný puls života a mládí.“³⁷

Rok na to uspořádal Uiberlay ve Zlíně další samostatnou výstavu, kterou zahajoval Josef Čísařovský: „...Uiberlay zde ukazuje jeho Průhonice, kultivovaný park, ale i středočeskou vesnici blízko Prahy, kam proniká stále více civilizace, asfalt i benzinové pumpy, auta, koupaliště atd. Tak vznikla série menších obrazů, nápadů, studií. Až na několik syntetických

³⁶ Luděk NOVÁK (rec.): Obrazy Jaroslava Uiberlaye, in: Výtvarná práce V., 1957, č. 2, 8

³⁷ Jana HOFMEISTEROVÁ (rec.): K pražským výstavám mladých, in: Květen II., 1956-1957, roč. 2, 337

obrazů jde převážně o extenzivní tvorbu. Uiberlayova paleta, dnes jaksi zamklejší, střídmější, ale energická, je výrazem jeho citu a myšlenek. Avšak cesta od určitého citového ladění barev k obrazovému výrazu podléhá i dalším zákonům. To jsou zákony čistě obrazové, kompoziční, tvarové a jiné, problémy dvojrozměrného plátna a jeho plochy. Vidíme v těchto malých dílech, jak malíř zápasí o zvládnutí všech těchto vztahů v jejich zákonitých vzájemnostech. Hledá formové zkratky, které souvisí s plastikou barvy, řeší kompozice tak, aby překonal závislosti na přírodě.³⁸

Na této výstavě byla i Značka u silnice z roku 1958 (91), jeden z obrazů, který je zřejmě přímým předchůdcem krajin vystavených v Nové síni. Také je tu Masopust a obrazy prozrazující zájem o moderní krajinu: Silnice s motoristou, Zatáčka, Benzinová pumpa, U jezu Silnice, Před křižovatkou. Již na předešlé výstavě jsou k vidění taková plátna, která zachycují motivy současné technické civilizace. Snaží se malíř tímto způsobem řešit otázku nového obsahu, o které se tolik diskutovalo? Do časopisu Květen však odpovídá na toto téma Karlu Teissigovi v tom smyslu, že moderním se nestává malíř moderními motivy, ale jedinečnou formou, která se tak může stát i novým obsahem. Obhajuje tak abstraktní malbu, která se v té době ještě nenosila, a i Teissig se o ní ve zmíněné diskuzi vyjádřil s nelibostí.

Osobitý projev z první poloviny 40. let, který můžeme doložit obrazově jen plánem Modlitba 1943 (81)³⁹, je později studiem u Martina Salcmana a Vlastimila Rady (1946–1950) kultivován, ale i potlačen impresionistickým názorem (85). Postupem 50. let se přiklání znovu k expresivnímu výrazu, který je nejvíce reprezentován motivem stromů a který provázel malíře až do smrti (93). Obrazy vystavené se skupinou Experiment představují již odklon od impresionismu k pevnějším objemům a expresivitě a zvláště ve figurativních kompozicích je tu patrné poučení Bohumilem Kubištou (98-102); sumarizace tvarů tu vede až k jakési monumentalitě. Roky 1959 a 1960 jsou v Uiberlayově vývoji časem hledání a experimentování (92,94,95).

Uiberlayova manželka Eva byla povoláním dendroložka a v roce 1960 dostává za úkol osázet vegetací mostecké doly. Vzniká tu celá řada Uiberlayových studií hutí, lešení či jiných továrních zařízení (103,104). Zjednodušováním a geometrizováním těchto fabrikantních studií (105-107) a stálého motivu stromů dochází malíř kolem roku 1960 k abstraktní malbě

³⁸ Výstava obrazů Jaroslava Uiberlaye (kat. výst.), Zlín 1959

³⁹ Patří sem i obrazy s názvy Měšičná noc 1942, Pohřeb sebevraha 1942, Můj brácha 1941, které však nelze doložit obrazově.

konstruktivního až neoplastického rázu (108-111), podobně jako tomu bylo u Dvořáka a Kutry. V průběhu 60. let se stává hlavním nosným motivem autorova experimentování motiv kmenů a větvoví, které vertikálně člení obrazovou plochu a které ústí kolem poloviny desetiletí do prvního vrcholného období.

Mostecké obrazy vystavil v roce 1961 v Alšově síni Umělecké besedy, kritika chválí výběr Uiberlayových motivů, které „zaostřují svou pozornost k prostředí, kde se především rodí nová podoba současného života“, tedy k závodům, továrnám, hutím atd. Jsou to motivy z Mostecka, ze Stalinových závodů. Je zde negativně kritizováno, že malíř je dosud příliš blízko modelu, dále obrazově nedořešená kompozice a těžká lokální barva. Výsledný efekt je prý drsný, ale zároveň dosud výtvarně dost chudý. Celkový charakter vystaveného souboru je zatím ve studijním, analytickém stadiu. Od autora „vcelku známého“, se očekávají definitivnější výsledky a na některých kresbách či temperách je vidno, že by malíř udělal lépe, kdyby s vystavením ještě počkal.“⁴⁰

Významný protějšek autorovy malířské práce tvoří grafické techniky, kterým se věnoval od roku 1952, které se mu ale podle jeho vlastních slov nedařily. V roce 1959 si koupil litografický lis a na něm začal dělat drobnou grafiku a exlibris, kterých se v jeho pozůstalosti nachází cca 170 kusů. V grafických technikách byl samoukem, ryl do sololitu, dělal suchou jehlu a litografie.

⁴⁰ Red. (rec.): Pražské výstavy v únoru a březnu, in: Výtvarná práce IV., 1961, č. 4, 8

Experiment

Jaroslav Ryška při interpretování Kutrova díla v roce 1964 postihl to, co členy Experimentu sjednocovalo. „Kutra předvádí optickou podobu materiálního modelu ve svém díle tak, že vzniká dojem, jako by tento tvar měl své vlastní světlo, jako by jeho objem byl vybaven z plochy obrazu jakýmsi zářením zevnitř.“⁴¹

Těsně po polovině 50. let se podařilo ve svazu výtvarníků prosadit – v první řadě zásluhou nastupující umělecké vrstvy – důležitou organizační změnu v jeho stanovách. Došlo totiž ke statutárnímu zakotvení možnosti zakládat tvůrčí skupiny, a tím povolit jejich činnost. Ukázalo se, že nešlo jen o posuny v organizační struktuře výtvarného života a někdy jen drobné výměny funkcionářů svazových orgánů. Viditelně poklesla autorita dosavadních středisek Svazu a v celé zemi se začal poměrně rychle měnit obraz výtvarné scény a především její obsah. Bez dlouhodobého a cílevědomého tlaku mladých umělců by bylo stěžejí dosaženo kýženého obrazu. Podstatným výsledkem opozice proti stávající kulturní politice byla možnost zveřejňovat různé postupy umělecké tvorby v zájmu svobody vyjadřování, přestože se i napříště stávala předmětem sporů se stranickými místy a jejich pojetím kulturní politiky. Celý proces přivedl zároveň poválečnou uměleckou generaci k sebeuvědomění. V těžkých letech si ověřila, nakolik byl užitečný nezištný zájem jednoho o druhého a jakou cenu má síť navázaných přátelství. Získané zkušenosti pomohly generaci pochopit její uměleckou, občanskou i mravní odpovědnost.⁴²

Eva Petrová do značné míry popsala a charakterizovala mladou generaci na základě přehlídek Mladých výtvarníků, které se začaly pořádat už záhy po válce. V druhém čísle Výtvarného umění z roku 1958 zmiňuje i zárodky naší skupiny: „Na druhé a třetí přehlídce československého výtvarného umění, tj. období 1951–55 na sebe upozornilo několik žáků školy Vlastimila Rady, tvořících jakousi skupinu.“⁴³ Tito malíři představují jiný přístup ke skutečnosti. Jakoby z obavy před gestem chtějí být až prosaicky nenápadní, zříkajíce se

⁴¹ Radoslav Kutra, *Podobizny 1964* (kat. výst.), Olomouc 1964

⁴² Jiří ŠETLÍK: Příběh skupiny UB 12, in: Milena SLAVICKÁ (ed.): *UB 12: Studie, rozhovory, dokumenty*, Praha 2006

⁴³ „Na Akademii se v roce 1945 vrátili předváleční pedagogové a obnovili vyučování v duchu tradic. Jen hrstka profesorů, kteří sem byli povoláni mezi lety 1945-47 (Fragner, Lauda, Holý, Sychra, Slánský), se odvolávala na poučení moderního umění. Jiná situace byla na UMPRUM, kde po roce 1945 zdolával příliv studentů nově jmenovaný pedagogický sbor, většinou příslušníků meziválečné avantgardy (Filla, Bauch, Rothmayer, Tichý, Kaplický). Až na přelomu roků 1948-49 se rozdílly smazaly řízením komunistů.“ Ibidem, 92

mladistvého práva mluvit plným hlasem. Převážně tíhnou ke krajinářství, v němž se projevuje jako více méně společný rys náladová akcentace motivu, zobrazeného s největší věrohodností způsobem názorově i technicky vypracovaným až k ustálenosti. Tradice krajinářského realismu v jeho kontinuitě až k dnešní době zůstává jim závazným příkladem.“ Patří sem Václav Sedláček, Miloš Pošar, Jiří Hruška, Václav Turek, Bohumil Matějčík, Alfréd Fuchs a Jaroslav Uiberlay.⁴⁴

Ze vzpomínek Radoslava Kutry: Na celostátní přehlídce Mladých výtvarníků v roce 1958 panovala „všeobecná chuť v umění něco změnit, něčím pohnout.“⁴⁵ Čtveřice malířů se tu znovu sešla a na této vernisáži poprvé zazněla myšlenka založit uměleckou skupinu, která se bude snažit navázat na české moderní umění před válkou. Scházeli se již dlouho před založením skupiny, chodili společně na výstavy, diskutovali, spojovalo je společné přátelství a křesťanský životní postoj. Kutra i Jemelka se poznali během studia na České reálce v Olomouci, kde byl od roku 1939 jejich profesorem kreslení Alois Kučera. Kučera částí své tvorby patřil před válkou patrně k nejprogressivnějším olomouckým malířům a u studentů vzbuzoval rovněž respekt jako výtečný pedagog. Svě žáky vedl natolik důsledně k osvojení si malířského řemesla, že pro ně nebylo obtížné uspět u přijímacích zkoušek na některou

⁴⁴ PETROVÁ (pozn. 9)

⁴⁵ Josef CÍSAŘOVSKÝ: Umění mladých výtvarníků Československa (kat. výst.), Brno 1958. Kurátor výstavy Josef Císařovský zde popisuje a charakterizuje výběr prací: „...panuje tu programová snaha popírající veškerý tradicionalismus, ať již jde o popisný realismus, řaděný impresionismus, akademismus všeho druhu, iluzionistický názor a veristické pojetí malby, což jsou často příznačné rysy dnešní běžné umělecké produkce.“ Zároveň však proklamuje: „...odpor k abstraktnímu umění; také se tu neuplatňuje pojetí umění jako nezávazné hry, nihilismu – tedy dekadence. ... Vystavená díla těží v celku již nejen z umění 19. století, jak to bylo doposavad, ale převážně z umění za posledních 50 let.“

K tomu výstižně SLAVICKÁ (pozn. 39), 22: V roce 1958 se konaly dvě důležité výstavy, obě v Brně. Iniciátorem a kurátorem první z nich – Umění mladých výtvarníků Československa – v brněnském Domě umění byl Josef Císařovský. Ve svém katalogovém textu byl velmi „vstřícný“ k organům Svazu a strany, používal tehdejší politický slovník, jako realismus dnešní a zítřejší, tato radostná výstava, mládí, rozběhy, elán, umělecké zdraví, aby ospravedlnil umění, které se socialistickým realismem již nemělo mnoho společného, ale které si nárokovalo být zveřejněno a uznáno. Pro jistotu Císařovský nazýval tvorbu mladých umělců, která byla velmi různorodá, novým realismem či realismem dnešním a budoucím. Brněnská výstava, jakkoli opatrná, vyvolala na oficiálních místech značný odpor, ukázalo se, že s „vkusem“ komunistické strany a jejími názory na umění si nelze stále ještě zahrávat. Stranická a státní místa kladla celé akci překážky a posléze zabránila plánovanému přenesení výstavy do Prahy. Výstava, i díky těmto oficiálním reakcím, dala do pohybu události, které pak vedly k založení Bloku tvůrčích skupin v roce 1960 a k vyvinutí společného nátlaku na Svaz.

Josef Císařovský, i když původně militantní komunist, inicioval tuto výstavu a později se rozhodl iniciovat tzv. Blok tvůrčích skupin. Byl signatářem Charty 77, viz Stanislav KOLÍBAL: UB 12 ve vzpomínkách, in: SLAVICKÁ (pozn. 39), 180

Mnoho umělců vzpomíná na tuto výstavu jako zlomovou: „Od tohoto generačního vystoupení začínám odpočítávat čas našeho opravdovějšího uměleckého života.“ Olbram ZOUBEK, in: Umění zrychleného času (pozn. 7), 36

z výtvarných vysokých škol. Jejich přátelství intenzivně pokračovalo i během studií v Praze, kde se Kutra prostřednictvím Jemelky studujícího na Pedagogické fakultě UK seznámil s Uiberlayem a Dvořákem, kteří také navštěvovali ateliér Martina Salcmana, než později přešli na Akademii.

Malířskou základnu skupiny Experiment tvořilo Radovo impresionistické krajinářské školení, Salcmanova lekce moderní francouzské malby a hlavně Cézannova modulace obrazové plochy barvou⁴⁶ a v Kutrově a Jemelkově případě ještě školení na reálce u Aloise Kučery, který kladl důraz na výstavbu obrazu pomocí teplých a studených barev. Podle Kutrových slov nechtěli experimentovat s touto základnou, ale s její pomocí znovu přehodnotit klasické moderní proudy po Cézannovi, protože podle jejich slov v katalogu „velké formální výboje předchozích výtvarných generací skončily většinou ve slepé uličce, do níž znovu vcházet je zbytečné. Ale nepřevzít z těchto výbojů to, co je cenné, je pro opravdového umělce současnosti, a tím spíše budoucnosti, katastrofální.“ Dá se říci, že v tomto bodě o nich neplatí Bruknerova slova, že tato generace „nemá dostatek síly ke skepsi vůči moderně.“⁴⁷

„Experimentáři“ zastávali názor, že větve moderního umění jako fauvismus, kubismus, surrealismus ad. nezhodnotily celého Cézanna, vybraly z něho a zradikalizovaly jen některé složky. Víme, že tito umělci nezvládli celou skutečnost. Víme též, že jejich prohra byla do značné míry důsledkem jejich umělecké poctivosti.“⁴⁸ Toto chápání Cézanna nebylo ojedinělé pro skupinu Experiment, Jiří Padrta v článku Cézannův příklad vysvětlil tento problém velice trefně: „Moderní umění pocézannovské (zvláště analytický kubismus) využilo pak především těch složek jeho díla, jež sám kvalifikoval za nehotové, tj. především rozporu, do něhož se dostal v posledních 15 letech života v jeho plánech objem a prostor. Přesto, že tato složka byla velmi podstatná, není vlastním smyslem jeho díla a její další rozvedení

⁴⁶ DOBIÁŠOVÁ (pozn. 23), 8: „Dílo Paula Cézanna tvořilo základní kámen výtvarné metodiky na Katedře výtvarné výchovy v Praze. Jeho zákony a objevy – například zjednodušování, chápání obrazu jako celku, obrazová kompozice, práce s prostorem, formou a obsahem díla a především pozornost k barvě a jejím vztahům v obrazové kompozici – to byly základní kameny teorie i praxe malby v pojetí profesora Martina Salcmana.“

Martin Salcman nad Cézannovým zátiším v Národní galerii: „... celý obraz je hutný, šťavnatý jako příroda. Každé místo na tvarech je děláno barvou, každá barva má přesný vztah k celku. V tomto obraze je veškerá zákonitost současné malby. Cézannovo dokončené plátno je dokonalou ukázkou malířských možností, jakou si jen lze představit. Není to ovšem dogma, nýbrž cesta, jsou to zákonitosti stavební. Nejde o kopírování Cézanna, ale jde o zákonitost, kterou ve svých dokončených dílech prokázal.“ Martin SALCMAN: O barvě, in: Výtvarné umění VI., 1956, č. 6, 249-259

⁴⁷ Josef BRUKNER (rec.): Krotká generace, in: Květen III., 1958, 496-497

⁴⁸ Experiment (kat. výst.), Praha 1960

v obrazech Derainových, Picassových a Braqueových znamená podstatné odcizení jádru Cézannovy malby.⁴⁹ K umělcům, kteří obcházeli Cézannovu lekci, přebírali hotové modernistické formy a stávali se moderní „přes noc“,⁵⁰ se stavěl Experiment velice kriticky.

Medkově surrealismu vytýkali předcézannovský postoj a Uiberlay se vyjádřil o jeho postavách, že jsou to „nabalzamované mrtvoly“.

V tomto smyslu se dá rozumět i dalším provoláním vytištěným v katalogu z Nové síně: „V tvůrčí práci se snažíme objevit nové zákonité vztahy.“ Rozumějme tím snahu navazovat na zákony moderní malby, tedy impresionismus a Cézanna. Radoslav Kutra, jediný dosud žijící člen Experimentu, vysvětluje tento bod programu vzpomínkou na svou výstavu v roce 1958 v Galerii mladých. Tato výstava byla velice kladně ohodnocena v časopise Květen historikem Petrem Wittlichem a i sám umělec si vzpomíná, že sklidila úspěch i v uměleckých kruzích. Kutra ji hodnotil pro sebe jako přechodné stadium k bezpředmětné malbě a na toto téma diskutoval po výstavě s několika umělci, jmenovitě si vzpomíná jen na Stanislava Kolíbala. Debata se týkala Mondriana a Kutra vyslovil názor, že takhle nemůže člověk malovat jen tak ze vzduchu, musel k tomu dojít postupně od předmětné malby. Kolíbal mu na to odpověděl: „Blbost, ten se jednou probudil a měl to.“ Jeho obrazy na této výstavě byly mezistupněm k abstrakci, avšak jeho kolegové chtěli tvořit abstraktně hned.

„Umělci 20. století přerušili několik set let panující tradici vycházející ze smyslového poznání skutečnosti při uvědomování nepřebornosti možností, které ještě nikdo nevyzkoušel. Jednou z ní je její popření a vstup zadními dveřmi svět nezobrazovat, ale pouze představovat. Skupina nezkoušela ani náhodou, ale chtěla tvořit jinak a jak se domnívala a autonomněji.“⁵¹

Proč Experiment? Ve výstavním katalogu malíři uvádějí: „Experiment není nezávazné tápání, nýbrž vědomá tvůrčí práce, která má objevit nové zákonité vztahy.“ Slovo experiment bylo v dobovém tisku velice frekventované, někdo vyzdvihoval jeho důležitost a nutnost experimentu v umění, jiní kritizovali plané experimentování. „Jejich díla nejsou totiž experimenty a samoučelné výpady, ale cílevědomá tvorba.“⁵² Nebo jinde: „Experiment

⁴⁹ Jiří PADRTA: Cézannův příklad, in: Výtvarná práce IV., 1956, č. 24-26, 8

⁵⁰ Eva Petrová v souvislosti s některými vystavujícími na přehlídkách Mladých výtvarníků. PETROVÁ (pozn. 9)

⁵¹ František Dvořák, Obrazy (pozn. 11)

⁵² František DVOŘÁK v úvodní řeči k výstavě Jedenácti v roce 1955, in: České umění 1938-1989 (pozn. 5), 183

nesmí být samoučelný. Vlastního i cizího experimentu musím využít k vytvoření uceleného, jasného, zralého díla, jehož podstatou nebude tápající analýza, nýbrž nalézající a objevná syntéza.⁵³

„Co se týče názvu Experiment, neměl ten smysl, vyzkoušet za každou cenu něco nového, ale zkusit obnovit kořeny, na které se tenkrát příliš zapomínalo.“⁵⁴

„Chceme dosáhnout syntézy čisté formy s novým obsahem, tak se nestaneme ani formalistickými psychopaty, ani otroky přírody.“ Nový obsah je možno vysvětlit na základě malířské diskuse v časopise Květen z roku 1958, která reaguje na článek Karla Teissiga, Devatenáct set padesát osm!: „...měli bychom se vyjádřit velice stručně a bez nadsázky se pokusit hovořit o tom, co je kolem nás. K tomu není třeba metafor ani forem odjinud. Je třeba pokusit se syntetizovat formu, již osvobozenou těmi, kdo udělali tak velký kus práce na poli moderního umění.“⁵⁵ Teissig píše o nutnosti nového, dnešního obsahu ve výtvarném umění, odpovídajícího stylu života moderního člověka. Tento nový obsah je však nutné vyjadřovat i novou formou, ne zředěným impresionismem Radových žáků. Avšak zároveň je tu cítit nevoli k abstrakci. Vcelku se celá diskuse týká způsobu, jakým zobrazit, nebo právě nezobrazovat dnešní technický svět. Karel Teissig se odvolává na Skupinu 42 a civilismus.

Mezi jinými, kteří přispěli do diskuse svými odpověďmi, nacházíme i Jaroslava Uiberlaye. Podle něj se Karel Teissig zcela mýlí, pokud se domnívá, že dnešní krizi v malbě a její odcizenost společnosti překoná na poli obsahu, tedy námětu. Jedině snaha o adekvátní formu má šanci. Tím je myšlena forma, kterou musí umělec najít, aby mohl vyjádřit to, co na něho buď zapůsobilo anebo co si ve své obrazotvornosti představil, musí najít formu, kterou „je možno vyjadřovaný předmět nebo děj nebo cokoli jiného určitě stanovit, a to jak v jejich konkrétnosti, tak také ve vztahu k historii. Forma, kterou se může umělec vyjádřit, musí být odvozena z objektu, jímž byl inspirován, při čemž může přihlídnouti k formám, které byly již v umění vytvořeny. Nikdy však nesmí forma, na níž se umělec poučil, převládnouti nad formou, kterou umělec sám z objektu vyabstrahoval, tím by se stal epigonem. Převzetím hotové umělecké formy bez účasti osobního prožitku a bez odvození vlastní formy z objektu vzniká dílo artistní, kultivované, elegantní, tedy bezcenné.“ Teissig se zmiňuje o příkladu

⁵³ Karel FLOSS, in: Výstava aktů a studií akad. Malíře Radoslava Kutry (kat. výst.), Olomouc 1957

⁵⁴ Radoslav Kutra, vzpomínky

⁵⁵ Jaroslav UIBERLAY, in: Květen III., 1958, 455

Francouze Dufyho jako o umělci artistním. „Dufy je právě příkladem umělce, který odvozuje formu z objektu, a není pravda, že jeho dílo je v poměru k životním vztahům dosti nezávazné.“ Nebo dále: „ K tomu, aby vzniklo umělecké dílo, je třeba, aby zobrazovaný objekt byl pomocí umělcova talentu, použitou formou, přehodnocen v nový svébytný celek, kde potom forma je důsledně v souladu s obsahem. Nemusí jít ovšem vždycky jen o realismus. Může vzniknout (bereme-li na zřetel umělcův osobní, niterný vztah k zobrazovanému objektu) i dílo nerealistické.“

Tak v podstatě shrnuje nejen hádku mezi realismem a nereálným malováním, problém aktuálního umění odpovídajícího na moderní svět, ale vcelku i nastiňuje snažení skupiny Experiment a její odpověď na otázku aktuální formy a obsahu. Nový obsah v chápání našich malířů bylo i jakési produchovnění malby, avšak ne ve smyslu motivu.

Spiritualita, aniž by musela být přímo spojována s biblickými motivy, tehdy prostupovala různým způsobem celou škálu autorských projevů a tematických okruhů navzdory názorovým odlišnostem i generační příslušnosti.

Skupinový program ovlivnila zásadně kniha, která vyšla v roce 1933, Umění a scholastika od Jacquesa Maritaina. Dvořák i Jemelka se s touto duchovně uměleckou literaturou seznámili na přednáškách Růženy Vackové a Josefa Zvěřiny. Kutra se cítil knihou také velice ovlivněn, ale prostředí kolem Josefa Zvěřiny mu nesedělo. Podle jeho vlastních slov mu připadalo zvláštní, proč by se měli scházet jen umělci-křesťané, zdálo se mu to až sektářské. Jmenovitě ho z knihy nejvíce zaujala myšlenka autonomie umění, které žije svobodně, bez nadvlády náboženství i politiky. V tomto smyslu jako by skupina nechtěla dělat křesťanské umění, ale spíše uměním působit na křesťanství a vnést do něho smyslovou, tělesnou stránku člověka, ne jen ducha a duši. Měli i zde, nejen v oficiálním umění pocit stojaté vody.

Kutra se svým přítelem, filozofem Karlem Flossem byli určujícími osobnostmi skupinového programu, léta přemýšleli o tom, že náboženství i moderní umění ve vztahu k náboženství by se mělo proměnit, „zkrátka namísto kýče v kostelích tam mít opravdové umění“.⁵⁶

Hlavní problém viděli Experimentáři v tom, jak novou, moderní formu malby spojit s obsahem, umění však pro ně nebylo jen oddělená oblast sama pro sebe, kde se pěstuje jen

⁵⁶ Sylva FISCHEROVÁ: Bůh vždycky zatřese stavbou/Rozhovor Sylvie Fischerové s Karlem Flossem, Vyšehrad 2011, 3. kapitola

čistá forma, ale je třeba ho vrátit obecnému životu. Chtěli spojit tuto formu s obsahem, který je také obsahem života a tím je křesťanství, avšak ne jen jako motiv. Kutra to blíže vysvětluje: „Maloval jsem často Marii s malým Kristem, takže hmatatelný křesťanský obsah tu byl, ale snažil jsem se skrze tento obsah dostat k jakémusi obecnějšímu obsahu.“

Koncept cézannovské malby ve spojení s křesťanstvím rozvíjel v době po Experimentu každý po svém, avšak vždy tu nejvíce záleží na vztahu k barvě. František Dvořák se přidal spíše na stranu symbolického chápání barvy a jejího psychologického působení naproti Radoslavu Kutrovi, který ortodoxně pokračuje ve své Škole vidění.

Nová síň 1960

Na vernisáži jediné výstavy Experimentu v Nové síni v lednu 1960 měl úvodní slovo Josef Císařovský. Katalog obsahuje manifest skupiny, čtyři černobílé reprodukce a soupis vystavených děl.

Kutra byl na rozdíl od ostatních, kteří vycházeli z krajiny, spíše figuralistou a na společné výstavě vystavoval obrazy Mateřství (68) a řadu imaginárních stylizovaných portrétů Paula Baudelaira (69), ovlivněné Rouaultem, jehož dílo spatřil spolu s Uiberlayem u Florianů ve Staré Říši. Rouault pro něho představoval spojení Cézanna a křesťanství a vedle něho se cítil být ovlivněn Picassem. Dále vystavoval obraz Básník, řadu kompozic v tempeře, temperu s názvem Divadlo a Marnost militarismu. Baudelaira a Mateřství, nacházející se v obrazové příloze, vystavil téhož roku v Obecním domě na výstavě Umělecké besedy. Obraz je malován omezenou paletou hnědí, okrů a šedí, které jsou členěny kompozičně do geometrických ploch; motiv matky s dítětem tak nabývá až charakter znaku. Černá geometrizační kresba, která se v tomto obraze na některých místech zcela ztrácí, je silně zdůrazněná na imaginárním portrétu Charlese Baudelaira, který patří do široké řady stylizovaných portrétů básníků a literátů, které Kutra maloval v té době a které stylově zapadají do celku a aktů a studií Písně písni konce 50. let.

Zbytek prací se nepodařilo dohledat; a přestože se v Kutrově díle nachází celá řada abstrahujících kompozic v tempeře z roku 1959, podle jeho vlastních slov v Nové síni žádné abstrakce nevystavil.

Jemelka byl zde zastoupen jen pěti obrazy, které však mapovaly jeho malířský vývoj: krajiny datované od roku 1947 a zátiší Poslední kvítka, malované již v nemoci roku 1958. Vycházel

hlavně ze cézannovské malby, jak ji poznal u Kučery a Salcmana, a podobal se trochu Utrilliovi. Z vystavovaných děl se mi podařilo dohledat jen Stmívání v Lošově z roku 1958 (44), které se vyznačuje pro Jemelku typickými hutnými zemitými pastami. Zátíší porovnatelná s Posledními kvítky jsou například Pomeranče či Zátíší s ovocem z roku 1958 (49,50). Jemelka v nich experimentuje s tvarovou zkratkou, deformací předmětů, snaží se motiv ztvárnit více plošně. Zátíší jsou sytější, čistě barevná. Obrazy z posledních let se u Jemelky vyznačují přechodem od impresionismu k pevnějšímu uchopení objemů.

Uiberlay byl podle Kutry vpravdě impresionistou a v době výstavy Experimentu se snažil impresionistickou pozici posunout směrem dál k volnému experimentování. V Nové síni vystavil kolekci sestavenou z krajin (Krajina v parku, Ze vsi, Ráno; 94) i figur (Taneční orchestr, Hudební odpoledne) z roku 1959 a sadu skic v kvaši (pravděpodobně jsou to skici k hudebním obrazům). Vystavované obrazy se mi podařilo dohledat jen z velmi malé části a na jejich podobu mohu tedy usuzovat jen z podobných maleb vytvořených v roce 1959 či o rok dříve (98-102). Tyto malby se pohybují od impresionistického stylu po obrazy vyznačující se zjednodušenými geometrizovanými tvary a čistou barevností. Je tu vidět snaha po zjednodušení objemů, v krajině pak sklon k expresionismu. V obrazech s námětem muzikantů je patrný vliv Bohumila Kubišty.

Dvořák byl hlavně krajinář a podobně jako Uiberlay se obrazy, které vystavil v Nové síni, snažil jít dál od studia motivu k malbě ovlivněné německými expresionisty.

V Nové síni pověsil jeden portrét, dvě krajiny z Jílového (25-27), tři uhlové studie z nádraží (8-12) a pět obrazů s názvem Kompozice. S jistotou mohu doložit pouze jeden obraz ze seznamu, krajinu z Jílového (26), která se nachází v majetku rodiny Dvořáků. V obrazové příloze přikládám ještě další obrazy Jílového (27,28), které ovšem nesouhlasí s velikostí udanou v katalogu, a podle pokročilého stupně abstrahování jsou pozdějšího data než zmíněný obraz, který je také vyfocen v katalogu Experimentu. S trojúhelníkovou kompozicí Jílového s kostelní věží na vrcholu se setkáváme v Dvořákově díle vícekrát, obraz vystavený v Nové síni dokládá mezistupeň k ostatním krajinám v obrazové příloze, které jsou více geometrizovány a převáděny do plochy pod vlivem neoplasticismu. František Dvořák své obrazy jen zřídka signoval a datoval. Ani v seznamech vystavených prací nejsou malby uváděny s „rokem výroby“ a podle Dvořákova syna měl otec ve zvyku vystavovat většinou obrazy za posledních deset let, aby bylo možno zhodnotit jeho vývoj. Určit dataci podle

malířského vývoje, například stupeň abstrahování je také nemožné, protože podle PhDr. Miroslavy Hlaváčkové i některých Dvořákem dodatečně datovaných obrazů je patrné, že zkoušel malovat abstraktně již na počátku 50. let a vedle těchto ateliérových pokusů maloval stále realisticky podle motivu. Domnívám se, že obraz Jílové I. byl malován kolem roku 1958, jelikož plátno z Národní galerie se stejným názvem, více abstrahované, je autorem datováno rokem 1960 (28).

Studie nádraží (8-12) dokládají malířův zájem o technické a městské prostředí (20,21), které ovšem naprosto postrádá dojem civilismu, nebo poetizace města, jak to bylo v té době běžné.

V seznamu vystavených děl nacházíme jen jednu podobiznu, jelikož Dvořák byl spíše krajinářem. Portréty (2,3) malované před rokem 1958 (podle katalogu výstavy z roku 1958) se podobají kompozicí a často i barevností Cézannovým portrétům, zvláště nápadná je tato podobnost v portrétu Dvořákových rodičů s Paní Cézannovou. Obraz Jája (4), také před 1958, už stejně jako Jílové ukazuje na malířovo experimentování ovlivněné Modiglianem a neoplastiky.

František Dvořák i Radoslav Kutra uvádějí v seznamu vystavených prací práce s názvem Kompozice, které by naznačovaly na abstraktní malbu, a přestože Radoslav Kutra popírá, že by se na výstavě nějaké nefigurativní obrazy nacházely, mám důvod se domnívat, že Dvořákova Kompozice s podtitulem Harlekýn (24), od které jsem našla fotografii v malířově pozůstalosti, dokládá možnou přítomnost abstrakcí na výstavě. Také recenzent výstavy ve Večerní Praze se u Dvořáka a Kutry zmiňuje o „nezobrazitelném způsobu malby“. Je možné, že by Svaz povolil v roce 1960 vystavení nefigurativních obrazů, když obrazy Jiřího Balcara o rok dříve vzbudily takový rozruch?

Výstava v Nové síni byla první i poslední samostatnou skupinovou výstavou, poté dochází k jakémusi ochladnutí. „Já jsem se vyvíjel dál, hlavně teoreticky a mám dojem, že ostatní tyto názory se mnou nesdíleli.“⁵⁷ Zřejmě tu působila i rivalita mezi umělci, jelikož Kutra měl evidentně po výstavách v Praze největší úspěch. Výstavu Realizace v roce 1961, kterou

⁵⁷ Zde Radoslav Kutra naráží na svou spolupráci s filozofem Karlem Flossem, se kterým se seznámili na konci 50. let a v průběhu 60. let promýšleli teorii umění a křesťanské kultury na základě triadické struktury. Radoslav KUTRA: Die Schule des Sehens, Frankfurt am Main, 1994; Radoslav KUTRA: Viditelný čas, Praha, 2003; Radoslav KUTRA: Slovník školy vidění, Brno 2005; FISCHEROVÁ (pozn. 53)

pořádal Blok výtvarných skupin, obeslali jen Dvořák s Uiberlayem, jelikož v té době už měli na přechodnou dobu neshody.⁵⁸

Všeobecně v kritikách nesklidil Experiment žádné ovace, ale umělecká veřejnost na to měla patrně jiný názor a v roce 1960 přizvala Umělecká beseda Experiment ke společné výstavě v Obecním domě. Dále vystavovali ještě na Nové grafice členů a hostů SČUG Hollar v Galerii Hollar.

Skupina nikdy oficiálně neukončila svou činnost, ale už se nikdy nezmátořila ke společné výstavě.

Experiment v kritikách

„Jako cíl své práce si ukládají dosáhnout syntézy čisté formy s novým obsahem. Vzhledem k tomu, že začínají od formy a ne obsahem, těžko dojdou k úspěchu,“ píše Jaroslav Bartoš ve svém článku Experiment, který se nezdařil.⁵⁹ Přestože si Bartoš stěžuje, že o nové formě tu nemůže být řeč, dokládá svým popisem obrazů, že Dvořák i Kutra tu vystavili pár abstraktních obrazů. Za jediného experimentátora v Nové síni považuje Kutru, který používá ke svému pokusu formu pozdějšího kubismu a v temperových kompozičních studiích i nezobrazitelného způsobu malby. Nový obsah, jak se jeví Jaroslavu Bartošovi, tu není patrný, jen Dvořák tu má věcnou studii kol lokomotiv. Podle kritika tedy novátorstvím není nefigurativní malba, ale spíše realistická studie technického rázu.

L. Hlaváček vytýká ve Výtvarné práci⁶⁰ Experimentu plané experimentování a teoretizování, které se nestřetává s praxí. Ulpívání u pouhého formálního pokusnictví, jež přináší výsledky zcela staronové, příliš myslí na specifiku své tvorby, nemyslí na toho, pro koho je jejich práce určena a kdo jí dává vlastní smysl, netvoří pro lidi, ale pro kabinet. Teorie je podle Hlaváčka u nich v protikladu s praxí.

František Dvořák, píše, „malíř dobře ovládající malířské řemeslo, vystavil několik krajin, barevně nadsazených, dynamických i ve stavbě tvarů. Běžný poimpresionistický názor, bez kazu, ale i bez větších ambicí.“

⁵⁸ Realizace, výstava k 40. Výročí KSČ (kat. výst.), Praha, 1961. (Vystavovali zde: 14 UB, Etapa, Experiment, M, MS 61, Proměna, Trasa)

⁵⁹ Jaroslav BARTOŠ (rec.): Experiment, který se nezdařil, in: Večerní Praha VI., 1960, 11. ledna, č. 8

⁶⁰ L. HLAVÁČEK (rec.): Pražské lednové výstavy, in: Výtvarná práce VIII., 1960, č. 3, 9

Jaroslav Uiberlay se od své poslední výstavy dosti změnil od impulzivní malby, v níž doznívalo ještě mnoho z imprese, je nyní tvarově hutnější a barevně ukázněnější.

V Miloši Jemelkovi je cosi sympatiky baladického, dovede dát své scéně barevné napětí, avšak chybí mu větší, individuálnější pojetí.“

Nejvíc nevole sklidil Radoslav Kutra, „operující tvarovou nadsázkou a tak dospívaje až k určité formové křeči. Inspirován časným Picassem a negerskou plastikou, jejíž rudimentárnost však přejímá dosti pasivně. Hledá a experimentuje, ale mnohdy máme dojem, že zbytečně, neboť nejednu ze stezek, které si klestí, už před ním dávno urovnali jiní. Jeho obrazy působí smutně a vyjadřují pocit životní deprese: „Zbytečně hraje na klávesnici molovou tóninu (výraz často používaný pro málo optimistická plátna), připomíná mizerabilismus Bernarda Buffeta“, jež jsou podle Hlaváčka v rozporu s ideovým obsahem otištěného manifestu. V tomto bodě nelze s kritikou souhlasit, jelikož Kutra se nikdy k Buffetovi nehlásil a pokud je tu nějaká podobnost, tak jedině v strohé kresbě.

Hlaváček podezírá Experiment z nepůvodnosti a průměrnosti a zbytečného experimentování za každou cenu. Pojem experimentování se prolíná v celém článku spíše v negativní notě, naproti tomu stále zdůrazňuje potřebu Šaldovy „životnosti v umění“. „Potřebujeme hlavně výsledných skutků, plně zainteresovaných výtvarníků, kteří dobře znají dráhu i směr svého úsilí, přitahovaného neustále magnetem potřeb našeho přítomného života.“ Vyzdvihuje umělce, kteří tvoří „vědomě pro lidi, nikoliv pro kabinet“ a samoučelně srovnává Experiment se skupinou umělců ze severních Čech, jejíž větší část tvoří průmysloví výtvarníci.

Zdá se, že většina recenzí prezentovala postoje oficiální kulturní politiky. Stále stejné fráze, že umění není spojené s naší dobou a abstraktní tendence také sklízely nelibost kritiků.

22. dubna 1960 vyšla ve Večerní Praze znovu recenze Jaroslava Bartoše na výstavu Tvůrčí skupiny⁶¹ v Umělecké besedě, která se konala v Obecním domě a ke které byl přizván i Experiment. „Zvláštní pozornost si zaslouží ti nejmladší. Experimentátoři Kutra a Uiberlay jsou velmi krotcí proti Mrázkovi a Boštíkovi, kteří se představují jako čistě nefigurativní.“ Pro ilustraci dodejme, že „díla dokumentující vysoké umělecké mistrovství“ pocházejí z rukou předních členů skupiny: Vlastimila Rady a Vojtěcha Sedláčka.

⁶¹ Jedná se o skupinu později pojmenovanou jako UB 12.

3. května pak znovu nacházíme ve Večerní Praze, tentokrát je autor nepodepsán, kritiku na Kutrův obraz *Mateřství* (68), který zde porovnává se zcela průměrným dobově vyhovujícím dřevorytem *Mateřství* z výstavy Hollaru. Kutrův obraz zde „nepředstavuje prý *Mateřství* jako spíše *macešství*“. Tento odsuzující článek, který zaujímá v deníku neobvykle velké místo i s fotografiemi, vynesl Kutrovi v Praze slávu, o které vůbec nevěděl. Když přijel po nějaké době z Olomouce a zašel na návštěvu k historikovi Františku Dvořákovi, vítal ho se slovy: „Člověče, ty tu máš ale skandál!“ Když viděl, že se malíř zalekl, dodal: „Ale ne, dobřej skandál.“ „Větší službu mi soudruzi nemohli udělat“, říká Radoslav Kutra.

Další umělecké směřování členů skupiny vedlo, tak jako v mnoha jiných případech po roce 1960, k abstraktnímu výrazu, kdy se k tomuto proudu přidali umělci různých generačních vrstev a směrů. Pro některé byla abstrakce logickým vyústěním jejich vývoje, totéž platí podle mého názoru i v případě malířů z Experimentu, kteří kritizovali jiné, pro které byla moderní malba a abstraktní malování nezávazným experimentem či přechodnou módou, což se podle dobových kritik vztahovalo na některé členy Máje (Dydka, Pražákovou, Hájka, Duchoně a Oravce).⁶²

„Kdybych to měl shrnout, Experiment trval krátce, ale myslím, že se nám podařilo přispět k tomu, aby se v umění něco pohlo kupředu.“⁶³

Experiment se připojil na přelomu let 1960–61 k výstavě *Realizace*, kterou připravoval Blok tvůrčích skupin, který byl významným činitelem v procesu liberalizace SČSVU v roce 1964. Za skupinu výstavu obeslali jen Dvořák a Uiberlay, Jemelka byl již po smrti a Kutra odmítl zřejmě z důvodů prohlubujících se neshod mezi členy.⁶⁴

⁶² ML (rec.): *Máj* v Nové síni, in: *Výtvarná práce XII.*, 1964, č. 21, 5

⁶³ Radoslav Kutra, vzpomínky

⁶⁴ Blok byl spontánně vzniklým a neoficiálním uskupením, z důvodů politické taktiky byl však Svaz ochoten s ním jednat. Výstava byla povolena pod podmínkou, že výběr exponátů bude zaměřen na veřejně uplatněná díla členů tvůrčích skupin, od ilustrací po fotograficky dokumentovaná monumentální díla, určená architektuře a životnímu prostředí. Čertovým kopýtkem výstavy bylo její zařazení do akcí k jubileu vládnoucí strany. I když nebyl vystavujícím tento motiv po chuti, nikdo účast neodvolal. Jiří ŠETLÍK: *Příběh skupiny UB 12*, in: *SLAVICKÁ* (pozn. 39)

Skupina Experiment a tvůrčí skupiny na přelomu 50. a 60. let

Skupinovému snažení napomáhaly programy formulované spolupracujícími teoretiky, které často přispívaly k vyhraněnosti charakteru samotné tvorby. K těm nejpregnantněji vysloveným patřil nepochybně program Trasy, který souzněl s jasnou formulací jejího výtvarného názoru. Skupiny se od sebe odlišovaly inklinací k různým způsobům výtvarného řešení dobového zadání po modernosti. Na jedné straně tak stála právě Trasa s „různou“ konstruktivností, na straně druhé UB 12 s meditativním lyrismem. Ne všechny skupiny se vyznačovaly takovou mírou vnitřní názorové soudržnosti, jako tomu bylo u obou jmenovaných skupin či například brněnské, expresivně zaměřené skupiny Parabola. Na opačné pozici sál třeba Máj, jež jako by držel pohromadě respekt k různosti individuálních postojů. Hledání modernity mělo nejrůznější podoby, pohybovalo se od radikálnějších metod až po velmi umírněné, tíhnoucí leckdy k akademismu.⁶⁵

M 57, již založilo deset umělců (Mirek Truksa, Josef Jíra, Jiří Rada, Ladislav Karoušek, Jaroslav Šerých, Vladimír Tesař, Valerián Karoušek, Radko Plachta, Mojmír Preclík, Jiří Novák), prošli stejně jako Experiment spíše tradičním školením na pražské AVU. Obě skupiny si daly mimo jiné za úkol „vymezit se proti umělcům, kteří reagovali na předchozí výtvarné údobí protikladným, často neodůvodněným a nedostatečně zažitým modernistickým projevem. V základu jejich malby byla smyslová bezprostřednost konkrétních motivů.“⁶⁶ Přebírání hotových modernistických forem a la Picasso, Matisse ad. bylo v té době běžným a v dobové kritice hojně napadaným jevem. Názorně o tom píše Jaroslav Uiberlay, jehož písemná pozůstalost je jinak zničena, v diskusi vyprovokované Karlem Teissigem v časopise Květen, kde Uiberlay jmenovitě kritizuje obrazy Richarda Fremunda: „...nezávazná a artistní je již, z díla Dufyho odvozená, forma Richarda Fremunda, jak jsme ji viděli na výstavě „*Máj 1957*“, který s inteligencí výtvarnou a malířským nadáním neobráží ve svém díle životní pocity svou formou, ale bere si je jen za záminku, aby mohl použít formy Dufyho, po případě formy některého z jiných umělců. Je to cesta sice úspěšná a méně pracná, ale zato méně hodnotná. Z našich umělců uvádím jako příklad správného poučení na formách již hotových malíře

⁶⁵ Umění zrychleného času (pozn. 7), 30

⁶⁶ Skupina M57, Obrazy, sochy, grafika (kat. výst.), Praha 1959; Anděla HOROVÁ (ed.): Nová encyklopedie českého výtvarného umění, Dodatky, Academia 2006

Pruchu a Kubištu. Oba dva použili formy vlastní a poučovali se, někdy méně, jindy více, na formách již hotových.“⁶⁷

Mnoho skupin i jednotlivců se snažilo navázáním na světovou i domácí modernu řešit problém, jakým způsobem a co malovat. K reakci na dobovou diskusi o aktuálnosti obsahu se však staví obě skupiny jinak. M 57, kteří si dali jméno podle Makarské vinárny na Malé Straně, se už svým názvem přihlásili k poetizaci všedního dne a civilismu. Nový obsah u Experimentu byl chápán více se zaměřením na malbu samu, nešlo tolik o aktuálnost námětu nebo o námět vůbec, malba sama je pro ně motivem, „obsluhují“ se více klasickými motivy, krajinou, portrétem, figurou a paradoxně už záhy zkoušejí abstraktní malbu. Podle Miroslavy Hlaváčkové experimentoval František Dvořák s nefigurativní malbou již na počátku 50. let. I Uiberlay se v Květnu vyjádřil v tom smyslu, že nezáleží na tom, co se maluje, ale více na způsobu malby, která může být i abstraktní. Novým obsahem v podání Experimentu nebylo však jen splývání obsahu a formy, tento nový obsah byl myšlen také jako produchovnění umění. Ne ve smyslu náboženského motivu, ale vůbec způsobu malby, vždyť abstraktní obraz může působit stejně zbožně jako gotická Madona. Proto bylo vícekrát o obrazech skupiny Experiment napsáno, že z nich vychází jakoby vnitřní světlo.

„Poctivá a neefektivní“ malba byla snahou nejedné ze skupin, jmenujme v tomto smyslu typickou skupinu *Etapa*⁶⁸, jejíž velkou část tvořili žáci Miloslava Holého na Akademii a kteří tak byli značně ovlivněni smyslovým kolorismem svého učitele. Vycházeli z viděné reality a zakládali si na kultivovaných malířských prostředcích. Tak jako Experiment „používali“ tradiční náměty: figuru, portrét či akt, avšak (podobně jako M 57) se zaměřením na estetiku všedního dne. Touto lyrickou intonací a poetickou výpovědí se od našich malířů lišili, jelikož ti by takovou malbu považovali za příliš literární.

Expresionismus, ke kterému se v té době přikláněly obě skupiny (a nejen ony), byl myšlen jako syntéza citovosti s logicky jasnou výstavbou po vzoru Kubištvě či v případě Experimentu ještě Rouaultově.⁶⁹

⁶⁷ Jaroslav UIBERLAY, in: Květen III., 1958, 455

⁶⁸ Eva Brýdlová, Ivan Gruber, Václav Kiml, Miroslava Kocmanová, Milan Obrátil, Jaroslava Pešicová, František Ronovský, Zbyněk Slaviček, Otakar Synáček, a sochaři: Aleš Grim, Alena Honcová, Josef Klimeš, František Pacík, František Štorek.

⁶⁹ „Expresivní účín jde tu ruku v ruce s úsilím o logický řád díla, o míru věcí a vztahů.“ Petr SPIELMAN, in: Tvůrčí skupina Etapa (kat. výst.), Praha 1963

Snaha o „neefektivní, poctivou“ malbu a školení u Martina Salcmana spojovala „Experimentáky“ se čtyřmi malíři⁷⁰, kteří založili seskupení s názvem *Proměna*. A nejen to, dále pak snaha o vnitřní řád, vnímavost smyslů a soustředění na barevné principy obrazové skladby a tradiční náměty krajiny, zátiší a figury. Tak jako Kutrovi a Dvořákovi je jim blízký přepis skutečnosti s podtržením tvarové konstrukce a kompoziční osnovy, a tudíž záhy zkoušejí i nefigurativní malbu.

Na tyto výše zmíněné skupiny by se dobová kritika dívala jistě podobným způsobem, jak psala do *Výtvarné práce* o *Proměně*: „Celkem lze o výstavě skupiny říci, že je výsledkem úsilí vážného a poctivého, nicméně nevybočujícího z konvence, neriskujícího po formální i námětové stránce a ve svých možnostech kultivujícího tvárné i obsahové problémy nenové.“⁷¹

Jistou podobnost nacházím se skupinou *Krok 57*, zvláště ve vlivu Georgette Rouaulta a v duchovním vyzarování obrazů. Také role experimentu je v obou skupinách chápána podobně: „Ke každé objevitelské činnosti je zapotřebí odvahy experimentu – a to je bod, který spojuje tuto nově se vytvořivší skupinu v míře nemalé. Jde tu především o experiment po stránce výrazové, formální, a hned můžeme předem konstatovat, že nikoliv samoúčelně bez hlubšího obsahového smyslu.“⁷² Skupinu *Experiment* nám připomene i krátkou dobou svého trvání; ukončili činnost v roce 1959.

„Každý experiment v umění stejně jako i jinde musí být veden touhou po pravdě. Domníváme se, že to bývá často opomíjeno. Touha po pravdě je již v samotné povaze experimentu a je i základem modernosti umění, protože tato snaha nutí umělce hledat stále nový výraz a moderní výtvarný projev, neboť každý jiný projev je více nebo méně dobře maskovanou lží. Nejsme ovšem jediní ani první, kteří usilují o takové cíle.“⁷³ Členové *Brna 57* se stavěli čelem k experimentu, v té době však cítí výhrady k pojetím důsledně abstraktním,

⁷⁰ Milan Albich, Karel Malich (potom ještě studium grafiky na AVU), Přemysl Pospíšil, Miroslav Rada

⁷¹K (rec.): *Proměna*, in: *Výtvarná práce VII.*, 1959, č. 6, 10

⁷² Miloš SAXL, in: *Krok 57* (kat. výst.), Teplice, 1957. Text v katalogu není podepsaný, autorství zmiňuje Jan Royt: *Výtvarná skupina Krok 57*, in: Klimešová Marie (pozn. 8), s. 24

⁷³ Petr SPIELMAN, in: *Katalog výstavy*, Praha, 1957. (Skupina umělců, kteří si později říkali Brno 57). Skupina vznikla z přátelského okruhu kolem B. Matala, k jejím členům patřily další výrazné osobnosti brněnské umělecké scény: Kubíček, Vaculka, Karel Hylš, Pavel Navrátil, teoretikové Zdeněk Kudělka, Petr Spielmann a Jaromír Zemina.

o kterých soudí, že „strhují i ty poslední nejvratší mosty dorozumění mezi lidmi a mění svobodu tvorby v bezbřehý chaos“. Trvalo pět let, než se tento názor podstatně zmírnil.⁷⁴

Obecně se zdá, že se Experiment od většiny skupin lišil v používání kresby. Mnoho malířů příklánějících se k moderní malbě hledalo svoje východisko v kubismu, fauvismu či expresionismu a u naší skupiny tomu není jinak. Silná černá liniová kresba, která převládala v tehdejší malbě, však není doménou u Experimentu (snad jen Kutra), což je možno vysvětlit Salcmanovým školením, kdy podle Cézanna linie neexistuje, vzniká jen vztahem dvou barev či kontrastních tónů: „Neexistuje žádná linie, ani žádná modelace, jsou jen kontrasty. Tyto kontrasty netvoří černá a bílá, ale barevný vjem. Modelace vyplývá ze správného vztahu tónů. Pokud jsou vedle sebe harmonicky a pokud jsou tam všechny, obraz dostává modelaci samočinně.“⁷⁵ Relační postoj zaujímal Salcman jak k uplatnění barvy na obraze, tak i k malířské kompozici. Uplatňování tohoto relačního názoru zakládá revoluci v malířském vyjadřování, uvolňuje totiž prostředky malby k nesmírné svobodě.⁷⁶

Skupina Experiment se jeví ve více bodech velice rozporuplnou. Vychází sice z tradice akademické malby, ale svým experimentátorstvím se staví proti ní. Hájí svobodný tvůrčí proces, ale je kritická k uctívání avantgardy a své umělecké hledání zakládá na zážitku malby před motivem, který je jim východiskem k volné tvorbě, kde se zdají velice svobodomyslní.

Radoslav Kutra vzpomíná na ostatní skupiny: „Jejich práce nás zajímaly, protože to byla vždy snaha o obnovu moderního malířství. O tom jsme však měli svou představu, která se od nich lišila a byla důvodem k založení naší vlastní skupiny. Pokud si pamatuju, neexistovala v žádné z těchto skupin vazba na impresionismus a Cézanna, která byla tenkrát u nás všech aktuální, i když u každého trochu jinak. Z toho také vyplýval náš negativní postoj k tak zvané umprumáčtině, která na tyto kořeny moderní malby zapomínala. Sdíleli jsme s nimi potřebu obnovy, nechtěli jsme ji však realizovat překotně na základě módních tendencí, ale spíš vycházet z objektivních kořenů. Proto jsme působili na ty ostatní většinou ne dost progresivně.“

⁷⁴ Igor ZHOŘ: Brněnské tvůrčí skupiny 1957-1970, in: Bulletin moravské galerie v Brně 52, Brno 1996, 124

⁷⁵ Paul CÉZANNE: Čist přírodu, Praha 2001, 11

⁷⁶ Více o tom v Salcmanův pedagogický odkaz české malbě, in: Martin Salcman 1896-1979 (kat. výst.), Plzeň 2009

Na jedné straně „umprumáčtina“ proti které bojoval Experiment, a pseudoimpresivní rozbředlost na druhé straně, z které byli často obviňováni právě Radovi studenti a proti které se ohrazovala skupina *Trasa*⁷⁷. Členové této skupiny vyšli většinou z Fillova atelieru na UMPRUM. „Proti ilusivní přetvářce stavíme osvobozené prostředky konstruktivní a kompoziční. Proti pseudoimpresivní rozbředlosti, definitivnost tvaru a plný barevný důraz.“ Vycházelo se od nejbližších věcí, šlo o to vytěžit odtud vnitřní konstruktivní řád, krátce: věcná konstrukce konkrétního světa. „Jsme opatrní k tomu, co leží příliš líbivě na povrchu. Nedůvěřujeme efektům uvolněného štětce.Všechny subjektivní pocity, zážitky, vjemy – uchované v plné intenzitě – se musí v umění objektivizovat.“⁷⁸ Umělci Trasy se snaží o pokubistický výraz, břitký, nerozpačitý a nesentimentální. Názorové rozpětí vystavených kreseb, grafik a soch se pohybovalo od neorealismu k légerovské zkratce ohraničené pevnou konturou. Původní program Trasy byla rehabilitace předmětnosti proti povrchnosti domácího českého pseudoimpresionismu. Černá kontura byla provokací pocukrovaného povrchu. Co se týče objektu, kladou si omezení na oblast městského člověka.

⁷⁷ Skupina vystoupila poprvé na veřejnost v roce 1957 v Galerii mladých pod patronací teoretika Arséna Pohribného. Výstavy se zúčastnili Čestmír Kafka, Václav Menčík, Věra Heřmanská, Vladimír Jarcovják, Eva Burešová, Jitka a Květa Válový. Byli to převážně žáci z Fillova atelieru.

⁷⁸ Arsen POHRIBNÝ, in: *Trasa 54* (kat. výst.), Praha 1957

Závěr

Hnutí tvůrčích skupin, rekrutující se převážně z řad umělců poválečné generace narozené ve dvacátých letech, v zásadě splnilo svou úlohu před polovinou šedesátých let. Jejich zásluhou, prostřednictvím vnitřní, svazové opozice, stejně jako zásluhou radikálních, nekompromisních proudů z opozice vnější (informel a surrealistický okruh), působící v nezávislých strukturách, která se vázala spíše ke generaci narozené již v letech třicátých, se již situace v druhé polovině 60. let zcela změnila. Vedle základní možnosti vybojovat prostor pro hru usilovaly skupiny o pravdivost výrazu, kterou spatřovaly v útěku od vnější, falešně líbivé slupky výtvarně rozbředlého optimismu. Každá ze skupin svým způsobem přispěla k řešení dobově závažné otázky po autonomii výtvarné tvorby, která se chtěla emancipovat od napodobivých postupů prostřednictvím vědomého navázání na tradice domácí i evropské předválečné moderny. Po roce 1956 se tak stal ústředním pojmem realismus ve spojení s atributem moderní. Všeobecná liberalizace vyústila v obnově moderny počátku 20. století, jejíž jazyk a metody musely být recyklovány, aby byl znovu pochopen a vysvětlen její smysl. Volaly po tom nejen tvůrčí skupiny, produkuje často konzervativní umění navracející se o půl století nazpět, ale i teoretikové a historikové umění, kteří doufali, že prorazí hradbu nesoučasnosti teprve tehdy, když si připomenou zapomenuté zákonitosti autonomního obrazu. Setrváváním na klasických a v té době již konzervativních hodnotách rané moderny se umělecký výraz vzdálil současnosti, bezpochyby však bylo nezbytné připomenout abecedu principů moderního myšlení, tj. že umění je novou, umělou obrazovou skutečností, má své vlastní zákonitosti nezávislé na vizuálních vjemech, že umělec je musí respektovat a jeho práce je založena na harmonickém uspořádání jeho prostředků, barvy, tvaru a linie v ploše a prostoru. Víra v univerzální skladbu forem vyslovená ve stejné době Václavem Boštíkem⁷⁹ osvobozovala umělce od služebnosti ideologii a dovoľovala mu založit tvorbu na čistě výtvarných prostředcích.

Od vzniku skupin na konci padesátých let až po polovinu let šedesátých probíhal vývoj v postupných etapách. Na začátku stál problém vypořádání se s českou moderní tradicí (výstava Zakladatelé moderního českého umění, proklamativní přihlašování se k odkazu Kubišty, Špály, Čapka...) a postupného vymaňování se z pout – později „moderního“ – realismu (termín Luďka Nováka). Na konci již svobodné využívání abstraktních postupů, jimž za cenu ostrých konfliktů paralelně probíjávali cesty umělci z nezávislých struktur, a široká

⁷⁹ Václav BOŠTÍK: Je mi, jako autoru...in: Václav Boštík (kat. výst.), Praha 1957

inspirace recentními i aktuální proudy světového umění. V českých poměrech se tak teprve kolem poloviny šedesátých let dořešil spor mezi figurací a abstrakcí.

Malé skupiny názorově spřízněných lidí, které spojovaly studijní osudy, vliv pedagogických osobností a přátelské vazby mohly mnohem činoroději ovlivňovat rozvoj vlastního výtvarného života. Skupina Experiment, která byla se svými čtyřmi členy jistě malou rybou v moři skupinového hnutí, přispěla svým dílem k oživení výtvarného života u nás a prosazení liberálnějšího vedení Svazu československých výtvarných umělců. Pro jednotlivé členy Experimentu měla vzájemná konfrontace uměleckých názorů zásadní význam pro jejich malířský vývoj, a přestože se jejich cesty později rozcházejí, je patrné, že doba jejich spolku trvale zanechala stopy v uměleckém směřování.

Odkaz skupiny Experiment: Skupina MJ, Škola vidění a Experiment 2

„Sním o umění, které bude plné světla a krystalicky jasné. Věřím v čistou a prostou krásu barvy v jejím objektivním působení a v její vlastní sílu – proti popisné služebnosti, expresivní deformaci a subjektivnímu zneužití.“⁸⁰

Skupina MJ

Myšlenka „pocitivého“ malování či tvorby vůbec, které se vymezuje vůči módnosti a jednostranné avantgardnosti, se objevuje znovu v uskupení umělců, kteří si dali do názvu jméno Miloslava Jemelky, hlásíce se tak k odkazu jeho malby. V této skupině se znovu na krátkou dobu sešli všichni tři pozůstalí z Experimentu. Jejich úsilí formuloval Radoslav Kutra: „K založení nového výtvarného spolku „Skupina MJ“ vedla potřeba sdružit dnes už ojedinělé a osamocené výtvarné umělce, kteří se dosud nevzdávají tvůrčích možností obsažených v tradičních principech moderního umění. Tato potřeba byla poprvé vyslovena v Šumperku, proto se zde sešla skupina malířů a sochařů (šumperských, olomouckých i pražských), kde na ustavující schůzi 26. května 1968 založila tento výtvarný spolek se sídlem v Šumperku.“ Zakládajícími členy byli: Adamec, Bartoš, Boleslav, Dvořák, Mašata, Jalůvka, Jemelková, Jež, Jílek, Kulička, Kutra, Smutný, Uiberlay.

⁸⁰ Václav Boštík o sobě a o umění (kat. výst.), Náchod 1993

Program uvádím ve zkrácené verzi:⁸¹

„Tradice moderního umění začíná objevem nových obecných principů umělecké tvorby. Rozvoj těchto principů by měl prohlubovat originální charakter moderního umění. Současné umění však popírá význam obecných principů (...) Snaha dát principiální význam raději výjimečným jevům vede k jednostrannému názoru, že dějiny umění jsou spíš řadou nezávazných přítomnostních událostí než souvislým tvůrčím procesem. Touto jednostranností se umění zbavuje svého vlivu na dějiny, ba naopak napomáhá těm historickým jevům, které způsobují jejich rozklad.“

„Dnešní progrese má v době výtvarných atrakcí ten nejméně atraktivní úkol: znovu objevovat – v celé hloubce jejich obyčejnosti – obecné principy moderního umění. Současnost je opustila v domnění, že tak snadněji dosáhne neomezené individuální svobody. Ukázalo se však, že i v umění individualita přestává existovat bez obecných základů a že ani výjimečnost není možná, nemůže-li se odlišovat od nějakého obecného pravidla.“

Obecné principy moderního umění spatřují za prvé ve výtvarném realismu, který zde představuje výtvarnou formu jako realizaci smyslově emocionálního vztahu objektivní a subjektivní skutečnosti. Představují si pod tím prostě malbu před motivem, kdy „pravou skutečností se stává teprve to, co umělec vytvořil“. Druhým principem je uvědomělá umělecká forma, která se oproštuje od literární obsahovosti. Novým obsahem se stává vztah, který nepředchází tvorbu, ale uskutečňuje se v jejím autonomním procesu. A naposled jim jde o otevřený tvůrčí proces: „Obsah umělecké tvorby, který není daný, ale vytvářený, přestává být předmětem sdělení. Stává se něčím, co otevírá tvůrčí proces pro vstup diváka, který se bezprostředně zúčastní „tajemství“ umělecké tvorby a dává tak umění nový společenský význam: integraci smyslového člověka i renesanci jeho nejpodstatněji lidských, tj. tvůrčích potřeb.“

„Všechny tyto obecné rysy moderního umění mají v podstatě lidový charakter. Tam, kde je současné umění odmítá, rodí se většinou cosi jako nová umělecká aristokracie, která chce nahradit výtvarný realismus literárním nadrealismem, uvědomělou výtvarnost cílevědomou exkluzivitou s principem tvůrčí účasti diváka, principem šoku.“

⁸¹ Jenom jedno je srdce (pozn. 21), 144-147

Po uskutečnění první společné výstavy v šumperské městské galerii 1969 činnost spolku ustala. Jako jeden z hlavních důvodů uvádí historik umění Ivo Binder nejasnost a mnohoznačnost výkladu, který nemohl dlouhodobě spojit tolik umělců s jejich individualitami.

Škola vidění

V roce 1973 zakládá Kutra v emigraci malířskou školu, Kunstseminar Luzern, kterou také nazývá Školou vidění. I přesto, že škola stojí na Kutrových teoretických postulátech, které byly do jisté míry příčinou neshod v Experimentu, spatřuji v jejím programu mnoho z odkazu původní skupiny.

Snahu o „poctivou malbu“, která se zakládá na impresionismu a hlavně Cézannovi, Kutra prohlubuje a konkretizuje v metodě výuky malby. Tato technika má malíři pomoci uvědomit si, co vidí, a malovat svoje vidění, tak jako ho objevili impresionisté. Po vzoru Cézanna pak nastupuje modulace obrazového prostoru pomocí vztahů teplých a studených barev. Díky takto osvojenému malování získává malíř domov, základnu pro své umělecké experimentování, do něhož se může kdykoli vrátit a načerpat novou sílu. „Absolutní technika malování překonává svou bezprostředností, zakládající se na kvalitativním barevném vidění všechna stylová kliše.“⁸² Celou teorii, na které stojí Škola vidění, popsal Radoslav Kutra v knize Die Schule des Sehens, nebo v českém přepracování Viditelný čas. V této teorii, kterou sám nazývá Orientací, spatřuje úkol malířství a zvláště barevného vidění jako zásadní princip oživující nejen umění, které se podle něho nachází v krizi, ale celého člověka v jeho tělesné i duchovní sféře.

O Škole vidění se zde zmiňuji jen okrajově, domnívám se však, že by si zasloužila samostatnou práci.

Experiment 2

K odkazu Experimentu se od roku 2000 hlásí i skupina malířek, které prošly buď Kunstseminářem ve švýcarském Luzernu, nebo se s Kutrou setkaly na VUT v Brně, kde učil na Katedře výtvarné výchovy. Zakládajícími členkami skupiny Experiment 2 jsou Doris Windlin, Kateřina Pindáková-Ruhterford, Jana Černoňáková-Rozková, Majka Nováková a od roku 2005 také Marie Smetanová.

⁸² Radoslav KUTRA: Slovník školy vidění, Brno 2005

Prameny:

Vzpomínky Radoslava Kutry, Jany Jemelkové, Jana Jemelky, Blaženy Uiberlayové, Lenky Zapletalové, Anny Smetanové, Ludmily Kutrové.

Rodinný archiv rodiny Uiberlayovy

Rodinný archiv rodiny Dvořáků

Rodinný archiv rodiny Kutrů

Rodinný archiv rodiny Jemelků

Rodinný archiv rodiny Zapletalů

Fotografický archiv Ivo Bindera

Literatura:

Knihy:

BOUČKOVÁ Jitka (ed.): České výtvarné umění 20. století: z uměleckých sbírek Východočeské galerie, Pardubice 1970

FISCHEROVÁ Sylva: Bůh vždycky zatřese stavbou / Rozhovor Sylvy Fischerové s Karlem Flossem, Vyšehrad 2011

HOROVÁ Anděla (ed.): Nová encyklopedie českého výtvarného umění, Dodatky, Academia 2006

KUTRA Radoslav: Die Schule des Sehens, Peter Lang, Frankfurt am Main 1994

KUTRA Radoslav: Slovník školy vidění, Brno 2005

KUTRA Radoslav: Viditelný čas, Praha 2003

MALÁ Alena / MALÝ Zbyšek (ed.): Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950-2007, Ostrava 2007

MARITAIN Jacques: Umění a scholastika, Olomouc 1933

PALÁN Aleš: Na křižovatce větrů / Korespondence Georgese Rouaulta a Josefa Floriana z let 1913-1931, Praha 2010

PETRASOVÁ Taťána / LORENZOVÁ Helena (ed.): Dějiny českého výtvarného umění VI/2, 1958-2000, Academia 2007

ŘEHÁKOVÁ Naďa / RUDA Vladimír (ed.): České malířství XX. století ze sbírek oblastní galerie v Liberci, Ústí nad Labem 1974

SLAVOTÍNEK Jan (ed.): Jenom jedno je srdce. Miloslav Jemelka. Deníky, vzpomínky, dílo, Velehrad 2002

ŠETLÍK Jiří (ed.): Sbíрка moderního umění: československé malířství 20. století, Národní galerie, Praha 1959

Výstavní katalogy:

5. výstava skupiny Etapa (kat. výst.), Praha 1970

BOŠTÍK Václav: Je mi, jako autoru...in: Václav Boštík (kat. výst.), Praha 1957

Etapa (kat. výst.), Praha 1961

Experiment (kat. výst.), Praha 1960

František Dvořák (kat. výst.), Praha 1986

František Dvořák a Dalibor Chatrný (kat. výst.), Praha 1958

František Dvořák, Obrazy (kat. výst.), Roudnice nad Labem 2001

František Dvořák. Obrazy (kat. výst.), Svitavy 1990

HLAVÁČEK Josef / PADRTA Jiří (ed.): Nová citlivost (kat. výst.), Praha 1994

Horizont (kat. výst.), Praha 1963

Index, tvůrčí středisko Praha 6 (kat. výst.), Karlovy Vary 1967

Index, tvůrčí středisko Praha 6 (kat. výst.), Roudnice nad Labem, rok není udán

Jaroslav Chudomel, kresby; Miloslav Jemelka, obrazy; Rudolf Svoboda, plastiky (kat. výst.),
Praha 1959

Jaroslav Uiberlay (kat. výst.), Praha 1957

Jaroslav Uiberlay, *Kresby* (kat. výst.), Sobotka 1980

Jaroslav Uiberlay, *Obrazy a kresby z let 1940-1981* (kat. výst.), Praha 1981

JUDLOVÁ Marie (ed.): *Ohniska znovuzrození, České umění 1956-1963* (kat. výst.), Praha 1994

Klid i nepokoj malby Jaroslava Uiberlaye (kat. výst.), Šumperk 2003

KLIMEŠOVÁ Marie: *Roky ve dnech: České umění 1945-1957* (kat. výst.), Praha 2010

Konfrontace brněnských skupin (kat. výst.), Brno 1963

Krok 57 (kat. výst.), Praha 1959

Krok 57 (kat. výst.), Teplice 1957

Kutra, 1960 (kat. výst.), Olomouc 1960

M 57, čtvrtá výstava skupiny Makarská (kat. výst.), Praha 1965

Martin Salcman 1986-1979 (kat. výst.), Plzeň 2009

Miloslav Jemelka (kat. výst.), Kunstseminar Galerie Luzern 1995

MS 66 (kat. výst.), Praha 1966

POTŮČKOVÁ Alena / NEUMANN Ivan (ed.): *Umění zrychleného času, Česká výtvarná scéna 1958-1968* (kat. výst.), Praha 1999

PRIMUSOVÁ Adriana / KLIMEŠOVÁ Marie (ed.): *Skupina Máj 57: úsilí o uměleckou svobodu na přelomu 50. a 60. let* (kat. výst.), Praha 2007

Proměna (kat. výst.), Praha 1959

Proměna (kat. výst.), Praha 1961

Proměna (kat. výst.), Praha 1964

Radoslav Kutra (kat. výst.), Olomouc 1963

Radoslav Kutra. Figur abstrakt (kat. výst.), Kunstseminar Galerie, Luzern 1995

Radoslav Kutra. Malířské dílo 1958-1991 (kat. výst.), Olomouc 1991

Radoslav Kutra. Obrazy a kresby (kat. výst.), Praha 1958

Radoslav Kutra. Podobizny 1964 (kat. výst.), Olomouc 1964

Radoslav Kutra: Barva, tvar, duch: obrazy, kvaše, kresby 1941-2005 (kat. výst.), Olomouc 2005

Realizace, výstava k 40. výročí KSČ (kat. výst.), Praha 1961

Skupina M57, Obrazy, sochy, grafika (kat. výst.), Praha 1959

SLAVICKÁ Milena (ed.): UB 12: Studie, rozhovory, dokumenty, Praha 2006

Trasa (kat. výst.), Litoměřice 1991

Trasa (kat. výst.), Praha 1961

Trasa (kat. výst.), Praha 1964

Trasa 54 (kat. výst.), Praha 1957

Tvůrčí skupina Etapa (kat. výst.), Praha 1963

Tvůrčí skupina M 57 (kat. výst.), Praha 1962

Umění mladých výtvarníků Československa (kat. výst.), Brno 1958

Václav Boštík (kat. výst.), Praha 1957

Václav Boštík o sobě a o umění (kat. výst.), Náchod 1993

Výstava aktů a studií akad. Malíře Radoslava kutry (kat. výst.), Olomouc 1957

Výstava obrazů Jaroslava Uiberlaye (kat. výst.), Zlín 1959

ZATLOUKAL Pavel (ed.): Oznámení o Ikarově letu: olomoucká šedesátá léta v zrcadle výtvarné kultury (kat. výst.), Olomouc 1998

Články v časopisech:

Anketa s mladými výtvarníky, in: Výtvarná práce V., 1957, č. 12

BARTOŠ Jaroslav (rec.): Experiment, který se nezdařil, in: Večerní Praha VI., 1960, 11. ledna, č. 8

BARTOŠ Jaroslav (rec.): Tvůrčí skupina programově neprogramová, in: Večerní Praha VI., 1960, č. 95

BINDER Ivo: Jenom jedno je srdce, in: Prostor Zlín 9, 2002, 1-3

BRUKNER Josef: Krotká generace, in: Květen III., 1958, 496-497

DANĚK Ladislav (rec.): Miloslav Jemelka, Rané a pozdní práce na papíře, in: Prostor Zlín 13, 2006, 34-35

DANĚK Ladislav (rec.): Radoslav Kutra: Návrat domů, in: Prostor Zlín 12, 2005, č. 3, 26

HLAVÁČEK L. (rec.): Pražské lednové výstavy, in: Výtvarná práce VIII., 1960, č. 3, 9

HOFMEISTEROVÁ Jana (rec.): F. Dvořák a D. Chatrný v Galerii mladých, in: Výtvarná práce V., 1958, č. 20

HOFMEISTEROVÁ Jana (rec.): K pražským výstavám mladých, in: Květen II., 1956-57, 337

K (rec.): Proměna, in: Výtvarná práce VII., 1959, č. 6, 10

ML (rec.): Máj v Nové síni, in: Výtvarná práce XII., 1964, č. 21, 5

NOVÁK Luděk (rec.): Obrazy Jaroslava Uiberlaye, in: Výtvarná práce V., 1957, č. 2, 8

PADRTA Jiří: Cézannův příklad, in: Výtvarná práce IV., 1956., č. 24-26,8

PETROVÁ Eva: Mladí malíři, in: Výtvarné umění VIII., 1958, č. I-IV

PETROVÁ Eva: Generace jako slohový fenomén, in: Výtvarné umění IIXX, 1968, roč. 8, 373

Red. (rec.): Recenze na první výstavu Etapy, in: Výtvarná práce IX., 1961, č. 17, 8

Red. (rec.): Pražské výstavy v únoru a březnu (Uiberlay), in: Výtvarná práce IX., 1961, č. 4, 8,

SALCMAN Martinf: O barvě, in: Výtvarné umění VI., 1956, č. 6, 249-259

SMETANA Jan: Cézannova lekce, in: Výtvarná práce IX., 1961, č. 13, 2

TEISSIG Karel: Devatenáctset padesát osm!, in: Květen III., 1958, 332

UIBERLAY Jaroslav, in: Květen III., 1958, 455

WITTLICH Petr: Radoslav Kutra, Obrazy a kresby, in: Květen IV., 1959, č. 1

ZYKMUND Václav: Pokrokovost umělecká a ideová, in: Výtvarná práce VII., 1959, č. 5

Sborníky:

KLIMEŠOVÁ Marie (ed.): Česká kultura na přelomu 50. a 60. let. Kolokvium konané u příležitosti retrospektivy Jiřího Balcara, Praha 1988

ŠEVČÍK Jiří / MORGANOVÁ Pavlína / DUŠKOVÁ Dagmar (ed.): České umění 1938-1989, Praha 2001

ZHOŘ Igor (ed.): Brněnské tvůrčí skupiny 1957-1970, in: Bulletin moravské galerie v Brně 52, Brno 1996

Diplomové práce:

DOBIÁŠOVÁ Simona: Monografie Miloslava Jemelky (diplomová práce na Pedagogické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci), Olomouc 1989