

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Bakalářská práce

Emil Filla a Čína

Emil Filla and China

Emma Pecháčková

Praha 2012

Vedoucí práce:
Prof. PhDr. Vojtěch Lahoda, CSc.

Ráda bych poděkovala vedoucímu práce Prof. PhDr. Vojtěchu Lahodovi, Csc. za to, že mi pomohl zorientovat se ve zvoleném tématu a nalézt cestu k formulaci práce. Také bych chtěla poděkovat PhDr. Michaele Pejčochové za cenné rady a připomínky k problematice čínského umění, které mi poskytla.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

.....
Emma Pecháčková

Abstrakt

O Emilu Fillovi (1882-1953) je známo, že byl vášnivým sběratelem a milovníkem mimoevropského umění. Celý život se snažil nalézt společný jazyk, který by umožnil propojit umělecké styly a přístupy různých světových kultur. Filla obětoval velkou část života studiu čínského umění, které se v Evropě stalo populární a tím i přístupnější na začátku dvacátého století. Filla nejen navštěvoval výstavy asijského umění, ale sám vlastnil i několik uměleckých předmětů a tušových maleb. Studium čínských obrazů a literatury si osvojil postupy a myšlení typické pro čínské krajinářství. Především se jedná o citaci podlouhlého formátu, použití tušové malby a dojem bezčasí, věčnosti a nekonečna.

Výsledkem jsou netradiční podlouhlé krajinomalby, které se na první pohled liší od tradičních krajinomaleb malovaných podle zažitých pravidel Západu. Krajiny Českého středohoří vznikaly v posledních letech Fillova tvůrčího období, kdy tvorba umělců byla pod neustálou kontrolou režimu. Fillovy krajiny Českého středohoří jsou však solitéry a nemělo by na ně být nahlíženo jako na ukázkový příklad realistické malby padesátých let minulého století. Fillova intence měla mnohem duchovnější a osobnější ráz. Tyto malby krajin pro něj byly hledáním nové syntetizující umělecké formy, završením vlastní tvorby a především prostorem pro kontemplaci.

Klíčová slova

Emil Filla

Čína

krajinomalba

čínské umění

Abstract

It is well known about Emil Filla (1882-1953) that he was passionate about collecting non-european art. During his life he tried to find some kind of universal language which would allow him to connect the artistic styles of different cultures from all around the world. Filla sacrificed a huge part of his life to studying chinese art, which became popular in Europe in the beginning of 20th century. Filla did not only frequent Asian art exhibitions, he himself owned many artistic objects and Chinese ink paintings. Thanks to studying books and paintings he became familiar with philosophy and media typical for Chinese landscape painting. The most obvious evidence of Chinese influence is the thin and long form of painting, use of ink and the illusion of timeless atmosphere, eternity and infinity.

The result of this are wider landscapes which differ greatly to the rest of traditional Western landscape painting. The landscapes from České středohoří were Filla's last works. He had them painted at the very end of his life around the 1950s, when art was under the control of government authorities. These landscapes from České středohoří are unique and they are definitely not the perfect example of social-realistic painting which was popular by this time. Filla's aim was more about spiritual value for the artist himself. He was looking for new synthesis of art form and, furthermore, time for individual contemplation.

Keywords

Emila Filla

China

landscape painting

Chinese art

Obsah

Abstrakt

Klíčová slova

Abstract

Keywords

Úvod	7
1. Život Emila Filly	9
2. Asijské inspirace kolem Emila Filly	11
2.1 Asijské umění ve Fillově době	11
2.2 Fillova sbírka asijského umění	14
3. Čínská krajinomalba	16
4. Fillovy teoretické spisy zabývající se Čínou	22
5. Osobnosti kolem Emila Filly	28
5.1 Vojtěch Chytil v roli dodavatele	27
5.2 Josef Sudek v roli přítele	28
6. Asijské motivy ve Fillově tvorbě – Nečínská čínskost	30
7. Fillovo České středohoří	34
Závěr	40
Seznam použité literatury	42
Příloha I - Čínské dynastie	45
Příloha II - Seznam čínských obrazů z Fillovy sbírky	46
Příloha III - Seznam Fillových teoretických textů o čínském umění	47
Seznam vyobrazení	48
Obrazová příloha	I

Úvod

V řadách české moderny bychom našli nemálo umělců, kteří se snažili pochopit asijské umění a používali je jako zdroj inspirace, nových námětů a nápadů a netradičních technik, ať už čerpali z řemeslných výrobků, malířství, náboženství či filozofie.¹ Tato práce se bude věnovat výhradně tvorbě Emila Filly, který Čínu nikdy nenavštívil, avšak o východní umění i filozofii se zajímal od poloviny dvacátých let.

Dnes si již nedokážeme představit český expresionismus či kubismus bez jména Emila Filly. I přes nesporný fakt, jaký vliv měl tento umělec na vývoj české moderny, jeho závěrečná životní etapa věnovaná krajinomalbám je přijímána s rozpaky, a proto bývá opomíjena nebo dokonce v některých případech i zatracována. Na Fillovy malby Českého středohoří existuje mnoho názorů od pozdního sentimentu umělce přes romantické okouzlení krajinou až po dobovou úlitbu režimu. Nejméně se však v souvislosti s těmito panoramatickými malbami hovoří o vlivu asijského umění a uplatňování podobných postupů jako při malbě čínských horizontálních svítků.

Tato práce pokouší rozkrýt některé skutečnosti Fillova života, které malíře vedly k těmto, v našem evropském prostředí netradičním, krajinomalbám. Především se jedná o dobový kontext první třetiny minulého století, kdy v českých zemích existoval velmi silný zájem o Orient, Fillovu zajímavě koncipovanou sbírku asijského umění a v neposlední řadě také jeho celoživotní zájem o čínskou filozofii, způsob ztvárnění a teorii krajinomalby.

Emil Filla byl člověk s širokým rozhledem, který o umění ve všech jeho aspektech neustále přemýšlel i psal. Cílem této práce není zasadit Fillovu tvorbu do jediné správné kategorie, která by byla klíčovou k výkladu celého Fillova díla. Zajímal se o Čínu stejně jako o Giotto, holandskou krajinomalbu 17. století nebo Picassa. Jejím cílem by měl být spíše nový úhel pohledu na zvláštní tvorbu všestranného umělce mnoha tváří, který přinesl do poměrně izolované české tradice zcela nový přístup a velmi zvláštní novou estetiku. Konkrétně v tom, jak Emil Filla dokázal propojit v Evropě tradiční žánr krajinomalby s postupy, které vysledoval v čínském malířství. Čínské umění pro Fillu představovalo studnici inspirace, ať už čerpal z vlastních sbírek či pouze z reprodukcí.

1 Např. Emil Orlik, Arnošt Hofbauer, Adlof Hoffmeister, Ludvík Kuba, Zdeněk Sklenář.

Jako hlavní zdroj pro tuto práci posloužil cyklus maleb Českého středohoří. Většina těchto krajinomaleb je uchována v Galerii Benedikta Rejta v Lounech. V depozitáři jsou tu uloženy i Fillovy sbírkové předměty. Je ku podivu, že do dnešních dnů nedošlo k jejich detailnějšímu průzkumu. Bohužel není známo, kolik čínských originálních svitků se v galerii nachází, ani v jakém jsou stavu. Probádání této části sbírek by mělo proběhnout nejpozději do roku 2015. Fragmenty Fillovy čínské sbírky či obrazové databáze lze ovšem rekonstruovat i na základě publikovaných článků, výstav či esejí, u kterých byla fotografická příloha.

V případě Fillových krajinomaleb Českého středohoří, které jsou špatně dostupné a bývají vystaveny jen v některých expozicích Galerie Benedikta Rejta, jsem byla nucena vycházet z reprodukcí v knize Čestmíra Berky « *Emil Filla. Krajina Českého středohoří* ».²

2 Čestmír BERKA: *Emil Filla. Krajina Českého středohoří*. SNKL, Praha 1964.

1. Život Emila Filly

Emil Filla se narodil 3. dubna 1882 v moravské Chropyni. Dětství strávil v Brně, kde později absolvoval gymnázium a v roce 1902 zde začal pracovat v Krakovské pojišťovně. Již na přelomu 19. a 20. století navštívil Vídeň. V roce 1903 nastoupil na Akademii výtvarných umění v Praze, kde se seznámil se svými spolužáky, budoucími členy skupiny Osma, jejichž první společná výstava se konala v roce 1907. Na Akademii vydržel jen do roku 1906, kdy se v říjnu tohoto roku se vydal na cestu po Evropě přes Německo, Holandsko a Belgie až do Paříže. Byla to příležitost seznámit se s obrazy Jana van Goyena, které v něm probudily zájem o krajinomalbu 17. století a ovlivnily jeho malířskou i teoretickou tvorbu. Od roku 1907 se Filla soustředil především na činnost uvnitř skupiny, dlouho v ní však nevydržel. V roce 1909 se stal členem Spolku výtvarných umělců Mánes a o rok později byl zvolen do výkonného výboru tohoto spolku. Během svého působení v S. V. U. Mánes se věnoval i redakční práci v časopisu *Volné směry*.

Ve Fillově životě hrála asi vůbec nejdůležitější roli jeho manželka Hana Krejčová. Pocházela z intelektuálně orientované rodiny. Hana svého manžela celý život podporovala, od roku 1913, kdy se vzali, až do jeho smrti. Manželé spolu hned zpočátku strávili šest nelehkých let v exilu v Holandsku, kde byli během první světové války aktivně zapojeni do českého zahraničního protirakouského odboje Maffie. Počátkem roku 1920 se Fillovi vrátili do Prahy. V meziválečném období Filla vytvořil svá četná kubistická zátíší, která se vyvíjela od syntetického kubismu až ke kubismu lyrickému. Bylo to velmi plodné období a Filla byl v té době pozván na desítky výstav v evropských metropolích, v roce 1926 dokonce vystavoval v New Yorku.

Krátce po vypuknutí druhé světové války byl Emil Filla v září roku 1939 jako vůdčí osobnost české avantgardy zatčen a deportován do koncentračního tábora v Dachau. Odtud byl po měsíci převezen do Buchenwaldu, kde byl vězněn spolu s Josefem Čapkem a továrníkem a sběratelem umění Jindřichem Waldesem. Zůstal zde až do konce války v květnu 1945. Během dlouhého věznění v koncentračním táboře se Filla často vracel k otázce svobody, kterou pro něj představovala volná krajina Českého středohoří. V koncentračním táboře Filla nemaloval ani nekreslil, avšak psal si zápisník, kam si v roce 1941 poznamenal: *„Jen jedno je umění: svobodné umění od svobodného a pro svobodného člověka. Čím více máš pocit svobody z*

*díla, tím je hodnotnější, čím více svobodněji bylo vytvořeno, tím víc je v něm umění.*³

Emil Filla, jakožto « *čestný vězeň* », si mohl žádat o knihy, které mu do Buchenwaldu posílala manželka Hana. Některé knihy se Fillovi dostaly do rukou, jiné zůstaly pouze na bibliografickém soupisu. Mezi řadou knih věnovaných dějinám umění, antice, filozofii či náboženství nalezneme tituly spjaté s myšlením a kulturou Dálného východu. Jedná se o knihy čínské filozofie mistrů Lao-c'ho a Čuang-c'ho.

Po návratu z Buchenwaldu byl Filla hned v roce 1945 jmenován profesorem na pražské Vysoké škole uměleckoprůmyslové. V ateliéru monumentální malby působil osm let. Právě zde se zrodily osobnosti malby šedesátých let jako například sestry Válový, Milan Grygar, Zbyněk Sekal nebo Čestmír Kafka.⁴ Ve Fillově ateliéru bychom našli i budoucího znalce Fillova díla Čestmíra Berku a čínskou kulturou ovlivněného Josefa Hejzlara. Ten často vzpomínal, jak jejich profesor dával posluchačům k dispozici své bohaté sbírky a jak se ve třídě často „*rozvíjely desetimetrové čínské svitky*.“⁵

České krajinomalbě Filla definitivně propadl v roce 1947, kdy se s manželkou přestěhovali do pronajatého křídla zámku Peruc ve Středních Čechách [3]. Na počátku padesátých let mohl Filla vystavovat pouze obrazy krajin Českého středohoří, které byly režimem mylně chápány jako „*první krok k realismu dneška*“.⁶ Skutečnost však byla jiná. Fillův vztah ke komunismu byl stejně jako u řady podobně smýšlejících umělců nejprve nadšený, vzhledem k tomu, že v něm spatřoval cestu ke svobodné společnosti a svobodě umění, avšak únorový převrat v roce 1948 a následný vývoj mu otevřely oči. Do strany vstoupil zřejmě jen proto, aby si udržel místo na Vysoké škole uměleckoprůmyslové a je jisté, že se jednalo o velmi bolestivý krok. Filla odsuzoval umění socialistického realismu a označil je za kýčovitě, dokonale cizí českému prostředí a vlastně maloburžoazní. Přelom čtyřicátých a padesátých let byly pro Fillu léty temného příkoří a smutku z toho, jakým způsobem je na jeho tvorbu nahlíženo. I přes dobové nepochopení, nebo přesněji dezinterpretaci, věnoval Emil Filla horizontálním krajinám veškerý čas a energii až do své smrti. Zemřel na sedmý infarkt dne 6. října 1953.

3 Čestmír BERKA: Emil Filla. Melantrich, Praha 1989, 210.

4 Vojtěch LAHODA: Emil Filla. Academia, Praha 2007, 595.

5 Josef HEJZLAR: Jak bývalo u Fillů. In: Výtvarná práce XI, č. 18, 1963, 5.

6 LAHODA 2007 (pozn. 4) 639.

2. Asijské inspirace kolem Emila Filly

2.1 Asijské umění ve Fillově době

První období zájmu o čínské umění, pokud pomineme *chinoiserie* osmnáctého a devatenáctého století,⁷ je v našich zemích spojeno s kubismem a Skupinou výtvarných umělců. Při příležitosti třetí pražské výstavy v roce 1913 vyšel v *Uměleckém měsíčníku* překlad závěrečné kapitoly knihy «*Les Peintres Chinois: étude critique*» od Raphaëla Petrucciho, která byla vydaná v tomtéž roce Paříži.⁸ V otištěném závěru studie velmi uznávaného teoretika umění Dálného východu se nabízí srovnání vývoje čínského umění s vývojem umění evropského a stručné dějiny čínského malířství. Dalším důležitým momentem, který českým čtenářům přiblížil důležitost umění Východu, byl článek Arthura Clutton-Brocka s názvem «*Snaha po primitivismu v moderním umění*», který byl otištěn ve *Volných směrech*, jež navazovaly na tradici *Uměleckého měsíčníku* zaniklého v roce 1914. V samém závěru Clutton-Brockova textu je formulována důležitá myšlenka o vlivu Východního umění na moderní evropské umění. Přesněji, že „*Asie oživila umění evropské novou inspirací... nyní jsme se zbavili svého evropského opovržení pro Východ a nevidíme již v Číně jen Chinoiseries. Počínáme cítit, že duch Východu má nám cosi říci.*“⁹

Právě v období mezi lety 1911 až 1914 byl členem *Skupiny výtvarných umělců* i Emil Filla, je tedy pravděpodobné, že s problematikou čínského umění a jeho vlivu na českou modernu musel přijít do kontaktu a byl pod jejím vlivem. I když neexistuje přímý důkaz, lze předpokládat, že Filla byl s výše uvedenými studiiemi obeznámen.

Druhá vlna zájmu o čínské umění, kdy se nejedná pouze o staré čínské umění, ale i o čínské moderní malířství, které si k nám našlo cestu díky malíři a sběrateli Vojtěchu Chytilovi (1896-1936), přichází na přelomu dvacátých a třicátých let. V tomto období bylo v Československu během přibližně deseti let uspořádáno více než deset výstav, z nichž většina jako jednu ze

7 *Chinoiserie* je termín, který se používá pro nečínské umělecké nebo řemeslné dílo vyráběné na západě podle čínských vzorů. V Evropě je pojem častokrát mylně používán, protože není odlišen od japonerie či korejských a indických dekorací. V českých zemích jsou chinoiserie časté v užitém umění, v architektuře a malbě pak o něco méně. Tematikou chinoiserie se zabývala také Lucie Olivová: *Čínské salony na zámku Trója*. In: Kateřina Bláhová (ed): *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století*. Academia, Praha 2008, 93 – 108.

8 Raphaël PETRUCCI: Čínské umění. In: *Umělecký měsíčník II, 1912-1914, 253-254*
Výňatek z knihy Raphaël PETRUCCI: *Les Peintres Chinois. Les Grands Artistes*, Henri Laurens, Paris 1913.

9 Arthur CLUTTON-BROCK: *Snaha po primitivismu v moderním umění*. In: *Volné směry XVII, 1913, 52*.

svých částí představila soudobé čínské malířství.¹⁰

Prvotní událostí, která široké české veřejnosti zprostředkovala pohled na soudobé asijské umění, byla prodejní Výstava Krasoumné jednoty « *Čínské umění* » v Rudolfinu.¹¹ Výstavu připravoval Vojtěch Chytil a byla zahájena 20. ledna 1928. Chytil zde představil staré čínské umění, ale také nejnovější obrazy svých dvou čínských studentů, kteří s ním přicestovali z Pekingu. Odtud můžeme sledovat mocnou vlnu zájmu moderního českého umění o soudobé čínské výtvarné dění, která poznamenala naše výtvarné prostředí.¹² Sám Vojtěch Chytil o pražské výstavě prohlásil, že „byla vůbec prvou v Evropě.“¹³ *Byť intimní, získala si Prahu, dvě třetiny děl zakoupeny a tisícových návštěv byli jsme svědky.*¹⁴

Tentýž rok v listopadu následovala « *Výstava japonského a čínského umění. Stará i soudobá malba. Sbíрка Dr. Chytila* » v ostravském Domě umění. Chytilova výstavní činnost pokračovala i v letech 1929, 1930 a 1931. Na jaře 1929 se v Obecním domě uskutečnila 51. výstava Jednoty umělců výtvarných s názvem « *Japonské a čínské umění současné* ». ¹⁵ V roce 1930 se jednalo o « *Výstavu soudobého umění čínského a japonského* » pořádanou Klubem výtvarných umělců Aleš v Brně.¹⁶ Jako jeden z hlavních důvodů, proč byly výstavy « *exotického umění* » pořádány tak často, uvádí Arnošt Hofbauer *hledání nového výrazu výtvarného v době moderní*, a tím potvrzuje výše uvedenou tezi Arthura Clutton-Brocka, která byla otištěna ve *Volných Směrech* o šestnáct let dříve.¹⁷

Zřejmě největší událostí roku 1930 se pro milovníky asijského umění stal překlad a vydání knihy Curta Glasera « *Umění Číny a Japonska* », která se stala prvním knižním pokusem o přiblížení umění Východní Asie. Hlavním zdrojem, ze kterého Glaser často cituje, byla kniha významného sinologa Herberta A. Gilese¹⁸ « *An introduction to the History of Chinese Pictorial Art* ». ¹⁹ Jelikož byla kniha « *Umění Číny a Japonska* » vydána v S. V. U. Mánes, na

10 Za tuto informaci děkuji Michaela Pejšochové. Viz také Michaela PEJŠOCHOVÁ: „Meeting of two worlds – Vojtech Chytil as teacher of Western painting techniques and collector of Chinese ink painting in Beijing of the 1920s and 1930s.“ Nepublikovaný referát přednesený na konferenci v Kjótu, únor 2012.

11 K výstavě byl publikován drobný katalog nazvaný prostě « *Čínské umění* ». Jedna z mála jeho zachovaných kopií se nachází v knihovně Národní galerie v Praze.

12 Oldřich KRÁL: *Sbíрка Vojtěcha Chytila. Čína, Japonsko, Tibet. Katalog výstavy.* NG v Praze, 1989.

13 Dnes již víme, že Chytilova výstava ve skutečnosti nebyla první v Evropě. V roce 1924 se ve Štrasburku a v roce 1925 v Paříži konala výstava čínských malířů žijících ve Francii. Tyto výstavy neměly velkou publicitu, proto o nich Vojtěch Chytil neměl tušení a domníval se, že je prvním, kdo Evropě představil soudobé čínské umění. Více viz odkaz v poznámce č. 10.

14 Vojtěch CHYTIL: *Kousek Číny v Praze. Salon VII, 1928, č. 3, 12.*

15 51. výstava Jednoty umělců výtvarných v Praze. *Japonské a čínské umění současné.* Obecní dům, Praha. Březen – duben 1929. Katalog.

16 K. V. U. Aleš. *Výstava sudobého umění čínského a japonského.* Brno. Květen – červen 1930. Katalog.

17 Arnošt HOFBAUER: *Něco o čínských výstavách.* In: *Volné směry XXVII, 1929-1930, 30.*

18 Herbert Allen Giles (1808-1884) britský diplomat a sinolog, který dotvořil anglickou transkripci čínštiny po svém předchůdci Thomasi F. Wadeovi. Tato transkripce je dodnes známá jako Wade-Giles.

19 Herbert A. GILES: *An Introduction to the History of Chinese Pictorial Art.* Kelly&Walsh, Shanghai 1905.

jejím vzniku a úpravě se podílel i Emil Filla. Kniha obsahuje obrazovou přílohu, kde většina předmětů z reprodukcí pochází ze soukromých sbírek z Berlína, Londýna, Philadelphie, Paříže i Prahy. Emil Filla sám bez účasti Curta Glasera uspořádal tento výběr opatřený datací, která ale je v některých případech velmi nepřesná nebo chybí úplně. Velká část zdokumentovaných objektů pochází přímo z Fillovy sbírky. Mezi českými sběrateli jsou zastoupena i jména Joe Hlouchy, Václava Viléma Štecha a Alfreda Justitze. Díla, která jsou uvedena v majetku Státní galerie, pocházejí ze sbírky Josefa Martínka. Firma *J. Martínek* bývalého ředitele celnice v Šanghaji a znalce čínských starožitností sídlila přímo v budově S. V. U Mánes.²⁰ Většinu objektů přivezl Josef Martínek z Číny ve stejném roce, kdy byla kniha publikována. Kniha, která vyšla pouhé dva roky po první výstavě asijského umění u nás, jasně dokumentuje vlnu nadšení, která zavládla mezi českými umělci a sběrateli.

V září 1931 proběhla 161. výstava S. V. U. Mánes s tematikou čínského a tibetského umění, kde byla veřejnosti představena především díla moderního malíře Čchi Paj-š'e.²¹ V záhlaví katalogu k této výstavě je uvedeno jméno Emila Filly jakožto člena instalační komise. Tento fakt slouží jako přímý důkaz toho, že Filla byl přitahován nejen exotikou negerského, ale také asijského umění a podporoval akce, které se mu věnovaly.²² Chytilova kurátorská činnost se dostala až do Velké Británie, kde se v roce 1933 a 1934 konaly dvě výstavy čínského umění. Jedna z dalších Chytilových výstav se uskutečnila v Bratislavě. Jednalo se o staré a současné umění s názvem « *Výstava čínského umění 1935* ». Další zajímavou událostí byla « *Výstava čínského umění* » z roku 1935, kterou do Prahy a dalších evropských měst přivezl malíř Liou Chaj-su.²³ Na této výstavě nespolupracoval Vojtěch Chytil, avšak je dalším důležitým bodem pro českou společnost v cestě za poznáním čínského malířství.²⁴ Dále « *Výstava starého i moderního čínského umění* » z roku 1937 v Pavilonu jednoty umělců výtvarných v Praze, která sice obsahovala Chytilovy sbírky, avšak uskutečnila se až po jeho smrti a byla připravena posmrtně sběratelovou manželkou Ninou. Nově vzniklý zájem o čínské výtvarné umění a výstavní aktivity bohužel neměly dlouhé trvání, jelikož byly zcela utlumeny válkou.

20 Markéta HÁNOVÁ: Japonismus. Národní galerie v Praze, Praha 2010, 206.

21 Spolek výtvarných umělců Mánes. Umění Tibetu, Mongolska a současné Číny. Budova Mánesa, Praha. Září 1931. Katalog.

22 Tomáš WINTER: Čínské umění a český modernismus. In: Mistři čínské tušové malby 20. století, Národní galerie v Praze, Praha 2008, 44.

23 KRÁL (pozn. 12).

24 Michaela PEJČOCHOVÁ: Původ a formování sbírky čínského malířství dvacátého století v Národní galerii v Praze. In: Mistři čínské tušové malby 20. století, Národní galerie v Praze, Praha 2008, 28.

2.2 Fillova sbírka asijského umění

Fillovy sklony k využívání a kombinování motivů převzatých z různých kultur a různých období mají základ v umělcově sbírce. Filla sbíral umělecká díla, která považoval za důležitá pro pochopení principů uměleckého tvoření a významovosti tvaru a kompozice, jimiž se sám zabýval.²⁵ Čínské umění patřilo k Fillově oblíbené kategorii ve sběratelství mimoevropského umění. Proč vlastně čínské umění, které společně s uměním indickým a perským vytvářelo kolekci asijského umění, začal sbírat, vysvětlil sám slovy: „*Asijské umění mi pomáhá myslet o mém umění a o umění vůbec.*“²⁶

Počátky Fillovy sbírky spadají mezi dvacátá a třicátá léta minulého století, kdy se jeho finanční situace stabilizovala.²⁷ Sběrka patřila mezi nejrozsáhlejší té doby a nevyrovnaly se jí kolekce jiných výtvarníků jako Adolfa Hoffmeistera či Ludvíka Kuby, kteří také propadli sběratelské vášni. Fillova sbírka mimoevropského umění zahrnovala více než dvě stě padesát předmětů. Vznikla tak zajímavá kolekce, která názorně ilustrovala Fillovo výtvarné myšlení. V řadě Fillových obrazů pak můžeme vystopovat vlivy některých děl z jeho osobní sbírky.²⁸ Významnou část kolekce tvoří soubor čínských svitků, na nichž Filla studoval možnosti vyobrazení krajiny.²⁹ Filla si uvědomoval, že nemůže malovat přesně podle pravidel čínské tradiční malby, ale díky konfrontaci s těmito díly vytěžil jistě mnoho pro své malby Českého středohoří.³⁰

Fillova sbírka čínského umění byla velmi různorodá. Jejím nejstarším předmětem byla nefritová sekera Fu, kterou lze datovat mezi 17. a 15. stol. př. n. l. Naopak nejmodernějším dílem sbírky čínského umění se stal obraz « *Krabi* » Fillova současníka a kolegy malíře Čchi Paj-š'e. Čínská kolekce, kterou tvořil sto jeden předmět, zahrnovala buddhistické plastiky, pohřební hliněné figury, tušové malby i bronzové nádoby.³¹

Lepší představu o různorodosti Fillovy sbírky si můžeme udělat díky již zmíněné knize Curta Glasera, pro kterou Filla propůjčil reprodukce jedenácti děl z vlastního majetku. Název,

25 Emil Filla. Pamětní síň na Peruci. Galerie Benedikta Rejta v Lounech. Praha, 1980.

26 Lubor HÁJEK: K dialogu umění Dálného východu a Evropy, in: Západ slunce na moři, H+H, NG, Praha 2009, 91.

27 Ibidem 178.

28 Tomáš WINTER: Emil Filla, primitivismus a mimoevropské umění, disertační práce FFUK, 2005

29 Pamětní síň na Peruci, 1980 (pozn. 25).

30 Co se týče vlivu čínských tušových maleb na Fillovu vlastní tvorbu, více bude uvedeno v páté kapitole Asijské motivy ve Fillově tvorbě – Nečínská čínskost.

31 LAHODA 2007 (pozn. 4) 457.

datace, určení materiálu i transkripce jsou zachovány podle originálu v knize « *Umění Číny a Japonska* »:

Čína. Ležící zvíře. Jade. Délka 6 cm. Han dyn.

Čína. Obřadní nefritová sekera. Jade. Výš. 30 cm. Han dyn.

Čína. Obětní nádoba v podobě zvířete. Bronz. Délka 21 cm. Wei dyn. [4]

Čína. Soška Li Tie Kuai. Bronz. Výš. 25,5 cm. Tang dyn.

Čína. Obětní nádoba. Bronz. Výš. 15 cm. Před nar. Kr. [5]

Čína. Obětní nádoba. Železo. Výš. 20 cm. Han dyn.

Čína. Obětní nádoba. Bronz. Výš. 27 cm. Před nar. Kr. [6]

Čína. Hliněná nádoba s malbou. Výš. 44 cm. Han dyn.

Čína. Signováno: Li-Tuan. Na hedvábí, výš. 45 cm. Tang dyn.? [7]

Čína. Neznámý malíř. Detail obrazu na hedvábí. Výš. 56 cm. Jüan dyn. [8]

Čína. Neznámý malíř. Na hedvábí. Výš. 137 cm. Ming dyn. [9]

Není jisté, co konkrétně přivedlo Emila Fillu ke sběratelství čínského umění. Velkou roli však mohly hrát rozsáhlé výstavy s velkou publicitou, které od roku 1928 pořádal Vojtěch Chytil. Vojtěch Chytil však nebyl jediným Fillovým dodavatelem. Některé předměty zakoupil od Josefa Martínka, který se živil prodejem čínského umění a radili se s ním sběratelé zvučných jmen jako T. G. Masaryk a Vincenc Kramář.³² Dalším obchodníkem a popularizátorem byl Joe Hloucha, s nímž se Emil Filla seznámil v roce 1930 při přípravě knihy « *Umění Číny a Japonska* », kdy si vypůjčil dvě čínské pohřební figury z hrnčiny, které v knize reprodukoval. V roce 1935 od Hlouchy zakoupil nespecifikovaný čínský svitek a bronzovou nádobu, v roce 1948 dva čínské obrazy krajiny a tušovou malbu na hedvábí « *Dámy čtoucí knihy* » [10].³³ Joe Hloucha, který se specializoval spíše na japonské a negerské umění, si poznamenal do svého deníku, že Filla „*má ve své sbírce mnoho dobrých věcí.*“³⁴ Filla chápal sběratelství jako duchovní činnost, která by měla být povinná pro každého malíře a laického teoretika umění, jak napsal v článku « *Patero přikázání pro sběratele* ».³⁵

32 J. ROUBÍK: Mluvili jsme s Emilem Fillou o orientálním umění. *Nový orient* I., č. 2, 1945, 3.

33 Tomáš WINTER: Nebezpečné sousedství? Joe Hloucha, Emil Filla a surrealisté. In: *Umění* LIII, 2005, 84.

34 LAHODA 2007 (pozn. 4) 464.

35 Emil FILLA: *Patero přikázání pro sběratele*. In: *Volné směry* XXX, 1934-35, 126.

3. Čínská krajinomalba

Srovnání čínské krajinomalby s malbou Emila Filly je nezvyklé, především proto, že v evropském uvažování dlouho převládala tendence posilovat polaritu mezi Východem a Západem. I nezkušený pozorovatel již na první pohled pozná, že zobrazení krajiny a přírody v čínské kultuře má diametrálně rozdílnou vizuální podobu, využívá odlišnou techniku a čerpá z jiného historického základu než zobrazení krajiny na Západě. V případě krajin Emila Filly je možno vysledovat společné znaky, které zdaleka nemusí být záměrně převzaté, ale spíše náhodně objevené na základě osobního přístupu a duševního rozpoložení.

I když jsou Fillovy krajiny nefigurální, umělec sám se stal hlavní postavou svých obrazů. Nemůžeme ho spatřit přímo na obraze, ale můžeme si ho představit jako poutníka odpočívajícího pod borovicí, kde rozjímá nad krajinou a tiše kontempluje, jakoby se vžil do role literáta z obrazů čínských mistrů.

Historie čínské krajinomalby nemá přesný počátek. Podobně jako evropská krajinomalba, která nabízí hned několik děl italských umělců, jež by mohly být prvním samostatným a čistým zobrazením krajiny v malířství. Podle Ernsta Gombricha krajinomalba vznikla na základě osamostatnění jednotlivých dílenských odvětví, tedy figuralistiky, krajinného pozadí a zátiší, a estetických teorií italské renesance, kdy italští myslitelé považovali krajinomalbu za vhodný subjekt pro zobrazení.³⁶ I v Číně se krajinomalba nejprve objevila pouze jako pozadí u figurálních obrazů. Nejstarší ukázky krajinomaleb, které fungovaly spíše jako pozadí figurálních kompozic, jsou zachovány pouze jako pozdější kopie a přípisy. K nejstarším patří malby z období rozdrobení po pádu dynastie Chan a posléze obrazy, které údajně vznikly za malby z dynastie Suej a Tchang, přestože i v této době dominovala malbě figuralistika. Pokud na suejských a tchangských obrazech narazíme na krajinu, pak ji často nalezneme na pozadí buddhistických nástěnných maleb, zobrazení válečných výprav, lovů či putování, podobně jak je známe z pozadí evropských kalvárií.³⁷ Díky důležitosti duchovního a kontemplativního prožitku v krajině, filozofické tradici a přírodní lyrice emancipace krajinomalby sílila a postupem času se krajinářství stalo klíčovým žánrem čínského malířství, zatímco v evropské tradici vždy převažovalo malířství figurální. Podle čínských myslitelů je krajinomalba

36 Ernst H. GOMBRICH: *Theory of Art and the Rise of Landscape*. In: *On the Renaissance*. Volume 1: Norm and Form. Phaidon, London 1966, 107-121.

37 Michael SULLIVAN: *The Birth of Landscape Painting in China: The Sui and T'ang dynasties*. University of California Press, Berkeley 1980.

celostním žánrem umění, který směřuje k zachycení světa v jeho úplnosti.³⁸ Jak prohlásil sungský malíř, kaligraf, básník a autor teoretického díla « *Dějiny malířství* » Mi Fu (1051-1107):³⁹ „*Krajinomalba je produktem ducha a tedy bytostně nadřazeným typem umění.*“⁴⁰

Existuje několik čínských traktátů o krajinomalbě, které vznikly v jejím formativním období a ilustrují tak počátek jako samostatného malířského žánru. Nejstarší texty mají silný buddhistický podtext a pocházejí z období Šesti dynastií, tedy z doby zhruba kolem 4. století. Autorem spisu « *O malbě hory Oblačán terasa* » je Ku Kchaj-č' (344-406) a « *Předmluva ke krajinomalbě* » je připisována Cung Pingovi (375-443). Dalším slavným teoretikem, básníkem a podle tradice také malířem činným za dynastie Tchang byl Wang Wej (699-760), kterému je připisován esej « *O krajinomalbě* » a s jeho tvorbou jsou spojovány počátky monochromní tušové malby.⁴¹

Pro tchangskou krajinomalbu byl typický malířský styl zelenomodré krajinomalby, který používali velcí malíři jako Li S'-sün (651-716) nebo Wang Wej. Jedním z prvních mistrů formativního období tušové krajinomalby byl podle historických dokumentů malíř Ťing Chao (855-915), činný koncem dynastie Tchang a počátkem období Pěti dynastií, jehož malby byly součástí císařské malířské sbírky.⁴² Za zlatou éru čínské krajinomalby je považováno období mezi polovinou 10. a koncem 11. století, tj. období Pěti dynastií a Severních Sungů. V dílech mistrů činných v této době se krajinomalba proměňuje. Krajina získává monumentální ráz, kdy horské masívy sahají do nebeských výšin. V námětech obrazů se dominantou stávají kopce a voda, které poslouží jako oficiální pojem pro krajinu, čínsky *šan-šuej* (山水). Pro období Severní Sung je v krajinomalbě typická přítomnost lidských postav, často drobných poutníků na úpatí ohromujících hor. Z období severosungské krajinomalby pochází mnoho mistrů zvučných jmen, jejichž díla byla následovníky těchto malířů kopírována, a tedy ceněna. Mezi nejznámější patří Fan Kchuan (?-1031) [11] a Kuo Si (1020-1090) .

Ve 12. století se monometální účinek majestátných masívů vytrácí a čínská krajinomalba získává intimní měřítko. Jihosungská krajinomalba je lyrická s měkkou malebnou linií a v

38 Yao-ťing WANG: Čínské malířství. Průvodce filosofií, technikou a historií. Knižní klub, Praha 2008, 135.

39 Mi Fu neboli Mi Fej.

40 Ladislav KESNER: Obraz krajiny a mikrokosmu přírody v čínském umění. In: Hory a řeky bez konce...: krajina, zátíší a mikrosvět přírody v umění Asie i Evropy. Gallery s.r.o., Národní galerie v Praze, Praha 1996, 62.

41 Ibidem 69.

42 Three Thousand Years of Chinese Painting. Yale University Press, 1997, 93.

dílech jihosungských malířů zároveň dochází k výraznějšímu prolnutí malby s poezií. Právě tato etapa v dějinách čínské krajinomalby měla velký vliv na západní kulturu, pro kterou se obrazy jihosungských malířů staly nejcharakterističtějším projevem čínského malířství. Dva nejznámější protagonisty tohoto malířského slohu – Ma Jüana (1190-1225), který pocházel ze slavné malířské rodiny s tradicí po pět generací, a Sia Kueje (1195-1230) [12] – zmiňuje i sám Filla ve své studii « *Krajina v čínském umění* ». ⁴³ Právě Sia Kuejovi je připisováno několik dochovaných podélných svitků s krajinou rozvíjející se na rozsáhlém horizontálním prostoru. Tento jev, který pro Fillu symbolizoval nekonečno, obdivoval nejen u čínských, ale i holandských krajinářů. Emil Filla zároveň přiznává, že pokud hovoří o čínské krajinomalbě, má na mysli krajinomalbu sungskou. Obecně lze říci, že právě krajiny považované za sungské Západ chápal jako typicky čínské a dále z nich pak vycházel.

Za dynastie Jüan se styl krajinomaleb mění, i když malíři vycházeli z dřívější tchangské tradice starých mistrů. Pro jüanské období je typická vyváženost kaligrafických nápisů na obrazech. Malíři byli často literáty, kteří na svá díla dopisovali doprovodné texty vysvětlující obsah zobrazení. Typickým představitelem tohoto období je Čao Meng-fu (1254-1322), který se inspiroval barevností tchangského zelenomodrého stylu.

Během dynastie Ming, která se překrývá s obdobím evropské renesance, se malířské tendence rozvětvily na více směrů. Malovalo se ve stylu předešlých jüanských literátů a jihosungských mistrů Ma Jüana a Sia Kueje. Největší rozkvět zažila mingská malba během 15. a 16. století. V této době se ještě více prohlubuje důležitost kaligrafického umění kolofonů na obrazech, které zvyšovaly jejich hodnotu. Mnohdy byla kaligrafie ceněna více než malířské dílo.

Závěrečnou etapou tradičního čínského malířství před objevením se novátorské tvorby čerpající z kontaktů se Západem byla malířská tvorba za dynastie Čching. Čchingské malířství bychom mohli rozdělit do dvou hlavních směrů. *Ortodoxní škola* následovala staré styly mistrů, dbala na techniku a preciznost provedení. Naproti tomu skupina nezávislých *čtyř mnichů*, se vydala proti proudu ustálených pravidel malby. Styl těchto svobodomyšlných malířů je značně individuální a nesnadný k interpretaci. Do této skupiny patřili malíři Š'-tchao (1642-1707) alias Mistr Okurka, jehož « *Malířské rozpravy* » patří k dalším teoretickým textům o technice čínského malířství, a dále např. Pa-ta šan-žen (1626-1705), který inspiroval

⁴³ Ke studii byla připojena i reprodukce díla připisovaného Sia Kuejovi, které je nazváno « *U vodopádu* » a datováno do 13. století (Fillova transkripce: Hsia Kuei).

Čchi Paj-š'e.⁴⁴

Obecným rysem čínského malířství je snaha o vytvoření mikrosvěta, který může fungovat sám o sobě jako završený celek. Konceptem čínského umění není přesná kopie přírodního světa, ale umělecký záměr a myšlenka, která předcházela tahům štětce. Malíři sice chodili do plenéru, ale většinou nemalovali přímo na místě. Nechali se inspirovat scenérií, která v nich vyvolala určité duševní rozpoložení, a to pak v ateliéru přenesli na svitek.⁴⁵ Čínské obrazy jsou tak velmi často snovou krajinou, která neměla žádný konkrétní předobraz. Jedná se čistě o konstrukci autorovi myslí vzniklé na základě předchozích zkušeností s krajinou a se zapojením řady dobových pravidel a zvyků regulujících kompozici a malířské techniky.

Klasický čínský obraz krajiny má nejčastěji tři formáty. První nejfrekventovanější variantou je závěsný svitek *čou* (轴), který je vertikální, druhou variantou je podélný svitek *t'üan* (卷). Za Jižních Sungů se pak dostává do obliby menší formát volných listů. Pro evropské malíře nikdy nebyl výškový formát *čou* vhodný. Pokud chtěli malovat krajinu, většinou sáhli po šířkovém formátu. Avšak v čínské tradici je tento rozměr velmi častý. Umožňoval malířům znázornit oblíbený motiv vysokých horských pahorků mizejících v mlhách. Podélný svitek může mít délku i několika metrů. Rozvíjí se zprava doleva a je tudíž nutné prohlížet si jej v tomto směru, jakoby divák putoval zobrazenou krajinou. Je nutné podotknout, že čínské obrazy nebyly určeny k permanentnímu vystavování. Sběratelé svitky ukládali do knihoven a prohlíželi či vystavovali je jen při speciálních příležitostech, jako byly svátky, setkání s přáteli nebo vlastní chvíle studia a kontemplace.

Čínský krajinářský obraz se neliší pouze úzkým protáhlým formátem horizontálního či vertikálního svitku, ale také jinou perspektivou a kompozicí. Perspektiva v čínském malířství se v ničem nepodobá pravidlům perspektivy a zkratky, které nalezneme již v renesančních traktátech evropské umělecké literatury. O problému znázornění dálky v čínské krajinomalbě se zmiňuje i Curt Glaser v knize « *Umění Číny a Japonska* ». Odkazuje na Kuo Siho záznamy, ve kterých nalezneme jeden velmi stručný výrok: „*Hory mají tři dimense, směr od úpatí k vrcholku nazýváme výškou, směr odpředu dozadu hloubkou, směr od blízkých hor k vzdáleným horám se jmenuje plošná dimense.*“⁴⁶

Komponování v čínské krajinomalbě je specifické tím, že na plochu obrazu lze umístit větší

44 SHITAO: Malířské rozpravy Mnicha Okurky. Překlad Oldřich Král. Fra. 2008.

45 WANG (pozn. 38) 17.

46 Curt GLASER: *Umění Číny a Japonska*. S. V. U. Mánes, Praha 1930, 55.

scenérii, než je ve skutečnosti možné zahlédnout okem. V kompozici se pracuje se třemi plány. V předním plánu jsou předměty téměř na dosah ruky. Při práci na druhém plánu malíř jakoby mění úhel pohledu, aby mohl namalovat střední část z většího nadhledu a z větší vzdálenosti. Poslední zadní plán zobrazuje nejvyšší vrcholky, které by malíř mohl spatřit jen pokud by teoreticky stál na stejné úrovni jako vrcholky hor. Je tedy zřejmé, že na čínských obrazech nenajdeme sbíhající se úběžníky ani perspektivní zkratku hor malovaných z podhledu, jak by tomu bylo v západní malbě.

Jako podklad čínským malířům staršího období původně sloužilo hedvábí, přičemž od dynastie Sung se začal objevovat papír, který později zcela převážil v tvorbě literátských malířů období Jižní Sung a především Jüan. Hedvábí má podobné vlastnosti jako v Evropě používané plátno, avšak je tenčí. Čínští krajináři, především pak ti literátského směru, používali barvu jen sporadicky a vždy šlo o jemné pastelové odstíny. Převládajícím výrazovým prostředkem byl repertoár tušových štětcových tahů, z nichž byl výjev vystavěn a modelován.

V čínském malířství se k vystižení tvaru nepoužívá stínování. Modulace je dosaženo pomocí zeslabení či naopak zesílení tušové linie, která je snadno ovladatelná díky kónicky zašpičatělému tvaru štětce vyrobeného ze zvířecích chlupů a bambusové násadky. Vypoulený tvar štětce zároveň funguje jako nádržka na tuš, takže štětec umožňuje malíři dlohé plynulé tahy. Pro vytváření hmot a objemů se vrství lavírovaná tuš. Mezi čínskými malíři navíc existuje prastarý kánon tušových tahů a úderů *cchun-fa* (皴法), který je dodržován a neustále doplňován. Rozumí se, že pro konkrétní krajinu a pro ni typickou texturu či povrch se hodí konkrétní štětcové tahy. Pro představu, existují tahy s názvy « *konopné vlákno* », « *tesání sekerou* », « *dešťová kapka* » a mnohé další.⁴⁷ V dějinách čínského malířství bychom našli mnoho malířů, kteří se proslavili díky svým originálním štětcovým tahům, liniím či způsobu malby větví stromů, jež dovedli k dokonalosti. Právě typický rukopis některých čínských mistrů napomáhá při určování autorství a autenticity. Známým příkladem je Kuo Siho tah « *krabí klepeta* », který používal při malbě suchých větví stromů.

Důležitou součástí čínských tušových maleb jsou autorské či sběratelské pečete a kolofony. Autorské pečete stvrzují autorství díla. Naproti tomu sběratelské pečete sice mnohdy ničí původně zamýšlenou kompozici díla, zároveň mají ale velkou historickou hodnotu pro

47 Podrobný přehled štětcových tahů se nachází v Kuo-huang HSŮ: Deset zastavení s čínským obrazem. DharmaGaia, Praha 2007, 14-21.

současné badatele, kterým umožňují zpětnou rekonstrukci historie díla. Rumělkový otisk autorské pečeti může dodat celé kompozici akcent a stát se tak dokonalou ozdobou doplňující námět díla, a to především ve chvíli, kdy je malba pouze tušová, tedy monochromní. Pečeť je završením tvůrčího procesu a poslední tečkou zanechanou umělcovou rukou.

Kolofony jsou kaligrafické texty, které doplňují malbu. Častokrát pojednávají o místě či okolnostech vzniku, jindy se může jednat o krátkou báseň.

4. Fillovy teoretické spisy zabývající se Čínou

Nejranější Fillovou studií, v níž se objevují úvahy o čínském umění, je článek « *Život a dílo* », který vydal v *Uměleckém měsíčníku* 1911-1912. Tento časopis byl platformou Skupiny výtvarných umělců, která si dala za cíl hledat základní formální principy tvorby v nejrůznějších uměleckých oblastech a východiscích.⁴⁸ V *Uměleckém měsíčníku* se tak často vyskytovaly reprodukce mimoevropských děl z Číny, ale také Persie, Indie, Japonska a Tichomoří. Snahou bylo vysledovat formální příbuznost těchto kultur se západním uměním a narušit tak klasický kánon dějin umění. Právě Emil Filla ke své studii « *Život a dílo* » přiložil fotografie sochy Ramsese II. z Luxoru, zlomek egyptského reliéfu, japonskou sošku Buddhy, indickou sošku, oceánskou řezbu a čínskou sošku bódhidarmy Tamo. Čínskému umění je v článku věnováno jen pár krátkých zmínek, a to v souvislosti s liniíovou výzdobou románských typmanonů z Autun či Vézelay, která se dle Filly shoduje s liniiovým traktováním čínských či japonských soch.⁴⁹ Studie ukazuje, jak Filla uvažoval a jak se snažil ideově propojit umělecká díla z jiných epoch i kultur. Čínské umění existovalo v jeho podvědomí a chápal je jako důležitou součást světového vývoje umění.

V dalším článku o eurasijskému umění s názvem « *Stepní zvířecí styl* » z roku 1932 se Emil Filla dotýká Číny opět jen okrajově.⁵⁰ Definice skytského umění, které je tématem článku, totiž v sobě kombinuje více stylů a to ze Střední Asie, Ruska i Číny. Filla zde shrnuje teorie dalších badatelů o malých zvířecích bronzích a snaží se vymezit rozdíly mezi skytským a čínským stylem a uvažuje nad otázkou původu zoomorfního umění a přejímání motivů mezi tradičním čínským uměním a barbarským projevem stepních nomádů. Zároveň ukazuje své vědomosti o archaické Číně a všeobecné sinologické znalosti. S problematikou do té doby nepříliš probádaného skytského umění se Filla seznámil již v dvousvazkovém díle Oskara Münsterberga « *Chinesische Kunstgesichte* », ⁵¹ jejíž bibliografické údaje si vypsál do deníku v roce 1912.⁵² Emil Filla ve svých sbírkách vlastnil několik skytských bronzových plaket.

Studium čínského umění a čínské filosofie zřejmě pomohlo Emilu Fillovi přečkat válečnou

48 WINTER 2008 (pozn. 22) 41.

49 Emil FILLA: *Život a dílo*. In: *Umělecký měsíčník* I, 1911-1912, 326.

50 Emil FILLA: *Stepní zvířecí styl*. *Volné směry* XXIX, 1932, 165-174.

51 Oskar MÜNSTERBERGER: *Chinesische Kunstgesichte*. Esslingen 1910-1912.

52 Vojtěch LAHODA: *Rok 1912 Emila Filly: Svědectví deníku*. In: *Umění* XXXVI, 1988, 227.

iternaci v roce 1939 v koncentračním táboře v Buchenwaldu.⁵³ Když se začaly rozpadat iluze o ideálech západní společnosti, našel útěchu v dlouholeté tradici Asie. Asketický přístup, který je typický pro východní svět, Filla doprovázel po celý život. Důležitost akcentu na prostotu a prázdnotu, který je v čínském malířství častý, si Filla uvědomil především během svého pobytu v koncentračním táboře. Je proto pochopitelné, že po přečkání této děsivé zkušenosti se Emil Filla přimkl k čínské kultuře a svého zaujetí se nevzdal až do smrti.

Důkazem tohoto zájmu je vznik nejdůležitější a nejrozsáhlejší Fillovy studie, která se zabývá asijským malířstvím. « *Krajina v čínském umění* » v definitivní podobě tvořila součást knihy « *Úvahy o krajinářství* » věnované Janu van Goyenovi.⁵⁴ Stať však nejprve vyšla jako samostatný článek ve čtyřicátém čísle *Volných směrů* pro rok 1947-1948,⁵⁵ které Emil Filla redigoval.⁵⁶

Není známo o jaké práci se Filla opíral při psaní úvahy o « *Krajině v čínském umění* ». Konkrétní historická fakta o čínských malířích 10. století zde nejsou podložena žádnými odkazy na literaturu nebo jiné zdroje, z nichž Filla čerpal. Je známo, že Filla nakupoval mnoho publikací během svých zahraničních cest, případně si jejich zaslání obejdňoval poštou. Můžeme se tedy domnívat, že čerpal z cizojazyčné literatury, kterou vlastnil. Jednou z těchto knih by mohlo být výše zmíněné dvou svazkové dílo Oskara Münsterberga « *Chinesische Kunstgesichte* ». Dále je známo, že během svého pobytu v Paříži v roce 1912 navštívil mnohá muzea a soukromé sběratele. Jednou z pařížských institucí, jejíž sbírku Filla shlédl, bylo Musée Cernuschi.⁵⁷ V tomto soukromém muzeu byly vystaveny sbírky především čínského umění, které vznikly na konci 19. století z darů bankéře Henriho Cernuschiho. Musée Cernuschi se i dnes může pochlubit jednou z největších sbírek umění Dálného východu v Evropě. Sbírkou zahrnují umělecká díla z Číny, Koreje, Japonska i Vietnamu. Z čínského umění zde Emil Filla mohl spatřit celou řadu uměleckých děl z neolitického období až po dynastii Čching.

Fillova « *Krajina v čínském umění* » nemůže dnes sloužit jako zdroj poznání čínského umění

53 WINTER 2008 (pozn. 22) 47.

54 Emil FILLA: Jan van Goyen: Úvahy o krajinářství. SNKL, Praha 1959

55 Emil FILLA: Krajina v čínském umění. Volné směry XL, 1947-1948, 273-282

56 Dále v souborech prací s názvem « *O výtvarném umění* » z roku 1948 a « *Práce oka* » z roku 1982 uspořádané Čestmírem Berkou.

57 Musée Cernuschi bylo založeno roku 1895. Od roku 1905 zde byly připravovány tematické výstavy s důrazem na čínské umění. Již v počátcích sbírka obsahovala více jak 5000 čínských děl. Kurátrovi sbírek zde asistoval slavný francouzský sinolog Edouard Chavannes (1865-1918).

<http://www.cernuschi.paris.fr/en/collections/history-of-the-collections/chinese-collection>

tušových krajinomaleb, neboť je po odborné stránce dávno překonaná. Některé zde uvedené termíny jsou chybné a stereotypní názory jsou v současnosti vyvráceny nebo nahrazeny. Zároveň je nutné brát s odstupem Fillaův sentimentalismus. Práce byla napsána jen pár let po jeho propuštění z koncentračního tábora, kde se Filla výrazně zabýval definicí svobody, samoty či nicoty. Jedná se o typickou ukázkou generalizujících tezí o skrytých významech čínského umění a duševním prožitku samotného malíře. Pro Filla je čínská krajinomalba mytologizovaným a vznešeným typem umění. Na druhou stranu pro moji práci je právě takto subjektivní úvaha zajímavá, především pro možnost nahlédnout do Fillových subjektivních představ týkajících se čínské tušové malby. Navíc umožňuje sledovat inspirační zdroje, motivy, techniky či psychické rozpoložení, které Filla vedly k tvorbě podélných krajin Českého středohoří.

Ve studii o čínské krajinomalbě se Emil Filla snažil vyložit veškeré rozdíly v přístupu k malbě krajin v evropocentrickém světě a v umění východního světa, konkrétně Číny. Holandská krajinomalba 17. století je tu chápána a vyzdvižována jako zvláštní kategorie, která se některými principy blíží čínským krajinomalbám.

Čínské umění se dle Filly snaží o vytvoření nejčistšího projevu tím způsobem, že se zahlubává do vědomí do té míry, až je v něm člověk ztracen. Čínské krajiny jsou zbaveny jakékoliv individuálnosti a konkrétnosti. Chybí zde subjekt, protože se jedná o absolutní nicotu, neexistenci a prázdnotu. Filla cituje filozofy Čuang-c'ho a Lao-c'ho, o kterých se zmiňoval již během věznění v Buchenwaldu. Když Čuang-c' radil svým žákům, doporučoval: „...učíňte se podobni bezmeznému étheru, osvobodte se od svých vášní a uvolněte svou duši, staňte se ničím a nemějte dočasnou duši.“⁵⁸ V textu «Lao-c'» jsou zaznamenány myšlenky taoistického filozofického okruhu, kterými se ve své tvorbě inspirovali mnozí čínští malířští mistři. Konkrétní doporučení zní: „Dosáhněte v největší míře prázdnoty, uchovejte neporušenost mlčení a ticha.“⁵⁹

Filla se ve studii přiznává, že pokud hovoří o čínské krajinomalbě, má na mysli zejména tušové malby z doby dynastie Sung. Vyjmenovává malíře, kteří tvořili všměs monochromní malby lavírovanou tuší: Hsia Kuei, Ma Yuan, Mi Fei, Mu Chi, Liang Kchaj-ti.⁶⁰ Součástí

58 FILLA 1947-1948 (pozn. 55) 274.

59 Ibidem.

60 V textu jsou uvedeny Fillovy transkripce. Správné české transkripce jmen těchto čínských malířů by byly následující: Sia Kuej, Ma Jüan, Mi Fu, Mu Čchi, Liang Kchaj.

Fillovy studie jsou i reprodukce [11-17], které nám ukazují, jaké obrazy Emil Filla kromě svitků z vlastní sbírky znal.

Podle Filly byl pro čínské malíře velmi důležitý pocit nepřítomnosti vlastního já, který jejich krajinám dodával zasněný melancholický ráz: „*Krajina v umění je pro Číňana nikoliv jen výtvarným dílem, ale zároveň kultem, obřadem touhy ztrácet se ve věčnosti své prázdnoty.*“⁶¹

Filla obdivoval čínské malíře, za to jak bravurně dokáží na svých obrazech vykouzlit pocit všednosti a prostoty. Jejich krajiny mají charakter „*něčeho náhodného*“⁶² a působí na člověka jako zátiší, ale stejně dobře fungují jako panorama, ovšem neponičené naší evropskou jednopohledovou perspektivou.

Pokud Filla hovoří o formátu čínských svitků vždy používá slovo *nekonečno*. Buď se jedná o nekonečno do výšky nebo nekonečno do šířky. Tak chápe čínské krajiny, jako nikde nekončící, a podobně bude chápat i svoje malby Českého středohoří, pro které si nevybral v našem výtvarném prostředí typický čtvercový formát, ale šířkový podélný formát, který akcentuje pocit nekonečna.

Ve studii je často zdůrazňována nutnost samoty, která vede ke sžití se s přírodou. Osamocení Číňan vytváří dle Filly jiné obrazy než osamocení Evropan proto, že v Číně se vyznává asketismus člověka, zatímco u nás je to asketismus světa. Stejně jako askeze, fascinoval Fillu u Číňanů i prvek sebeovládání, který ocenil během svého věznění v koncentračním táboře a který mu pomohl překonávat útrapy zajetí.⁶³ Prázdnota, která je častou a důležitou součástí čínských tušových maleb, vychází právě ze zapření vlastního vědomí a tím vytvoření absolutní prázdnoty.⁶⁴

Filla věřil, že používání termínů jako *světelnost, harmonie, vyrovnanost linií* či *centralizování* je v případě čínské krajinomalby absolutně nemístné a značí pouze nepochopení z naší strany. O co v čínském malířství skutečně jde, je *nesymetričnost a překvapivost*. Čínské krajiny jsou živelné a plné nečekaných zvrátů, žádné strnulé kulisy ploch. Právě tyto principy chtěl Filla přiblížit našemu umění, snad je i použít na svých obrazech. Snažil se objasnit prostorovost čínské krajiny, která využívá našemu prostředí cizí perspektivu navozující téměř kosmickou atmosféru. Evropská malba, až na van Goyena, jak tvrdí Filla, není schopna vytvořit takovýto odhmotněný prostor, který nalezneme u čínských krajinářů.

61 FILLA 1947-1948 (pozn. 55) 274.

62 Ibidem.

63 LAHODA 1988 (pozn. 52) 226.

64 FILLA 1947-1948 (pozn. 55) 276.

Filla se domníval, že čínský malíř 10. století se snažil dosáhnout kompozice, která navozuje pocit plnosti života i přesto, že obrazu dominuje prázdnota. Číňané jsou schopni vtělit život do stromů, sněhu, vody i do ticha a tím vytvářejí absolutní dokonalost.

Je zřejmé, že Filla nechtěl následovat evropskou linii krajinomalby, kterou označil jako *degradovanou stafáž pozadí*.⁶⁵

Čínští malíři trávili dlouhé chvíle rozjímáním v přírodě a mohli se vrátit až poté, co dosáhli schopnosti doma z paměti tuto vykontemplovanou skutečnost vytvořit tuší na papíře. Jak radí neznámý čínský malíř z 13. století, kterého Filla cituje: *„Chceš-li malovat krajinu, musíš všechny detaily nosit v sobě, opracovávat je ve své duši po několik dní, dříve než sáhneš na štětec. Totéž platí o kompozici: nejdříve přichází doba, kdy je uchopíme, ale jakmile přijde inspirace, rozloíme pouta, jsme svobodni.*“⁶⁶

Rada neznámého malíře je velmi blízká slovům jiného malíře Čang Caoa, který v 18. století napsal: *„Každý by se měl učit od přírody a obraz nejprve malovat v mysli.*“⁶⁷

Stejně postupoval i Jan van Goyen, který maloval obraz bez přímé předlohy a používal pouze svou představivost.

Fillovo prohlášení, že *„talent národa se dá právě změřit jeho schopností zahledět s na to nejnícotnější, v jeho opodstatnění najít rozkoš kontemplace, najít v těchto všednostech smysl existence jejich vlastní podstaty a zároveň podstaty všehomíra*“⁶⁸ nejlépe vysvětluje jeho orientaci ke krajinomalbám v prostředí Českého středohoří, kam se odebral na sklonku svého života.

65 Emil FILLA: Uchopení všednosti. In: Jan van Goyen: Úvahy o krajinářství. SNKL, Praha 1959, 32.

66 Emil FILLA: Imaginace. In: Jan van Goyen: Úvahy o krajinářství. SNKL, Praha 1959, 35.

67 Xin YANG: Approaches to Chinese Painting. In: Three Thousand Years of Chinese Painting. Yale University Press, 1997, 1.

68 FILLA 1959 (pozn.65) 30.

5. Osobnosti kolem Emila Filly

5.1 Vojtěch Chytil v roli dodavatele

Malíř a sběratel Vojtěch Chytil pocházel z moravské osady Kandie. V Číně se poprvé ocitl během první světové války a vrátil se sem počátkem dvacátých let jako smluvní úředník československého vyslanectví v Pekingu. Během svého přibližně pětiletého pobytu zde učil techniky západní malby na pekingské Akademii výtvarných umění a seznámil se s některými malíři, kteří tam také vyučovali. Z nejvýznamnějších můžeme jmenovat Čchi Paj-š'ho, Siao Suna a Čchen Niena.⁶⁹ Ze svých pobytů v Číně přivážel Chytil do Evropy velké množství čínských uměleckých předmětů. Část z nich prodal na svých výstavách a část, která zůstala v době jeho smrti v rodinném majetku, zdědila v roce 1936 manželka Nina. Roku 1982, kdy Chytilova manželka zemřela, získala tuto sbírku odkazem Národní galerie v Praze. Mezi výtvarnými předměty převedenými do správy Národní galerie je přibližně stovka obrazů čínských malířů 20. století.

Vojtěch Chytil představoval pro mnoho českých umělců první poloviny 20. století prostředníka mezi jejich vlastní tvorbou a asijským uměleckým prostředím. Orientální předměty dodával do sbírek nejen Emila Filly, ale také Ludvíka Kuby a Jakuba Obrovského.⁷⁰

Bez Vojtěcha Chytila a jeho orientální sbírky, která byla ve své době jedinečná šíří zastoupení soudobých čínských malířů a především díla Čchi Paj-š'iho, by zůstala česká výtvarná scéna ochuzena o významný aspekt svého estetického myšlení a výtvarného cítění.⁷¹

69 PEJČOCHOVÁ 2008 (pozn. 23) 25.

70 KRÁL (pozn. 12).

71 Ibidem.

5.2 Josef Sudek v roli přítele

O Fillově obrazech krajin Českého středohoří se mnoho dozvíme jak ze vzpomínek Josefa Sudka, tak i z jeho fotografií, které pravidelně pořizoval při návštěvách peruckého zámku, kde Emil Filla žil. Pro Sudka byly návštěvy na zámku Peruc „nejkrásnějšími léty“.⁷²

Filla se Sudekem se poznali kolem roku 1930 a v průběhu následujících let až do Fillovi smrti se jejich přátelství velmi prohloubilo.⁷³ Díky fotografiím Josefa Sudka máme možnost alespoň částečně rekonstruovat Fillovu sbírku. Sudek fotil konkrétní objekty z Fillovy kolekce a pořídil desítky snímků na Peruci, ze kterých jsme schopni identifikovat některé závěsné obrazy. Sudkovi však nevděčíme pouze za dokumentární fotografii. Podílel se i na katalogizační činnosti Fillova vizuálního archívu, kdy fotograficky dokumentoval instalace Fillových výstav. Fotografie si Filla vlastnoručně adjustoval na kartony jednotného formátu. Obdobně si z reprodukcí děl, která ho zaujala, vytvářel vizuální archív. Na základě těchto snímků máme velmi dobře zachyceny výstavy z počátku padesátých let, kdy Filla vystavoval panoramatické formáty Českého středohoří.⁷⁴ Konkrétně jsou dochovány například kartony s fotografiemi z « *Výstavy krajin* » v Mánesu z listopadu roku 1952. Na každém snímku jsou zachyceny skupiny krajin instalované na jednotlivých stěnách galerie. V bílé borduře kartonu pod fotografií je číslo, název a rok vzniku krajinomalby [31].

Fillovo přátelství s Josefem Sudekem bylo vzájemně obohacující.⁷⁵ V Sudkových fotografiích zátiší se sklenicemi a fazetovými odrazy z padesátých let nalezneme inspiraci čerpající z kubismu, který fotografovi představil právě Emil Filla. Zároveň podnítl Sudkův zájem o čínské svitky. Za zmínku stojí tušové zátiší květiny a dvou jablek, které Filla věnoval Sudkovi v roce 1951. Kombinace rozmývané tuše a akvarelu budí dojem klidného čínského zátiší, a nádech Číny je zde čitelnější než v malbách Českého středohoří. Filla u Sudka probudil i zájem o asijskou filozofii mistrů Čuang-c'ho a Lao-c'ho.⁷⁶ Východní filozofie fotografa přivedla k pozdějším variacím na čínská témata například fotografie « *Vzpomínka na čínské*

72 Jan ŘEZÁČ, Jan MLČOCH: *Růže pro Josefa Sudka*. Správa Pražského hradu, UPM, Praha 1996, 198.

73 Anna FÁROVÁ: *Josef Sudek*. Torst, Praha 1995, 80.

74 Vojtěch LAHODA: *Nový život umělce: Fillův archív*. In: *Emil Filla Archiv umělce*. GASK, Kutná Hora 2010, 7.

75 Více se vztahu Josefa Sudka a Emila Filly věnovala výstava Filla – Sudek, GHMP, 17. 9. 2004 – 21. 1. 2005, koncepce výstavy Vojtěch Lahoda.

76 Jan ŘEZÁČ: *Josef Sudek. Slovník místo paměti*. Artfoto, Praha 1999, 9.

kakemony» z roku 1956.⁷⁷ Pojem *kakemon*, který Sudek často používá v souvislosti s Fillovými panoramatickými krajinomalbami, je chybný. Především se jedná o japonský a ne čínský termín. Navíc *kakemono* je závěsný svitek. Pokud se jedná o podélný svitek, což je u maleb Českého středohoří zřejmé, pak je korektní japonský pojem *makimono*, který byl již ve třicátých letech správně definován v knize Curta Glasera « *Umění Číny a Japonska* »: „*Ve východoasijském znázornění prosotru připadají třem dimensím výšky, šířky a hloubky určité a rozdílné funkce. Dlouhé kakemono, do něhož by evropský umělec sotva vkomponoval krajinu, zdůrazňuje výšku. Zrak putuje nahoru a dolů po strmých výškách skalisek a ponořuje se do nehmatatelného prostoru. Jako visací obraz výšku, musí zdůrazňovat makimono šířku.*“⁷⁸

Domnívám se však, že použití těchto termínů pro pojmenování Fillových tušových maleb není na místě. Je otázkou, zda panoramatický formát Filla přejal na konci čtyřicátých let od Sudka.⁷⁹ Tedy doslova, zda se panoramatické fotografie v rukou Emila Filly nepřetřansformovaly do podélných tušových maleb. V této práci bych se přikláněla k tezi, že Filla čerpal z tradice čínského krajinářství, a právě proto se rozhodl použít netypický podlouhlý formát. Zůstává otázkou, jaká je souvislost mezi Sudkovými panoramatickými fotografiemi [30] « *jitrnicemi* » a Fillovými horizontálními krajinomalbami. Horizontální formát Filla poprvé použil v roce 1947. Podle Anny Fárové Sudek začal používat panoramatický fotoaparát v roce 1949.⁸⁰ Potvrzovala by se tak teorie, ke které se v této práci přikláním, že Filla se k podélným formátům dostal nezávisle na Sudkovi na základě znalostí čínské krajinomalby.

Zajímavé je, že Filla si formální podobnost uvědomoval a dokonce plánoval vydat s Josefem Sudkem knihu, kde by společně prezentovali své „*panoramatické výsledky*“ [32] a [33].⁸¹

77 Vojtěch LAHODA: Filla-Sudek. Katalog k výstavě, GHMP, 2004.

78 GLASER (pozn. 46) 39.

79 Pro Sudka typický panoramatický formát fotograf poprvé použil právě v Českém středohoří. Nejvýznaměji je šířkový formát použit na fotografiích z počátku šedesátých let, kdy Sudek fotil šedou průmyslovou Mosteckou krajinu.

80 FÁROVÁ (pozn. 73) 126.

81 Libuše HALASOVÁ: Před krajinami Emila Filly. In: Emil Filla. Krajiny z Českého středohoří. Katalog výstavy, galerie Práce, Praha 1951.

6. Asijské motivy ve Fillově tvorbě – Nečínská čínskost

Pokud bychom Fillovy obrazy, které pro nás Evropany mají asijský nádech, představili asijskému divákovi, téměř jistě by je nepovažoval za ovlivněné východní malbou. Avšak pokud se zamýšlíme nad některými Fillovými náměty a technikami, na první pohled je zřejmé, že jsou zde cizí prvky, v naší kultuře neznámé. Snaha přiblížit se východnímu stylu je u některých Fillových obrazů nade vší pochybnost zřejmá. Fillův *exotismus* je svým způsobem jakási dobová obrana proti politickému diktátu. Zároveň asijské umění pro Fillu hrálo roli inspiračního zdroje, jež ho vedl k nové estetice, na kterou evropská kultura nahlížela s odstupem a nepochopením.⁸² Ani dnes si s Fillovými obrazy, ve kterých kombinuje tradiční čínskou tušovou malbu s Mikolášem Alšem, někteří nevědí rady a váhají, zda byl Emila Filla „zmatený, zastrášený, nemocný nebo geniální.“⁸³

Nejranějším obrazem, který je pro nás důkazem Fillova zaujetí čínským uměním, je « *Čínský motiv* » [19] z roku 1948, který znázorňuje rybáře namalovaného ve stylu blízkém některým Čchi Paj-š'ovým malbám.⁸⁴ O rok později vznikl obraz « *Čínská krajina s kachnami* ». Oba obrazy mají formu závěsného svitku. V popředí « *Čínského motivu* » je vyobrazena dvojice volavek a na obzoru se z mlhy tyčí vysoké kopce. Fillovi se zde dokonce podařilo zachytit také u čínského malířství tolik důležitou prázdnotu, která odděluje přední a zadní plán obrazu. Na první pohled by se mohlo zdát, že se jedná o ryze čínskou malbu, avšak technika tempery by v čínském malířství, kde se zásadně používá tuš, byla zajisté poněkud nezvyklá. Stejně tak perspektiva není klasicky čínská, ale je v ní obsažena Fillova zkušenost západní mlaby.⁸⁵ Další podivností Fillova obrazu je ornamentální rám, který paradoxně svědčí o slovanské provenienci.

Obdobnými ukázkami Fillovy představy o čínské malbě jsou obrazy z roku 1951 « *Orel a roháči* » [20] a « *Orel rozsápe orla* » [21]. Obě malby znázorňují jako hlavní motiv ptáka, který byl oblíbeným námětem v žánru *Květiny a ptáci*. Konkrétněji pak u obrazu « *Orel a roháči* » Filla zvýraznil specifické vlastnosti krajinných útvarů, které najdeme na čínských malbách. Zobrazená krajina je formálně velmi podobná krajině ztvárněné na Fillově starším

82 BERKA 1989 (pozn. 3) 178.

83 Tomáš POSPISZYL: Fillovo velmi pozdní odpoledne. In: Respekt 2003, No. 35, 21.

84 Čínský motiv, 1948, 240 x 150 cm, Galerie Benedikta Rejta v Lounech, inv. č. OP 164.

85 Tomáš WINTER: Od kubismu k mýtu. Zbojnické písně Emila Filly. In: Umění LIII, 2005, 269.

díle « *Čínský motiv* ». Pro obraz « *Orel a roháči* » a zřejmě tedy i « *Čínský motiv* » Filla čerpal inspiraci z díla připisovaného neznámému sungskému malíři « *Zimní strom s ptáky* » jinak nazývaný « *Husy a straky v zimě* » [9].⁸⁶ Tato malba na hedvábí pocházela z Fillovy sbírky a měl ji zavěšenou v reprezentačním pokoji na zámku v Peruci, jak o tom svědčí dochovaná fotografie Josefa Sudka [22].⁸⁷ U druhého obrazu « *Orel rozsápe orla* » pracuje Filla s motivem letícího orla z čchingské tušové malby « *Orel útočící na zajíce* », kterou též vlastnil.⁸⁸

Zajímavá jsou i Fillova intimní zátiší, která se stylově blíží spíše moderní čínské tušové malbě vytvářené inovativními technikami. Filla pro tyto drobné malby používal tuš nebo vodové barvy. Tato technika mu umožňovala uvolněný a lehký rukopis, který můžeme spatřit na « *Zátiší s begonií a paprikami* » [23] a « *Zátiší* » z roku 1951 [24].⁸⁹

Spíše výjimečným a drobným čínským otiskem ve Fillově tvorbě je kresba hlavy buddhy z deníku, který si Filla psal v roce 1912 a kde nalezneme první zmínky o Fillově zaujetí orientálním uměním [26]. Fragment hlavy ze sochy buddhy můžeme nalézt na některých Fillových kubistických zátiších [28], pro které častěji používal negerské masky. Později Filla ve svých sbírkách vlastnil takových hlav buddhů či bódhisattvů několik [27].

Důležitým mezníkem Fillova života byla debata nad jeho obrazy z cyklu *Písně* [18] na počátku padesátých let. Tyto obrazy byly označeny jako výrazně inspirované čínským uměním. České a slovácké písně v sobě spojují něco z kubismu, drastického expresionismu i tvorby českých národních malířů 19. století. Zároveň je ale můžeme zařadit mezi díla inspirovaná čínským uměním, jak to dokazují nejen výtky poroty tvůrčí diskuze. Nejnápadnější je použití čínské metody tušové malby na hedvábí, kterou Filla poprvé využil začátkem padesátých let, a formát podélného vertikálního svitku. Dále to jsou některé motivy suchých stromů nebo převzetí přímo celého motivu či kompozice z čínského originálu.

Diskuze členů III. Krajského střediska SČSVU s Emilem Fillou se konala 21. června 1951.

86 *Zimní strom s ptáky* (*Husy a straky v zimě*). Dynastie Ming (?), tuš a barvy na hedvábí, 137 x 92 cm, Galerie Benedikta Rejta v Lounech. Zřejmě zakoupeno od Josefa Martínka v roce 1930 při příležitosti přípravy knihy Curta Glasera.

87 WINTER 2008 (pozn. 22) 50.

88 *Orel útočící na zajíce*. Dynastie Čching, tuš a barvy na hedvábí, 110 x 42,5 cm, Galerie Benedikta Rejta v Lounech, inv. č. OP 185.

89 *Zátiší s begonií a paprikami*. 1951, akvarel a tuš na papíře, 50 x 36 cm, Galerie Benedikta Rejta v Lounech, inv. č. KP 65.

Zátiší. 1951, akvarel a tuš na papíře, 48,5 x 32,8 cm, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem.

Zpětně by se tato tvůrčí diskuze dala nazvat spíše soudem. Porota měla za úkol zvážit, zda může Filla vystavit svůj poslední cyklus *Písně*. Filly se zastalo jen velmi málo přisedících a v závěrečném verdiktu nebylo Fillovi umožněno dílo vystavit. Paradoxně i přesto, že v padesátých letech začínala Československá republika utužovat vztahy s Čínskou lidovou republikou, a po několik následujících let můžeme mluvit o vřelém přátelství mezi oběma státy, Fillovo dílo s čínským nádechem nebylo přijato.

Na začátku diskuze padla slova předsedy Richarda Wiesnera, který chválil Fillovy dosavadní malby krajin, „*kteřé právem jsou pokládány za jeho první krok k realismu.*“⁹⁰ Jedná se tedy o krajinomalby Českého středohoří, které režim stavěl do popředí a dával za kladný příklad. Fillovy monumetnální *Písně* byly vypracovány na velmi podobných principech jako opěvované krajinomalb, inspiraci pro ně Filla nacházel ve stejných čínských tušových svitcích jako krajinomalby, ovšem to porotě unikalo. Dokonce se v krajinném pozadí písní již objevuje krajina Českého středohoří, která se dostala do popředí a stala se hlavním tématem o pár let později ve Fillově závěrečném tvůrčím období.

Fillův kolega malíř Vojtěch Tittelbach položil během soudu jako první sugestivní otázku, proč byla pro obrazy českých a slováckých písní zvolena „*čínská metoda,*“⁹¹ jelikož porota si s kombinací čínské tušové malby a slovanských lidových krojů nevěděla rady a chápala ji jako paskvil. Vojtěcha Tittelbacha doplnil Jiří Procházka, který dodal, že v obrazech byly zřetelně použity „*prvky z čínského umění.*“⁹² Malíři Aloisovi Fišárkovi výslovně vadily určité prvky, které pocházely z čínské nebo japonské krajiny.

Porota vyžadovala od Filly nečínský způsob malby, který by byl lidu bližší, tedy způsob popisný a realistický. Jako jedni z mála se Filly zastali Zdeněk Sklenář, jež sám propadl sběratelství čínského umění, které se promítlo i do jeho tvorby, Konstantin Biebl, Jiří Novotný, Vincenc Kramář a Libuše Halasová, která poznamenala: „*Čína je dnes lidová a věřím, že dojde ke smíšení kultur a to nebude znamenat popření naší národní kultury.*“⁹³

Avšak i přes pár několik kladných hlasů porota nedoporučila, aby výstava byla uspořádána. Kritika, nepochopení a odmítnutí jeho tvorby pro Filly byly velmi bolestivými ranami.

90 Jiří ŠEVČÍK, Pavlína MORGANOVÁ, Dagmar DUŠKOVÁ: České umění 1938 – 1989. Programy, kritické texty, dokumenty. Academia, Praha 2001, 172.

91 Ibidem 173.

92 Ibidem.

93 Ibidem 175.

V padesátých letech se pak už vzdal jakékoliv snahy o prosazení a zůstal malovat okolní krajinu v ústraní peruckého zámku. První výstava krajin se konala v roce 1951 v Mánesu.

O tvůrčí diskuzi, která proběhla s Fillou, se zpetně zmiňuje i jeho přítel Josef Sudek: „*Filla se mi jednou svěřil, chtěl mít výstavu v Mánesu. Řekli mu, že ty jeho kakemona nejdříve musejí schválit. Dal je tam. Oni mu pak řekli, že je to něco mimo, že to nic není, že je to špatně nakreslené. On se tím chudák tak trápil. Muselo to pro něj být tragické. Zamítli mu to a on je prosil, by mu dovolili uědlat výstavu někde jinde. Chtěl proto výstavu v Lounech, ale ani to mu nedovolili. To všechno mu dost hnulo se zdravím.*“⁹⁴

Čínská inspirace Emila Filly neušla ani Fillově žákovi Josefu Hejzlarovi, který porovnával úvahy svého učitele o krajinářství s názory jeho evropských současníků Matisse, Picassa i Braqua, českých kolegů Špály a Kremličky a především čínského mistra Čchi Paj-š'e. Pozdní Čchi Paj-š'ovy zimní scenérie, kdy je krajina symbolicky redukována na skupinu holých stromů, jsou dle Josefa Hejzlara blízké Fillově krajině ze září roku 1952 s názvem « *Pnětluky – krajina s suchým stromem* » [29]. V úvodu k biografické knize o Čchi Paj-š'ovi Josef Hejzlar uvádí, že Emila Filla byl „*nadšený propagátor Čchi Paj-š'e v Československu.*“⁹⁵ V této monografii o slavném čínském malíři padne Fillovo jméno ještě několikrát. Dle Hejzlara je zajímavé srovnání malby ptáků obou malířů. Domnívá se, že na Fillově středočeské krajinomalbě « *Pnětluky – krajina se suchým stromem* » je hejno černých vran mizejících v dále velmi podobné smutným ptákům z pozdních Čchiových obrazů. Josef Hejzlar především srovnává závěry tvůrčí kariéry obou umělců. Smutné stromy s osamělými ptáky, které Čchi Paj-š' maloval na sklonku života, jsou zde srovnávány s Fillovými pozdními krajinami z padesátých let. Filla je dokonce označen jako „*Čchiův český přítel*“,⁹⁶ přestože je vyloučeno, že by se někdy setkali. Emil Filla v Číně nikdy nebyl a stejně tak Čchi Paj-š' nikdy nenavštívil Československo. Pokud někdo může být nazýván skutečným Čchi Paj-š'ovým přítelem, pak je to Vojtěch Chytil, Fillův dodavatel čínského umění. Chytil se s čínským malířem dobře znal, často ho navštěvoval a osobně od něj odkupoval obrazy. Tento fakt je podložen fotografickou a archivní dokumentací. Je otázkou, s jak velkou rezervou je nutno brát teze Josefa Hejzlara, který se vžíval do role romantického bojovníka snažícího se za každou cenu obhájit tvorbu svého profesora Emila Filly. Na druhou stranu je to právě on, kdo měl možnost osobně poznat Fillovy myšlenkové postupy a inspirace.

94 ŘEZÁČ 1999 (pozn. 76) 10.

95 Josef HEJZLAR: Čchi Paj-š'. Odeon, Praha, 1970, 7.

96 Ibidem 120.

7. Fillovo České středohoří

Fillovy krajiny Českého středohoří, které vznikly mezi lety 1947-1952, jsou výsledkem posledního tvůrčího období umělcova života. Až doposud se Fillovým krajinám nejrozsáhleji a nejpodrobněji věnoval jeho někdejší asistent na Vysoké škole uměleckoprůmyslové, Čestmír Berka, v knize « *Emil Filla Krajina Českého středohoří* »⁹⁷ a dále pak Tomáš Winter v článku v časopise *Umění* « *Od idyly ke krajině temnoty a příšer* ».⁹⁸

Filla se krajinou často zabýval ve svých teoretických pracech. Čerpal z holandské krajinomalby 17. století a také z čínské tradice. Filla chápal krajinu skrze Van Goyena i čínskou krajinomalbu současně. Neexistuje zde přesná hranice mezi vlivy, které pochází z holandské a které z čínské krajinomalby. Propojuje se tak Fillova zkušenost z doby emigrace v Holandsku, kde se věnoval studiu holandského umění, především zátiší, ale také krajinomalby Jana van Goyena, Rembrandta van Rijn či Jacoba van Ruisdaela, které ho tolik zasáhly. Ve Fillově pojetí je hlavním tématem do nekonečna ubíhající prostor, kde se jakoby zastavil čas, samota a snaha o všední zobrazení středočeských kopců.⁹⁹

Ve Fillově pohledu byla čínská krajina prostorem absolutní prázdnoty a blaženého stavu nedějovosti. Zároveň chápal krajiny v podání čínských malířů jako bezčasové, a tím pádem mýtické.¹⁰⁰ V případě Českého středohoří Emila Filly nelze hovořit o klasické čínské tušové malbě, tyto netradiční obrazy se nicméně vzdalují zvyklostem evropské tradice krajinomalby. Fillovy podlouhlé, po stránce vnějšího vzhledu ničemu jinému se nepodobající obrazy, byly v úvodním textu Vítězslava Nezvala ke katalogu výstavy krajin označeny za „výraz novátorského Fillova genia a jeho hluboké lásky k vlasti.“¹⁰¹

Konec čtyřicátých a začátek padesátých let nejsou prvním obdobím Fillova zájmu o krajinomalbu. Už v první třetině dvacátých let kreslil perem okolí Turnova [34-36]. Již zde se probouzí jeho snaha o dosažení nekonečné dálky, kterou vyzoroval u holandských i čínských mistrů. Na konci dvacátých let se Filla seznámil s krajinou kolem Máchova jezera. V létě 1930 jej do Loun a Třebenic pozval sběratel jeho děl a přítel dr. Vlastimil Juren. Emil Filla byl krajinou okouzlen, avšak nemaloval ji nijak soustavně. Omezil se pouze na několik

97 BERKA 1964 (pozn. 2).

98 Tomáš WINTER: *Od idyly ke krajině temnoty a příšer. České středohoří Emila Filly*. In: *Umění* LII, č. 1, 2004, 37.

99 BERKA 1989 (pozn. 3) 149.

100 WINTER 2005 (pozn. 85) 269.

101 Vítězslav NEZVAL: *K výstavě Emila Filly. Úvod v katalogu k výstavě III. Krajského střediska ÚSČSVU Mánes. Listopad 1952, Praha*

kreseb a krajinu si uložil do paměti, aby na ni pak vzpomínal během svého věznění v koncentračních táborech Dachau a Buchenwald v letech 1939 až do osvobození v roce 1945. Nedlouho po návratu z koncentračního tábora řekl: „*Když jsem se v Buchenwaldu vracel v myšlenkách domů, jak často mi vyvstal právě obraz tohoto Středohoří! Je to krajina mé duše, mého srdce, a maluji-li ji, není to bez pokory a jisté vroucnosti.*“¹⁰²

První poválečnou krajinu Českého středohoří, která vychází z motivů předešlé krajiny kolem Máchova jezera z konce dvacátých let, namaloval v roce 1947.¹⁰³ V létě téhož roku mu bylo Ministerstvem zemědělství pronajato křídlo peruckého zámku, jež se na řadu let stalo Fillovou malířskou základnou.¹⁰⁴ Na Peruci Filla též dopsal svoje « *Úvahy o krajinářství* », kde se zabýval především problematiku holandské krajinomalby Jana van Goyena, ale i čínskou krajinomalbou a problémy filozofického smyslu krajinomalb obecně. Kniha úvah byla pro Fillu zřetelnou duchovní přípravou k tvorbě obrazů Českého středohoří, která tomu následovala. V této době došlo k únorovému převratu v roce 1948, který byl pro Fillu zřejmě dalším impulzem k izolaci od společenského a politického dění.

Fillovo České středohoří je v českém umění ojedinělou ukázkou citace, i když ne doslovné a především ne dokonalé, čínské krajinomalby, již se Filla zabýval z hlediska teoretického a sběratelského. Krajinomalba je pro Číňany jednou z nejvíce ceněných uměleckých kategorií společně s kaligrafií. Během nadvlády nečínských dynastií se krajinomalba stala formou osobního odporu nebo v sobě ukrývala dvojsmyslné významy.¹⁰⁵ V souvislosti s krajinomalbami Emila Filly se nabízí určité srovnání. Stejně jako se v Číně malíři z literátského okruhu uchýlovali do ústraní, kde malovali tajné alegorie skryté uvnitř typicky čínské krajiny, tak se Filla znechucený a frustrovaný dobovým režimem odebral do Českého středohoří. Nemůžeme si samozřejmě dovolit tvrdit, že veškeré malby, které pocházejí z Českého středohoří jsou osobním bojem proti společenským poměrům, avšak ze zachovaných Fillových vzpomínek je zřejmé, že malba kopců se pro něj stala důležitou životní kontemplací.

Emil Filla volil stejný přístup jako čínští malíři, když denně chodíval sedat před svůj

102 BERKA 1964 (pozn. 2). Slova Emila Filly zapsaná L. Halasovou v roce 1951.

103 Ibidem 32.

104 BERKA 1989 (pozn. 3) 292.

105 KESNER (pozn. 40) 78. K této otázce velmi podrobně viz také Alfreda MURCK: *Poetry and Painting in Song China – The Subtle Art of Dissent*. Harvard: Harvard-Yenching Institute, Harvard University Press, 2000

zamilovaný motiv, aby byl schopen vystihnout podstatu krajiny. Chodil na dlouhé hodiny rozjímat do krajiny, aby si jako čínští krajináři vypracoval schopnost „vtisknout si nejniternější záchvěvy přírodních zjevů a dáti jim ve svých dílech tak věrojatný a udivující výraz živosti.“¹⁰⁶ Avšak již během pobytu v krajině začínal s plenérovou malbou převzatou z impresionismu a následně své obrazy dokončoval v ateliéru na Peruci.

Právě Josef Sudek ve svých vzpomínkách popisoval, jak jeho přítel chodil malovat letní krajinu: „*Jeho krajina se odehrávala navečer, až se setmělo... Kolem Peruce je zvláštní krajina. Dopoledne je mlha, teprve po čtvrté hodině začíná mizet. Když jsme vyrazili, šel sám, já šel taky sám. On dělal všechno důkladně. Krajinu znal už z dřívějšíka. Když jsem přišel k němu, myslel jsem, že už to má hotové, a on na to ještě pořád koukal. Doma to dodělával. Sedával nad tím dlouho do noci. Tam bývaly uplakaně kýčovitě západy a on je chtěl zachytit. V tom bylo to dramatické a malebné. To člověk musí udělat.*“¹⁰⁷

V obou případech, pro Filla i čínské krajináře, byl důležitý duševní stav, do kterého se dostávali pozorováním krajiny. Krajina Českého středohoří se tak v podání Emila Filly stává záznamem prožitku, který malíř zažil na konkrétním místě.

Místní kraj a jeho zákoutí Filla prozkoumal skutečně důkladně. Často se vracel na svá oblíbená místa, odkud opakovaně čerpal inspiraci pro své náměty. Zamiloval si horu Oblík, Vršovské údolí, Slavětín a Hazmburk, které najdeme na desítkách obrazů z celé série Českého středohoří.

V malbách Českého středohoří z konce čtyřicátých let je stejně jako ve Fillových ranějších turnovských krajinách uplatněna lavírovaná kresba tuší.¹⁰⁸ I přes stejnou techniku malby mají krajiny jiný ráz. Částečně používá akvarel při kolorování, avšak základem je tušová kresba, která vytváří monochromní osnovu krajin. Filla stále střídal štětce a pero, popřípadně seříznutý rákos.¹⁰⁹ Následně krajiny lavíroval nebo dokončoval speciální technikou barvy nanášené rozprašováním přes síto.¹¹⁰ Tato technika rozprašování barev přes síto mohla mít původ v některých čínských technikách, které si pohrávají se štětcem a způsobem nanášení tuše na podklad. Avšak právě experimenty s technikou jako stříkání barev nebo příliš ostrý kolorit byly Fillovy vytýkány, neboť tím vytvářel krajinu, která sice měla umělecký potenciál,

106 FILLA 1959 (pozn. 66) 35.

107 ŘEZÁČ 1999 (pozn. 76) 9.

108 LAHODA 2007 (pozn. 4) 642.

109 HALASOVÁ (pozn. 81).

110 WINTER 2004 (pozn. 98) 37.

ale zobrazovaná „příroda na úkor refinovanosti ztrácela svou českost.“¹¹¹

Emil Filla byl celý život zvyklý především na olejomalbu. Ve Fillově expresionistickém i kubistickém období najdeme výhradně olejová plátna. Až v poslední tvůrčí etapě začal veškeré obrazy malovat tuší, která mu dříve sloužila pouze ke skicování. Výběr tuše není čistým důkazem lásky k čínské tušové malbě, ale je to také forma osobní vzpoury, jak sám Filla uvádí. V padesátých letech bylo možné zvolit olejomalbu pouze pro oficiální plátna se sociálně realistickou tematikou. Té se Filla bránil, a proto se vzdal olejových barev ve prospěch tuše a vodových barev, i když ho to mrzelo: „*Je mně líto, že nemohu malovat olejem velké věci a že maluji jen tuší. Je to také protest proti tomu svinstvu, co se u nás vyrábí v olejových barvách a označuje falešnými názvy.*“¹¹²

U Fillových krajin je možné vysledovat barevný vývoj. První krajinomalby jsou typické svou žlutou, modrou a zelenou tonalitou. Právě v modrozelené tonalitě by bylo možné uvažovat o vlivu tchangské zelenomodré krajinomalby. V pozdním období své tvorby píše v dopise příteli Emanuelovi Antonovi: „*Mám už jinou tonalitu, v níž se dá lépe vyjádřit dálka – je to víc hnědě a nazrle – , žádná zeleň a žádná modř. Zjevně nemám zelenou nikde, neboť zdá se mi, že by porušila celek. Nějak to víc sedí i těm kopcům i mé duši.*“¹¹³

Netypický formát Fillových krajin byl již zmíněn výše v souvislosti s panoramatickými fotografiemi Josefa Sudka. Veškeré malby ze souboru krajin Českého středohoří mají úzký podélný formát. Po roce 1948 bychom nenalezli ve Fillově tvorbě krajinu, která by byla namalována na poněkud klasičtější obdélníkový formát, než je u nás zvykem. Filla se snažil vyhnout vertikalitě, aby nerozbil plynulost zvlněného tvaru. Toužil po co nejobsáhlejším prostorovém rozvinutí panoramatu Českého středohoří. K problematice formátu obrazů řekl: „*Chtěl bych mít rozměr aspoň 36 x 150 cm, dosud mám však největší rozměr na šířku 109 – 112 cm. Větší rozměr neunesu na kolenou, jak maluji, a fyzicky nejsem s to rozpřáhnout se víc než 110 cm.*“¹¹⁴

Recenzenti Fillova díla se k obrazům krajin Českého středohoří vyjadřovali poněkud zmateně. Pro Čestmíra Berku jsou Fillovy kopce stejně tajemné jako hory malované v Číně za dynastie

111 KRN: Krajiny Emila Filly. In: Výtvarná práce II, 1954, č. 7, 4.

112 Z dopisu Emila Filly Emanuelu Antonovi ze dne 9. 10. 1951. In: Emil Filla: Myšlenky. ed. Čestmír Berka, 1990, 113.

113 BERKA 1964 (pozn. 2) 110.

114 Ibidem 40.

Tchang.¹¹⁵ Vincenc Kramář v katalogu k výstavě « *Obrazy a kresby dosud nevystavené* » v Mánesu roku 1945 mluví o Fillově krajinách z Českého středohoří jako o málo nebezpečných realistických krajinkách, které mají význam spíše osobního vzpomínkového záznamu než uměleckého počínu.¹¹⁶

Zajisté nejbizarnější je recenze k jubilejní Fillově výstavě v roce 1932. Autor František Kovárna hovoří v souvislosti s krajinami z Českého středohoří o vlivu japonského umění a příbuznosti s „čínskou nekaligrafickou kresbou.“¹¹⁷ Kovárna si sice všiml stylové podobnosti s východní malbou, ale zároveň je jeho tvrzení nesmyslné. Dokazuje nepochopení či neznalost čínského malířství, jelikož čínská nekaligrafická kresba neexistuje. Teorie malby se v Číně neobejde bez kaligrafického základu. Malba a kaligrafie se navzájem doplňují a jedna bez druhé nemohou existovat. Již v 9. století napsal historik Čang Jen-jüan, že kaligrafie a malba mají společný základ a liší se především svým projevem.¹¹⁸ Malba i kaligrafie si kladou identické technické nároky, pracují se štětcem a tuší a používají stejnou teorii. Mnoho autorů při malbě aplikuje své znalosti kaligrafie a jednotlivé kaligrafické tahy využívá k « *psaní* » obrazů.

Vesměs negativní recenze a kritiky Fillu krutě zasáhl. Krajiny pro něj představovaly srdeční záležitost. Byl velmi zklamán, že nebyly veřejností přijaty. „*Vím, že krajiny dělám s pravou chutí, ale mrzí mě, že lidé mají podezření, že to dělám, že musím.*“¹¹⁹

Zajímavým faktem, který nám přibližuje Fillův přechod od kubismu k poněkud realističtější krajinomalbě, je podobnost v pohledovosti a perspektivě. V kapitole o čínské krajinomalbě bylo zmíněno, jak čínští malíři pracovali s perspektivou, která je svým principem velmi podobná přístupu k objektu u kubistických malířů. V Číně se na obrazy běžně umísťovaly scénérie, jejichž vnitřní prostor je nereálný. Jak již bylo řečeno, malíř vytvořil tři plány, přičemž každý jako by maloval z jiného výchozího pozorovacího bodu. Kubismus pracuje s podobným schématem. Kubistická malba se snaží na jednu jedinou plochu plátna promítnout hned několik dalších ploch, tedy převést prostorové rozměry do plochy či různé splývající pohledy.

Na obraze « *Hazmburk* » [37] z roku 1952 lze vysledovat narušené jednopohledové stanovisko pozorovatele. Krajina je zde zobrazena jakoby z více percepčních bodů najednou,

115 BERKA 1964 (pozn. 2) 70.

116 Vincenc KRAMÁŘ: Emil Filla. Katalog k výstavě *Obrazy a kresby dosud nevystavené*, S.V.U. Mánes, 1945.

117 WINTER 2004 (pozn. 98) 38.

118 WANG (pozn. 38) 77.

119 BERKA 1964 (pozn. 2) 9.

tedy podobně, jako tomu bývá u čínských maleb.¹²⁰

Filla tímto způsobem budoval plastický prostor, který je dominantou krajin Českého středohoří. Čím více percepčních bodů je do obrazu zapojeno, tím je plnější a plastičtější. Chtěl, aby se krajiny zhmotnily v nekonečné dálky. Ve studii o krajinomalbě uvedl: „*naše krajina je útvar panoramatický podobný či obdobný útvaru krajiny viděné, v jehož dálavě jsou vidiny našich kopců a kopečků ve Středohoří. Chci říci jinak: naše dálka měla by akci plastiky, ač její střed pozornosti je právě nejdál od subjektu.*“¹²¹

I když se tento způsob nahlížení na prostor zdá být spojovacím můstkem mezi kubistickým obdobím a malbami Českého středohoří, a navíc sám Filla věřil, že se kubismu nikdy nevzdal, je zřejmé, že v každé z těchto dvou malířských etap si vytyčil jiné cíle a pokaždé chtěl dosáhnout jiného účinku. V případě středohorských krajin je to snaha o dosažení věčné prázdnoty, bezčasí a nekonečna. Dálku chápal jako bezčasí, které trvá věčnost a je tedy zárukou přítomnosti. Filla poznamenal: „*Krajiny tyto nejsou úseky, ale obraz je panoramatem. Není to děláno tak, aby se dálka rozplývala a odlučovala od života, ale vše je jasné i nejzašší končiny.*“¹²²

V tomto epilogu zasvěcenému krajinomalbě se Filla snažil uplatnit objevy vycházející ze zkoumání čínské malby. Chtěl dosáhnout nového druhu vnímání prostoru a času.¹²³ Je nutné uznat, že se Fillovi podařilo dosáhnout vskutku zvláštního účinku, kdy České středohoří v jeho podání působí na diváka jako kraj kolem Žluté řeky.¹²⁴ Filla vytvořil nový typus české krajiny, který je prostorem pro moderního člověka. Nejdůležitějším faktorem pro něj nebylo estetické chtění. Používal výtvarný jazyk, aby skrz něj odpověděl spíše na filozofické otázky. Od čínských sungských malířů přebírá uvědomnění, které zažívali, když sebou nechali prostupovat „*věčné, nekonečné proudění přírody.*“¹²⁵

Fillovy krajiny jsou syntézou celé tvůrčí činnosti. Obsahují v sobě širokou škálu vlivů a ta je důvodem, proč je i v dnešní době názor na České středohoří tak komplikovaný a rozpačitý.

120 WINTER 2004 (pozn. 98) 46.

121 FILLA 1959 (pozn. 54) 91.

122 WINTER 2004 (pozn. 98) 41.

123 Tomáš VLČEK: Emil Filla (1882-1953). Katalog výstavy, Jízdárna Pražského hradu. Národní galerie, Praha 2007, 86.

124 Milan KNÍŽÁK: Emil Filla (1882-1953). Katalog výstavy, Jízdárna Pražského hradu. Národní galerie, Praha 2007, 8.

125 BERKA 1964 (pozn. 2) 86.

Závěr

Emil Filla se s čínskými vlivy seznamoval postupně a po částech téměř čtyřicet let. Zájem a snad i lásku k Asii a především Číně v něm pravděpodobně probudily Chytilovy výstavy. Fillův vývoj vedl od sběratele nejrůznějších artefaktů, přes čtenáře čínských filozofů, zvědavého pozorovatele tušových maleb, až po malíře přijímajícího čínský filozoficko-výtvarný přístup.

Nešlo přitom o speciální zaměření pouze na umění Asie a Číny. V meziválečném období byl tento sběratelský a teoretický zájem součástí Fillových širších snah o nalezení univerzálního výtvarného jazyka a odklon od evropocentrismu. Je pravděpodobné, že v době věznění v koncentračních táborech se čínská filozofie a čínský životní postoj staly Fillovy mnohem bližší, že se s nimi do velké míry vnitřně ztotožnil, nalézal v nich útěchu, naději, ale i jedno z možných východisek pro svou budoucí tvorbu. Hledání nového výtvarného vyjádření vyvrcholilo v době únorového převratu, přestože ho Filla nikdy neformuloval explicitně jako svůj tvůrčí program. Striktně odmítal sloužit ideologii socialistickým realismem a vydal se hledat novou syntézu snového. Malby Českého středohoří jsou vedle Písní logickým vyústěním Fillových bojů o svobodu a o vlastní výraz. V cyklu Písní sice nalezneme silnější snahu o citaci čínské tušové malby se všemi náležitými rysy než u Českého středohoří, avšak zároveň mu byly kritikou více vytýkány. Krajiny ze Středohoří měly velkou hodnotu především pro samotného autora. Domnívám se, že pro Emila Fillu byl šestiletý pobyt v kopcích zvlněné české krajiny hledáním nové umělecké formy, završením vlastní tvorby a vytouženým prostorem pro osobní kontemplaci. Snad jsou jeho krajiny první etapou cesty za novým uměleckým výrazem, bohužel přerušenu předčasnou smrtí. Fillovy krajiny nejsou úpadkové, nejsou ani úlitbou moci. Jsou pouze nepochopené a zneužité tehdejšími režimy. Obrazy Českého středohoří byly pro Fillu jedinou možností, jak nadále tvořit, aniž by mu režim mohl něco vyčítat. Je to v jistém smyslu útěk od společenské reality, která se mu stále více vzdalovala. Krajinomalba, které se v průběhu své celoživotní tvorby věnoval spíše okrajově nebo z teoretického hlediska, mu najednou dala prostor pro vytvoření si vlastního světa ukrytého v bezpečí zámku v Peruci. Klidné útočiště a čas k zamyšlení byly důležitými faktory pro vznik této snové krajiny. Je proto paradoxem, že malby Českého středohoří byly v padesátých letech vyzdvihovány jako čistě realistické, a proto jako jediná Fillova práce odpovídající soudobému uměleckému diktátu.

Filla byl ale svými krajinami posedlý a nedokázal se jich vzdát ani poté, co byl obviňován z prorežimní spolupráce. Tato díla vytvářená s užitím čínských malířských postupů (malované tuší, používající vícehledovost a úzký podlouhlý horizontální formát) jsou osamoceným ostrovem ve vývoji českého umění a představují odbočku z tradiční krajinomalby. I přes velké úsilí, které Filla musel vynaložit, aby krajiny vznikly, v českém umění neexistuje žádná návaznost umělců dalších generací a chybí jakýkoliv přímý vývoj. Dodnes je na Fillův soubor Českého středohoří nahlíženo s naprostým nepochopením a s odstupem jako na speciální kategorii stejně jako např. na mimoevropské umění.

Věřím, že již brzy se tyto krajiny zařadí do přirozeného kontextu dějin českého umění a bude na ně nahlíženo v novém světle. Nebudou chápány jako kuriozita, ale poslouží jako důležitý doklad o pestrosti a originalitě nejen Fillovy, ale i české tvorby. Filla a jeho krajinomalby jsou důkazem otevřenosti českého umění k přijímání nových vlivů, jak evropských, tak v tomto případě i asijských.

Seznam použité literatury

- 51. výstava Jednoty umělců výtvarných v Praze. *Japonské a čínské umění současné*. Obecní dům, katalog výstavy, březen – duben, Praha 1929
- *Emil Filla. Pamětní síň na Peruci*. Galerie Benedikta Rejta v Lounech. Praha 1980
- K. V. U. Aleš. *Výstava sudobého umění čínského a japonského*. Katalog výstavy, květen – červen, Brno 1930
- Spolek výtvarných umělců Mánes. *Umění Tibetu, Mongolska a současné Číny*. Budova Mánesa, katalog výstavy, září, Praha 1931
- *Three Thousand Years of Chinese Painting*. Yale University Press, 1997
- BERKA Čestmír: *Emil Filla*. Melantrich, Praha 1989
- BERKA Čestmír: *Emil Filla. Krajina Českého středohoří*. SNKL, Praha 1964
- CLUTTON-BROCK Arthur: *Snaha po primitivismu v moderním umění*. In: *Volné směry XVII*, 1913, 52-53
- FAIRBANK John King: *Dějiny Číny*. Lidové noviny, Praha 1998
- FÁROVÁ Anna: *Josef Sudek*. Torst, Praha 1995
- FILLA Emil: *Jan van Goyen: Úvahy o krajinářství*. SNKL, Praha 1959
- FILLA Emil: *O výtvarném umění*. Karel Brož. Praha 1948
- FILLA Emil: *Patero přikázání pro sběratele*. In: *Volné směry XXX*, 1934-35, 126
- FILLA Emil / BERKA Čestmír (ed.): *Práce oka*. Odeon, Praha 1982
- FILLA Emil: *Stepní zvířecí styl*. In: *Volné směry XXIX*, 1932, 165-174
- FILLA Emil: *Život a dílo*. In: *Umělecký měsíčník I*, 1911-1912, 314-328
- GLASER Curt: *Umění Číny a Japonska*. S. V. U. Mánes, Praha 1930
- GOMBRICH Ernst H.: *Theory of Art and the Rise of Landscape*. In: *On the Renaissance*. Volume 1: Norm and Form. Phaidon, London 1966, 107-121
- HÁJEK Lubor: *Západ slunce na moři*. Národní galerie v Praze, Praha 2009
- HALASOVÁ Libuše: *Před krajinami Emila Filly*. In: *Emil Filla. Krajiny z Českého středohoří*. Galerie Práce, katalog výstavy, Praha 1951
- HEJZLAR Josef: *Čestmír Berka: Emil Filla. Krajina českého středohoří*. In: *Výtvarné umění XV*, 1965, 281-282

- HEJZLAR Josef: *Jak bývalo u Fillů*. In: Výtvarná práce XI, No. 18, 1963, 4-5
- HÁNOVÁ Markéta: *Japonismus ve výtvarném umění v Čechách*. Národní galerie v Praze, Praha 2010
- HOFBAUER Arnošt: *Něco o čínských výstavách*. In: Volné směry XXVII, 1929-1930, 30-32
- HOFFMEISTER Adolf / HÁJEK Lubor / RYCHTEROVÁ Eva: *Současné čínské malířství*. Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1959
- HSŮ Kuo-huang: *Deset zastavení s čínským obrazem*. DharmaGaia, Praha 2007
- CHYTIL Vojtěch: *Kousek Číny v Praze*. In: Salon VII, No. 3, 1928
- CHYTIL Vojtěch: *Pouť za japonským uměním*. In: Salon VIII, No. 1, 1929
- KESNER Ladislav: *Obraz krajiny a mikrokosmu přírody v čínském umění*. In: Hory a řeky bez konce...: krajina, zátiší a mikrosvět přírody v umění Asie i Evropy. Gallery s.r.o., Národní galerie v Praze, Praha 1996
- KRÁL Oldřich: *Sbírka Vojtěcha Chytila. Čína, Japonsko, Tibet*. Katalog výstavy. Dům umění města Brna, Národní galerie v Praze, Brno 1989
- KRAMÁŘ Vincenc: *Emil Filla*. Katalog k výstavě Obrazy a kresby dosud nevystavené, S. V. U. Mánes, Praha 1945
- KRN: *Krajiny Emila Filly*. In: Výtvarná práce II, No. 7, 1954, 4
- LAHODA Vojtěch: *Emil Filla*. Academia, Praha 2007
- LAHODA Vojtěch: *Filla-Sudek*. Galerie hl. m. Prahy, katalog k výstavě, 17. 9. 2004 – 21.1. 2005, Praha 2004
- LAHODA Vojtěch: *Rok 1912 Emila Filly: Svědectví deníku*. In: Umění XXXVI, 1988, 226-233
- LIŠČÁK Vladimír: *Dějiny Číny, Taiwanu a Tibetu v datech*. Libri, Praha 2008
- MURCK Alfreda: *Poetry and Painting in Song China – The Subtle Art of Dissent*. Harvard: Harvard-Yenching Institute, Harvard University Press, 2000
- NEZVAL Vítězslav: *K výstavě Emila Filly*. Katalog výstavy III. Krajského střediska ÚSČSVU Mánes, listopad, Praha 1952
- PEJČOCHOVÁ Michaela: *Meeting of two worlds – Vojtech Chytil as teacher of Western painting techniques and collector of Chinese ink painting in Beijing of the 1920s and 1930s*. Nepublikovaný referát přednesený na konferenci v Kjótu, únor 2012

- PEJČOCHOVÁ Michaela: *Původ a formování sbírky čínského malířství dvacátého století v Národní galerii v Praze*. In: *Mistři čínské tušové malby 20. století*, Národní galerie v Praze, Praha 2008, 24-36
- PETRUCCI Raphaël: *Čínské umění*. In: *Umělecký měsíčník II*, 1913, 253-254
- POSPISZYL Tomáš: *Fillovo velmi pozdní odpoledne*. In: *Respekt* 2003, No. 35, 21
- ROUBÍK J.: *Mluvili jsme s Emilem Fillou o orientálním umění*. In: *Nový orient I*, No. 2, prosinec 1945, 13
- ŘEZÁČ Jan: *Josef Sudek. Slovník místo paměti*. Artfoto, Praha 1999
- ŘEZÁČ Jan / MLČOCH Jan: *Růže pro Josefa Sudka*. Správa Pražského hradu, UPM, Praha 1996
- SULLIVAN Michael: *The Birth of Landscape Painting in China: The Sui and T'ang dynasties*. University of California Press, Berkeley 1980
- ŠEVČÍK Jiří / MORGANOVÁ, Pavlína / DUŠKOVÁ, Dagmar: *České umění 1938 – 1989. Programy, kritické texty, dokumenty*. Academia, Praha 2001, 172 – 181
- VLČEK Tomáš / KNÍŽÁK Milan: *Emil Filla (1882-1953)*. Katalog výstavy, Jízdárna Pražského hradu, Národní galerie v Praze, Praha 2007
- WANG Yao-t'ing: *Čínské malířství. Průvodce filosofií, technikou a historií*. Knižní klub, Praha 2008
- WINTER Tomáš (Ed.): *Emil Filla Archiv umělce/The Archive of the Artist*. GASK, Kutná Hora 2010
- WINTER Tomáš: *Emil Filla, primitivismus, sběratelství, mimoevropské umění*. Disertační práce Filozofická fakulta UK, Praha 2005
- WINTER Tomáš: *Čínské umění a český modernismus*. In: *Mistři čínské tušové malby 20. století*, Národní galerie v Praze, Praha 2008, 38-53
- WINTER Tomáš: *Nebezpečné susedství? Joe Hloucha, Emil Filla a surrealisté*. In: *Umění LIII*, No. 1, 2005, 76-86
- WINTER Tomáš: *Od idyly ke krajině temnoty a příšer. České středohoří Emila Filly*. In: *Umění LII*, No. 1, 2004, 37-51
- WINTER Tomáš: *Od kubismu k mýtu. Zbojnické písně Emila Filly*. In: *Umění LIII*, No. 3, 2005, 257-272

Webové odkazy

- <http://www.cernuschi.paris.fr/en/collections/history-of-the-collections/chinese-collection>, vyhledáno 11. 7. 2012

Příloha I

Čínské dynastie

V čínské kultuře byl způsob datace podle vládnoucí dynastie a případně konkrétní panovnické éry běžný po celou dobu existence čínské civilizace až do vzniku Republiky roku 1911. Lineární určování času pomocí letopočtu se zde používá po vzoru Západu až po roce 1911. Datace jsou přežaty z « *Dějiny Číny* » od J. K. Fairbanka a z « *Dějiny Číny, Taiwanu a Tibetu v datech* » od Vladimíra Liščáka.

Sia	2100 – 1600 př. n. l.	Suej	581 – 618
Šang	1600 – 1100 př. n. l.	Tchang	618 – 907
Čou	1100 – 221 př. n. l.	Pět dynastií	907 – 960
Čchin	221 – 206 př. n. l.	Sung	960 – 1279
Chan	206 př. n. l. – 220 n. l.	Jüan	1271 – 1368
Sin	9 – 25 n. l.	Ming	1368 – 1644
Tři království (Wej, Šu, Wu)	220 – 280	Čching	1644 – 1911
Období Šesti dynastií	265 – 589	Čínská republika	1911 – 1949
		ČLR/Čínská republika na Taiwanu	1949 –

Příloha II

Seznam čínských obrazů z Fillovy sbírky

- Závěsný hedvábný svitek. Signováno: Li-Tuan, výš. 45 cm. Tang dyn.?
- Závěsný hedvábný svitek. Detail obrazu jezdců s koňmi, výš. 56 cm. Juan dyn.
- *Husy a straky v zimě* nebo *Zimní strom s ptáky*. Závěsný hedvábný svitek, 137 x 92 cm, tuš a barvy na hedvábí, Ming dyn. Galerie Benedikta Rejta v Lounech
- *Dámy čtoucí knihy*
- *Orel útočící na zajíce*. 110 x 42,5 cm, , tuš a barvy na hedvábí, Čching dyn., Galerie Benedikta Rejta v Lounech

Příloha III

Seznam Fillových teoretických textů o čínském umění

- *Život a dílo*. In: Umělecký měsíčník I, 1911-1912, 314-328
- Deník z roku 1912. *Rok 1912 Emila Filly: Svědectví deníku*. In: Umění XXXVI, 1988, 226-233
- *Stepní zvířecí styl*. In: Volné směry XXIX, 1932, 165-174
- *Krajina v čínském umění*. In: Volné směry XL, 1947-1948, 273-282

Seznam vyobrazení

[1] Portrét Emila Filly, 1952

Foto: Josef Sudek

Zdroj: *Emil Filla*. Academia, Praha 2007

[2] Emila Filla v ateliéru, 1939

Foto: Josef Sudek

Zdroj: *Rok 1912 Emila Filly: Svědectví deníku*. In: *Umění XXXVI*, 1988, 226-233

[3] Fillovo křídlo na zámku Peruc, 2012

Foto: Emma Pecháčková

[4] Čína. Obětní nádoba v podobě zvířete. Bronz. Délka 21 cm. Wei dyn.

Zdroj: *Umění Číny a Japonska*. S. V. U. Mánes, Praha 1930

[5] Čína. Obětní nádoba. Bronz. Výš. 15 cm. Před nar. Kr.

Zdroj: *Umění Číny a Japonska*. S. V. U. Mánes, Praha 1930

[6] Čína. Obětní nádoba. Bronz. Výš. 27 cm. Před nar. Kr.

Zdroj: *Umění Číny a Japonska*. S. V. U. Mánes, Praha 1930

[7] Čína. Signováno: Li-Tuan. Na hedvábí, výš. 45 cm. Tang dyn.?

Zdroj: *Umění Číny a Japonska*. S. V. U. Mánes, Praha 1930

[8] Čína. Neznámý malíř. Detail obrazu na hedvábí. Výš. 56 cm. Juan dyn.

Zdroj: *Umění Číny a Japonska*. S. V. U. Mánes, Praha 1930

[9] Čína. Neznámý malíř. Na hedvábí. Výš. 137 cm. Ming dyn. (Husy a straky v zimě nebo Zimní strom s ptáky), 137 x 92 cm, Galerie Benedikta Rejta v Lounech

Zdroj: *Umění Číny a Japonska*. S. V. U. Mánes, Praha 1930

[10] Reprezentační pokoj na zámku v Peruci s čínskými obrazy ze sbírky Emila Filly, v čele tušová malba na hedvábí Dámy čtoucí knihy

Foto: Josef Sudek, 1950-1951

Zdroj: *Mistři čínské tušové malby 20. století*. Národní galerie v Praze, Praha 2008

[11] Fan Kchuan: Zimní krajina

Zdroj: *Jan van Goyen: Úvahy o krajinářství*. SNKL, Praha 1959

[12] Sia Kuej: U vodopádu

Zdroj: *Krajina v čínském umění*. Volné směry XL, 1947-1948

[13] Tung Jüan: Údolí, levá a pravá polovina obrazu

Zdroj: *Krajina v čínském umění*. Volné směry XL, 1947-1948

[14] Hsiu Še-čang: Útulek učence

Zdroj: *Krajina v čínském umění*. Volné směry XL, 1947-1948

[15] Hui-cung: Léto

Zdroj: *Krajina v čínském umění*. Volné směry XL, 1947-1948

[16] Údolí, konec dynastie Sung nebo Ming

Zdroj: *Jan van Goyen: Úvahy o krajinářství*. SNKL, Praha 1959

[17] Tai Wan-chin: Letní krajina, 1446, délka 137cm

Zdroj: *Jan van Goyen: Úvahy o krajinářství*. SNKL, Praha 1959

[18] Emil Filla: Hej, hore háj, 1950, 223 x 129 cm, kombinovaná technika, papír, Galerie Benedikta Rejta v Lounech

Zdroj: *Emil Filla*. Academia, Praha 2007

[19] Emil Filla: Čínský motiv, 1948, 240 x 150 cm, Galerie Benedikta Rejta v Lounech

Zdroj: *Emil Filla*. Academia, Praha 2007

[20] Emil Filla: Orel a roháči, 1951

Zdroj: *Mistři čínské tušové malby 20. století*. Národní galerie v Praze, Praha 2008

[21] Emil Filla: Orel rozsápe orla, 1951, 275 x 148 cm, Galerie Benedikta Rejta v Lounech

Zdroj: *Emil Filla*. Academia, Praha 2007

[22] Emil Filla na zámku v Peruci před obrazem Zimní strom s ptáky, 1951-1952

Foto: Josef Sudek

Zdroj: *Mistři čínské tušové malby 20. století*. Národní galerie v Praze, Praha 2008

[23] Emil Filla: Zátíší s begonií a paprikami, 1951, 50 x 36 cm, akvarel a tuš na papíře, Galerie Benedikta Rejta v Lounech

Zdroj: *Mistři čínské tušové malby 20. století*. Národní galerie v Praze, Praha 2008

[24] Emil Filla: Zátíší, 1951

Zdroj: *Emil Filla*. Academia, Praha 2007

[25] Ťu Lien: Zátíší k Novému roku, 1888, 82 x 47 cm, tuš a barvy na papíře, Hong Kong Museum of Art

Zdroj: *Mistři čínské tušové malby 20. století*. Národní galerie v Praze, Praha 2008

[26] Emil Filla: Hlava Buddhy, 1912

Zdroj: *Rok 1912 Emila Filly: Svědectví deníku*. In: *Umění XXXVI*, 1988, 226-233

[27] Čtyři fotografie buddhistického umění adjustované Fillou na karton

Zdroj: *Emil Filla*. Academia, Praha 2007

[28] Zátíší s hlavou Buddhy, 1932, 97 x 130 cm, olej, plátno, Galerie Benedikta Rejta v Lounech

Zdroj: *Emil Filla*. Academia, Praha 2007

[29] Emil Filla: Pnětulky – krajina se suchým stromem, 1952, 36 x 109 cm, lavírované barevné tuše

Zdroj: *Emil Filla. Krajina Českého středohoří*. SNKL, Praha 1964

[30] Josef Sudek: Čtyři pohledy na České středohoří, 1949-1951

Zdroj: *Emil Filla*. Academia, Praha 2007

[31] Fotografie výstavy Emila Filly v Mánesu v listopadu 1952 adjustované Fillou na karton

Zdroj: *Emil Filla Archiv umělce/The Archive of the Artist*. GASK, Kutná Hora 2010

[32] Josef Sudek: Oblík, 1949-1951

Zdroj: *Emil Filla*. Academia, Praha 2007

[33] Emil Filla: Oblík, 1949, 25 x 39 cm, kresba štětcem, sépie, papír,

Galerie Benedikta Rejta v Lounech

Zdroj: *Emil Filla*. Academia, Praha 2007

[34] Emil Filla: Krajina z Turnovska, 1923

Zdroj: *Volné Směry XXXVI*, 1940-1941

[35] Emil Filla: Krajina u Turnova, 1923, tuš, akvarel, papír, 23,5 x 47,5 cm, Národní galerie v Praze

Zdroj: *Od idylly ke krajině temnoty a příšer*. České středohoří Emila Filly. In: *Umění LII*, No. 1, 2004

[36] Emil Filla: Kresba, 1929

Zdroj: *Volné Směry XXXVII*, 1941-1942

[37] Emil Filla: Házmburk, 1952, 32 x 107,5 cm, lavírované barevné tuše

Zdroj: *Emil Filla. Krajina Českého středohoří*. SNKL, Praha 1964

[38] Emil Filla: Trtěno, 1952, 26 x 70 cm, lavírované barevné tuše

Zdroj: *Emil Filla. Krajina Českého středohoří*. SNKL, Praha 1964

[39] Emil Filla: Od Děkovky, 1952, 30 x 110 cm, lavírované barevné tuše

Zdroj: *Emil Filla. Krajina Českého středohoří.* SNKL, Praha 1964

[40] Emil Filla: Kololeč, 1950, 32 x 104 cm, lavírované barevné tuše

Zdroj: *Emil Filla. Krajina Českého středohoří.* SNKL, Praha 1964

[41] Emil Filla: Oblík, 1952, 27 x 76 cm, lavírované barevné tuše

Zdroj: *Emil Filla. Krajina Českého středohoří.* SNKL, Praha 1964