

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
ÚSTAV PRO DĚJINY UMĚNÍ

Studijní obor: Dějiny výtvarného umění  
Studijní program: Obecná teorie a dějiny umění a kultury

REA MICHALOVÁ

KLASICISMUS V MODERNÍM UMĚNÍ

Vedoucí disertační práce:  
Prof. PhDr. Petr Wittlich, Csc.

2006

Prohlašuji, že jsem disertační práci vykonala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.



Rea Michalová

## OBSAH

- KLASICISMUS A JEHO VÝZNAMY
- KLASICISMUS V UMĚNÍ NOVOVĚKU
- ZHROUCENÍ „KLASICKÉHO IDEÁLU“
- KLASICISMUS V MODERNÍM UMĚNÍ JAKO PŘÍBĚH ODYSSEOVA NÁVRATU
- MODERNISTICKÝ A TRADIČNÍ KLASICISMUS
- KLASICISTÉ A ČAS
  
- KLASICISMUS PŘED PRVNÍ SVĚTOVOU VÁLKOU
- KLASICISMUS A PRVNÍ SVĚTOVÁ VÁLKA
- KLASICISMUS VE SVĚTLE MEZIVÁLEČNÝCH REALISMŮ (a nejen jich...)
- SHRNTÍ ZÁKLADNÍCH RYSŮ KLASICISMU cca PO ROCE 1914
- DERAİN A PICASSO
- KLASICISMUS ANDRÉ DERAİNA
- PABLO PICASSO (aneb „Perpetuum mobile“)
- KLASICISMUS 20. A 30. LET
- KLASICISMUS = „VOLÁNÍ / NÁVRAT K ŘÁDU“?
  
- OPĚT DOMA: KLASICISMUS A ČESKÉ MODERNÍ UMĚNÍ – ZÁKLADNÍ PŘEDPOKLADY
- GENERACE DEVADESÁTÝCH LET A PRVNÍ VLNA MODERNÍHO KLASICISMU
  - Klasicismus v teorii F. X. Šaldy
  - Klasicismus na stránkách Volných směrů
  - Jan Preisler (1872-1918)
- GENERACE OSMY A SKUPINY VÝTVARNÝCH UMĚLCŮ A DRUHÁ VLNA MODERNÍHO KLASICISMU
  - Bohumil Kubišta (1884-1918)
  - Josef Čapek (1887-1945)
- PRVNÍ SVĚTOVÁ VÁLKA, OBDOBÍ POVÁLEČNÉ A TŘETÍ VLNA MODERNÍHO KLASICISMU
  - Rudolf Kremlička (1886-1932)
  - Otakar Kubín – Coubine (1883-1969)
  - Karel Teige (1900-1951)
  - Klasicismus 20. a 30. let – autoři, výstavy, časopisy
  
- ORIGINALNÍ ZNĚNÍ CIZOJAZYČNÝCH TEXTŮ
- BIBLIOGRAFIE

## KLASICISMUS A JEHO VÝZNAMY

„Bohužel je velmi těžké říci jasně, co klasicismus je...“ postěžoval si ve svém pojednání o Paulu Cézannovi roku 1907 Maurice Denis.<sup>1</sup> Jeho „chvilková melancholie“ byla docela oprávněná, neboť ke „klasicismu“ se navíc přidružují termíny „klasicistního“, „klasičnosti“, „klasiky“, „klasického“, „neoklasicismu“... Nebo také „classique“ a „classicisme“ francouzsky, „classicism“, „classic“ či „classical“... anglicky a chcete-li německy: „Klassizismus“, „klassizistisch“, „Klassik“, „klassisch“, atd. atd. atd.... Zkrátka takové malé babylónské zmatení jazyků. Prvotní chaos, který by bylo vhodné raději zamaskovat, než nechat vystoupit na povrch. Zvláště, když charakteristikami klasicismu v nejširším slova smyslu se mimo jiné staly řád, harmonie, vyváženost a jasnost.

Nepopíratelnou skutečností ale zůstává, že výše zmiňované termíny nabyly v průběhu času mnoha významů a jejich použití je někdy matoucí. Mají svou historickou signifikanci vedle významů estetických, nezávislých na určité epoše. Přijměme tedy spíše ono pověstné „volání k řádu“ („rappel à l'ordre“) a vnesme do chaosu konečně trochu pořádku, jak se na klasicismus sluší...

Slovo „klasický“ pochází z latinského „classicus“, resp. v plurálu „classici“, označující římské občany první majetkové třídy.<sup>2</sup> Estetickým pojmem se stalo ve 2. století n. l., kdy jej použil Aulus Gellius v díle „Attické noci“. Metaforicky zde přenáší termín pro společenskou elitu do oblasti literární a nazývá „scriptor classicus“ skvělého spisovatele. Tak se představa velké hodnoty spojuje s obrazem autora, který může sloužit jako vzor a jehož dílo je bohatým zdrojem poučení. Po celý středověk byl pojem „classicus“ asociován s velkou úctou k antice a tvůrcům „literárního ideálu“. Do něj na prvním místě patřili Vergilius, Ovidius a Terentius. Seznam se neustále rozšiřoval,<sup>3</sup> vytvářel „kánon klasických autorů“.<sup>4</sup>

Pro humanismus a renesanci znamenalo „klasické“ především antický Řím a často jen dobu Augustovu. Nebo lze také říci, že antika

<sup>1</sup> M. Denis, Cézanne, 1907, in: M. Denis, Théories, 1890-1910, Bibliothèque de l'Occident, Paris, 1913, s. 238

<sup>2</sup> A i daňové třídy. Tato skupina na sněmu volila jako první.

<sup>3</sup> Řeční autoři známi nebyli, nanejvýš se o nich vědělo prostřednictvím pozdějších úprav.

<sup>4</sup> Pojem „kánon“ se v antice utvářel již od 4. stol., tedy ještě před vznikem označení „classicus“, používaný pro vynikajícího autora či dílo. Často proto ve středověku a zpočátku i v renesanci se o antice hovořilo ještě jako o „kánonu“. – viz D. Prokop, K problému klasičnosti v umění, in: Studia aesthetica II, Acta Universitatis Carolinae, UK Praha, 1973, s. 21



byla (dle stavu tehdejších znalostí) pojímána nediferencovaně jako protiklad středověku.<sup>5</sup> Teprve další vývoj archeologie a historiografie umožnil odlišit v antické kultuře různé vrstvy, zejména řeckou a římskou, „vrcholný styl“ od „manýrismu“, kopii od originálu, atd. Postupně se hodnocení posunuje směrem k antickému Řecku, až konečně v 19. století pro Winckelmanna je právě ono tím nejlepším vzorem a z něj zvláště doba Periklova.

V 16. století přechází termín do francouzštiny („classique“) a získává nový etymologický význam. Protože klasičtí autoři byli studováni ve školách a pojem „classe“ připomínal školní třídu, stal se téměř synonymem slova „školní“. Klasická kniha se předkládá ke studiu žákům. (Že by zde tkvěly kořeny ambivalentního vztahu ke klasikům, budících víc respekt než vyvolávajících nadšení? Ostatně bude asi něco na rčení, že klasik je ten, koho všichni uznávají a nikdo nečte...) Do „povinné četby“ v 17. a 18. století patřili především velcí řečtí a římstí spisovatelé. Ale postupně vyvstala otázka, zda by se k nim neměli přiřadit novodobí autoři. Za klasiky se odvážně začali považovat tvůrci, jejichž díla vznikla teprve nedávno (např. Corneille, Boileau a Racine).<sup>6</sup>

Jak konstatoval Dušan Prokop, utváření termínů „klasického“, „klasičnosti“ i „klasiků“ ve vývoji od humanismu přes francouzský klasicismus až k Winckelmannovi se nám „jeví jako rozporný proces: jde o postupnou konkretizaci a krystalizaci až konečně o zúžení termínu na umění doby Periklovy. Zároveň však můžeme i zde pozorovat zárodky a rozvoj procesu opačného: pojem klasiky se rozšiřuje, zejména v okruhu francouzského klasicismu, resp. neoklasicismu: klasický je i autor či dílo renesanční, popřípadě klasicistický, přičemž kritériem klasičnosti je zde jednak tvorba v duchu antiky, jednak to, aby šlo o vynikajícího autora, který je studován ve školách, obecně uznáván a považován za jednoho ze vzorů. Tím nastává i v okruhu klasicismu určitý posun k obecnějším významům“.<sup>7</sup>

Můžeme tedy rozlišit několik kategorií slova „klasické“. Za první antické, tj. řecké a římské umění v celku, v užším významu pak pouze

<sup>5</sup> D. Prokop, K problému klasičnosti v umění, in: *Studia aethetica II*, Acta Universitatis Carolinae, UK Praha, 1973, s. 21

<sup>6</sup> A. Souriau, *Encyklopedie estetiky*, Victoria Publishing, Praha, 1994, s. 430

<sup>7</sup> D. Prokop, K problému klasičnosti v umění, in: *Studia aethetica II*, Acta Universitatis Carolinae, UK Praha, 1973, s. 21

umění řecké od perských válek (492-479 př. n. l.) přes kulturní rozkvět Athén (doba Periklova – 445-430 př. n. l. : „vrcholná klasika“ – „Hochklassik“) k tažení Alexandra Velikého do Orientu 334-323 př. n. l., jak se terminologicky ustálilo v archeologii. K adjektivu „klasické“ pak v tomto smyslu dle K. Baucha<sup>8</sup> i D. Syndrama náleží substantivum „klasika“. („Pojmem „klasika“ tak můžeme označit pouze svědectví jedné časově krátké umělecké epochy v Řecku.“<sup>9</sup>)

Šířeji<sup>10</sup> lze chápat „klasické“ (odpovídající podstatné jméno: klasičnost! – „Klassizität“<sup>11, 12</sup>) jako vrcholné (1. – dokonalé, vynikající umělecké dílo; 2. – nejvyšší vývojová fáze konkrétního uměleckého vývoje<sup>13</sup>), vzorové (formový a obsahový ideál, v podstatě norma a kritérium), typické (charakteristické pro určitý okruh, zejména národní, teritoriální, kulturní) i tradiční. Také mající trvalou a obecnou kulturní hodnotu, nezávisle na stylu. Dále se někdy klasičnost pojímá jako opak modernosti.

A co klasicismus, proč se jeho definování Maurice Denis obával? Protože věděl, že s jednoduchým vysvětlením opravdu nevystačí. Termín je totiž opět nejasně vymezený, jak historicky, tak systematicky. Jde o směr, který má své různé proudy a fáze i více významových pásem, přičemž některé z nich lze oddělit jen v abstrakci.<sup>14</sup> Asi bychom si v tuto chvíli všichni přáli to, co Konfucius, když na dotaz svého učedníka, co by jako první udělal, kdyby získal moc nad lidstvem, odpověděl: „Nechal bych ustanovit přesný význam slov.“<sup>15</sup>

„The Dictionary of Art“ charakterizuje v úvodu klasicismus jako „pojem odkazující k souboru idejí, přístupů a tradic odvozených,

<sup>8</sup> K. Bauch, *Klassik – Klassizität – Klassizismus*, in: *Das Werk des Künstlers*, 1. 1939/1940, s. 429-440

<sup>9</sup> D. Syndram, *Die Klassik als Maß. Anmerkungen zu einer Begriffsbestimmung des Klassizismus*, in: U. Weisner (Hrsg.), *Picassos Klassizismus*, Kunsthalle Bielefeld, 1988, s. 16

<sup>10</sup> Jak píše D. Syndram: „Právě adjektivum „klasické“ bylo a je inflačně užíváno.“ – D. Syndram, *Die Klassik als Maß. Anmerkungen zu einer Begriffsbestimmung des Klassizismus*, in: U. Weisner (Hrsg.), *Picassos Klassizismus*, Kunsthalle Bielefeld, 1988, s. 16

<sup>11</sup> D. Syndram, *Die Klassik als Maß. Anmerkungen zu einer Begriffsbestimmung des Klassizismus*, in: U. Weisner (Hrsg.), 1988, s. 16

<sup>12</sup> Oproti D. Syndramovi D. Prokop (1973) výrazy „klasika“ a „klasičnost“ přesněji nerozlišuje.

<sup>13</sup> Např. modernismus dosáhl dle S. Bocoly klasické fáze nejjasněji v díle P. Mondriana a W. Kandinského. – in: S. Bocola, *The Art of Modernism*, Prestel, Munich, London, New York, 1999, s. 272-273

<sup>14</sup> Dva obecné předpoklady: 1. klasicismus nesporně přispěl ke konstituování výrazů „klasika“ a „klasičnost“, ale má sám různé podoby a je nejednotný; 2. charakteristika znaků, významů klasičnosti je možná i mimo klasicismus. – in: D. Prokop, *K problému klasičnosti v umění*, 1973, s. 26

<sup>15</sup> C. J. Burkhardt, *Zum Begriff des Klassischen*, in: J. Gantner (Hrsg.), *Concinnitas, Wölfflin – Festschrift*, Basel, 1944, s. 22

avšak ne zcela závislých na úctě k literárním a/nebo uměleckým dílům starověkých Řeků a Římanů a na jejich důkladném studiu“.<sup>16</sup>

„Nová encyklopedie českého výtvarného umění“ podobně uvádí, že jde o označení různých stylových hnutí, která si za svůj vzor brala klasické umění antiky.<sup>17</sup>

Řecké umění 5. a 4. století př. n. l. („klasika“) bylo určeno jemu imanentním ideálem. Poprvé v evropské výtvarné tvorbě usilovalo o nalezení kánonické zákonitosti (trvale platné příkladné formy – řec.: „typos“), vyplývající z proporcí lidského těla. Dokázalo vytvořit jasnou ponderaci postoje a docílit dosud neznámý naturalismus. Sochaři se soustředili na klidný, harmonický rytmus a uzavřenou formu figurální sochy, kterou obdařili nadčasově pojatou fyziognomií. Idealizovaný, na zobrazení lidského těla zaměřený naturalismus se stal určujícím znakem. Za nejtypičtější příklad takového provedení platil již v tehdejší době Polykleitův „Doryphoros“ (kolem 440 př. n. l., Museo Archeologico Nazionale, Neapol).

Základní uváděné rysy antické klasiky (tedy rysy „klasické“) jsou harmonie všech prvků, vyváženost či rovnováha, smysl pro měřítko lidské postavy, příbuznost obrazu světa a člověka, monumentalita v tomto duchu, úsilí o přirozenost, ukázněnost a střídmost výrazu, kompoziční stabilita, jasnost a přehlednost výstavby, její „pochopitelnost“ na základě „srozumitelnosti“ všech elementů, vyrovnanost mezi rozumem a citem, úsilí o typičnost a dosažení ideálu. Také zmiňme pozdější winckelmannovské „edle Einfalt und stille Grösse“ („ušlechtilá prostota a tichá velikost“). Ale již motto před Apollónovou věštírnou v Delfách hlásalo: „Nic v přebytku.“

Všechny fáze dějin umění, které se přímo nebo nepřímo na řeckou klasiku odvolávají, uznávají ji jako normotvorný a příkladný styl, nazýváme „klasicistní“ („klassizistisch“).<sup>18</sup> Poprvé se taková tendence projevila v Římě za vlády císaře Augusta, kdy byly vytvářeny nejen mramorové kopie podle řeckých originálů, ale zejména docházelo k tvůrčímu spojení současného pojmání sochy s klasickými formami. (Skvěle to dokumentuje například „Augustus z Primaporty“ (20-17 př. n. l.), založený na kompozičním schématu „Doryphora“.)

<sup>16</sup> J. Turner (ed.), The Dictionary of Art, Grove, New York, 1998, heslo „Classicism“, s. 380

<sup>17</sup> A. Horová (ed.), Nová encyklopedie českého výtvarného umění, Academia, Praha, 1995, I. díl, s. 349

<sup>18</sup> D. Syndram, Die Klassik als Maß. Anmerkungen zu einer Begriffsbestimmung des Klassizismus, in: U. Weisner (Hrsg.), 1988, s. 16

V augustiniánském umění, pro svou vědomou a cílenou návaznost na umění 5. století př. n. l., pozorujeme znaky „historismu“.<sup>19</sup> Historismus a klasicismus se navzájem nevylučují, mohou, ale také nemusí vystupovat spolu. Ne každá fáze dějin výtvarné kultury, která prokazuje klasicistní rysy, je tak motivována. Přístup „historický“ jako by toužil vyvolat antiku zpátky. (Příkladem uveďme dílo Andrey Palladia, který ve svých „Čtyřech knihách o architektuře“ (1570) neúnavně čtenáři připomíná, že jeho vlastní stavby byly myšleny jako rekonstrukce antické architektury, založené na četbě Vitruvia. Nemůžeme ho sice brát úplně stoprocentně vážně, protože to mohla být docela dobrá dobová „reklama“, ale podcenit takové poznámky asi také nelze...) Naproti tomu „formální“ klasicismus přijímá klasický estetický ideál, neusiluje ale o restituci minulosti.

Kromě augustiniánského klasicismu existovaly v římském umění další podobně zaměřené fáze, například za vlády císaře Hadriána. Podstatné však je, že Řím přejal funkci reprezentanta antické kultury vzhledem ke všem příštím klasicismům až do 18. století. Teprve tehdy byla objevena původní řecká tvorba a starověk se přestal nazírat jako umělecky homogenní epocha.

Co se stává zřetelným: klasicismus si bere za vzor klasické umění, jen představa o něm se různí, jak je v prvotní rovině dáno stavem poznání antické kultury. Ale lze to říci ještě jinak, s poukázáním na významný fenomén, patrný od pozdní renesance: každý klasicismus se obrací k dílům minulosti, která jeho doba považuje za klasická.<sup>20</sup> Základem tohoto jevu sice zůstává ideální harmonie, nadosobní řád a prostá krása řeckého a římského umění, ale výtvarné prostředky jsou stále diferencovanější. Představa o klasičnosti se neustále rozšiřuje. Kurt Bauch tak píše: „Každý klasicismus hledá klasiku cestou přes jemu předcházející klasicismus.“<sup>21</sup> Například renesance zprostředkovala všem následujícím klasicismům představu o antice a zároveň byla sama zahrnuta do klasické tradice. Obrazy Raffaela či později Poussina platily za stejně „vzorové“ jako díla Apellova či Polykleitova. „The Dictionary of Art“ shrnuje: „Aniž by byl fixován antickým příkladem, a jenom antickým příkladem, klasicismus zrcadlí měnící se náhledy

<sup>19</sup> „Historismus se zakládá na historickém prožitku, který se prohlubuje v historické vědomí. Toto historické vědomí je proměnné, v různých dobách různé.“ – W. Götz, cit. dle D. Syndram, Die Klassik als Maß. Anmerkungen zu einer Begriffsbestimmung des Klassizismus, in: U. Weisner (Hrsg.), 1988, s. 21

<sup>20</sup> Zde již v druhém, širším významu slova „klasické“: jako vrcholné, vzorové.

<sup>21</sup> K. Bauch, 1939/40, s. 440

současné kultury na hodnoty minulosti. Klasicismus každé generace je prostoupen a měněn přínosem předchozích staletí, tak, že tradice je kumulativní – databanka idejí, forem a motivů, která se postupem doby stává bohatší. Proto stále vyvíjející se klasicismus pozdějších staletí nezávisí cele na přímém studiu klasické minulosti, přestože je jím obvykle doprovázen; to proto, že některé vlivné reformulace klasicismu se osamostatňují, takže tradici nejen rozšiřují, ale i přetvářejí, a samy poskytují ohnisko dalšího studia.<sup>22</sup>

Klasicismus tedy nehledá své inspirace pouze v řeckém a římském umění, které nicméně stále nějak setrvává „v pozadí“ přítomno jako měřítko. Zde dochází k fúzi termínů: klasicismu se stává poplatný hodnotící termín „klasičnost“, jímž se označuje kvalita tvorby. Pokud se tedy hovoří o klasických autorech jako třeba Michelangelovi, pak je tu „míra antiky“ ztotožněna ne se vzorem a normou ve smyslu klasicismu, ale spíše v rovině obecnějšího ideálu dokonalosti, všestrannosti, apod. (Spojení významů klasičnosti s představou antiky existovalo v podstatě až do 19. století, kdy moderní pojetí umění přivedlo značný obrat.) Ale snad právě tato nejasnost termínů a jejich splývání dala klasicismu jeho sílu.

Stejně jako se postupně rozšiřovala představa klasičnosti, měnily se i příčiny, které klasicismy vyvolaly. Můžeme se dočíst, že až do konce 18. století šlo v podstatě o důsledek racionálního životního postoje, zatímco spirituální a transcendentální světový názor se vyjadřoval spíše antiklasickými formami. O následujícím vývoji, počínaje empírovým sentimentalismem a klasicistními prvky u romantických figuralistů (např. Ph. O. Runge), přes díla Puvise de Chavannes, Anselma Feuerbacha a Hanse Maréese, ke klasicismu v umění 20. století, to už jednoznačně tvrdit nelze.<sup>23</sup>

Snahu o znovuzrození antiky, včetně přijetí jejích estetických principů, motivovaly často aspekty politické, jako např. za vlády Karla Velikého, ottonské dynastie, Friedricha II., Ludvíka XIV., v britském impériu, době Napoleonova císařství i francouzské revoluci. Ne Řecko, ale starý Řím<sup>24</sup> ztělesňoval představy „ideální říše“, mající podpořit úsilí k vytvoření světové velmoci. V tom, že klasicismus byl zneužíván jako pompézní forma státní reprezentace i diktátorskými režimy

<sup>22</sup> J. Turner (ed.), *The Dictionary of Art*, Grove, New York, 1998, heslo „Classicism“, s. 380

<sup>23</sup> H. Rousová, *Český neoklasicismus 20. let*, GHMP, Praha, 1985, nestr.

<sup>24</sup> Podstatný byl v této souvislosti zejména augustiniánský výtvarný kánon.

v nové době, spočívá jisté úskalí. Poukazuje na nutnost rozlišení klasicismu od jeho akademické podoby, jak bude ještě dále vysvětleno. „Striktní přístup akademického klasicismu byl pravděpodobně jedním z důvodů, který ho učinil tak vhodný jako umění diktátorů dvacátého století – jako vyjádření síly,“ píše Gottfried Böhm.<sup>25</sup> I když takový akademismus hovoří zdánlivě „klasickou řečí“, jde o násilnou izolaci živé podstaty a individuální identity. Lidská figura se stává pouze „tělesným nástrojem“ demonstrace ideologických obsahů.

Za další z důvodů vzniku klasicismu se uvádí reakce na předcházející neklasické umění: italský klasicismus 17. století na manýrismus a naturalismus, francouzský na rokoko, atd. V nejširším smyslu je pak ztotožněn s vývojovým principem (cyklický koloběh mezi fázemi archaismus – klasicismus – barok), poskytujícím schématický model pro teorii dějin umění.

Trvalá přítomnost různých podob klasicismu v umění až do dnešní doby nepřestává udivovat. Antika, která položila základy evropské civilizace, neměla totiž pouze jednu „uměleckou tvář“. Během jejího tisíciletého vývoje nacházíme množství tendencí, z nichž všechny rozhodně nemají „apollinský charakter“. Právě tato mnohostrannost a univerzálnost jistě způsobila, že tvůrci se k ní obraceli, obracejí a budou obracet. Ti z nich, kteří se například inspirovali „hellénistickým barokem“ (jako Michelangelo či Bernini), mohou být zařazeni do tradice klasicismu v případě, když hodnotícím kritériem je ovlivnění antikou v celé její šíři, ale ne pokud budeme soudit dle užších stylových norem.<sup>26</sup>

Vymezení klasicismu vždy do jisté míry záleží na úhlu pohledu. Navíc může jít o 1) vývojový princip, 2) tendenci nebo 3) styl. Ve středověkém umění lze sledovat připomínky antického odkazu, aniž by vytvořily širší stylový fenomén. Teprve vlastní italská renesance si vzala klasiku za nejvyšší měřítko estetických hodnot s vědomím, že na jejím základě vytváří nové umění. Dokladem je historie Michelangelova padělku „Spícího Kupida“: socha byla shledána velmi krásná, i když se zjistilo, že je „moderní“. Klasicismus je jednou z komponent

---

<sup>25</sup> G. Böhm, An alternative modern, in: Canto d'Amore, Classicism in Modern Art and Music, 1914-1935, Merrell Holberton Publishers London, 1996, s. 37, pozn. 25

<sup>26</sup> J. Turner (ed.), The Dictionary of Art, Grove, New York, 1998, heslo „Classicism“, s. 382

renesance.<sup>27</sup> Bylo jím prostoupeno i baroko (např. N. Poussin, C. Lorrain, umění doby Ludvíka XIV.).

Kromě augustiniánského klasicismu byly dosud uváděny pouze klasicistní tendence. Vlastní klasicistní styl s teoreticky definovaným programem se objevuje teprve v polovině 18. století. Na rozdíl od předcházejících „fází“ se lokálně neomezoval na jedno či dvě centra, ale ovládl téměř celý evropský kulturní prostor.<sup>28</sup> Může být proto označen „mezinárodním klasicismem“. Jeho podobu však vždy spoluurčily místní historické předpoklady – výtvarně i funkčně, také periodizace a terminologie vycházejí z těchto podmínek.

Právě z hlediska názvosloví nepanuje v kunsthistorii jednoznačný úzus. V Německu bývá umělecká epocha přibližně mezi lety 1750-1825 označována jako klasicismus – „Klassizismus“ (neoklasicismem – „Neoklassizismus“ či „Neuklassizismus“ – jsou potom spíše myšleny následné klasicistní tendence od konce 19. století,<sup>29</sup> ale i zde se názory různí). Anglický dějepis umění hovoří o „Neo-classicism“ či „New Classicism“, přičemž předchozí fáze jsou „Classicism“. V Itálii se spíše setkáme s pojmem „Classicismo“ pro celý vývoj od počátků až do moderní doby. Nedá se říci, že by francouzská literatura používala zásadně termín neoklasicismus v případě 18., 19. a 20. století, jak se někdy dočteme.<sup>30</sup> „Classicisme“ zahrnuje umění staré i novodobé, v němž se dané rysy projeví.<sup>31</sup> Vždy zde hraje roli náhled badatele.

Slovo „neoklasicismus“ bylo poprvé určeno k označení výtvarné tvorby mezi 1750-1825 v 80. letech 19. století.<sup>32</sup> Přívlastek „neo“ se nevztahoval na konkrétní stylovou kvalitu, neměl hodnotící funkci, ale poukazoval na „poslední“ fázi klasické tradice, tedy časově nejbližší.

Česká odborná literatura<sup>33</sup> je v terminologické rovině ve shodě s německou. Neoklasicismem se nazývá jeden z historizujících proudů konce 19. století. Retrográdnost, tvořící jeho podstatu, pak mohla být skoro zcela automaticky přiřknuta i klasicistním tendencím, které se projeví ve výtvarném umění dvacátého století, a jež takto byly

<sup>27</sup> A. Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výt. umění*, 1995, I. díl, s. 350

<sup>28</sup> Pronikl ale také do severní Ameriky, kde rovněž výrazně ovlivnil umělecký vývoj.

<sup>29</sup> *Lexikon der Kunst*, E. A. Seemann Verlag, Leipzig, 1971, heslo „Klassizismus“, s. 622

<sup>30</sup> Např. H. Rousová, *Český neoklasicismus 20. let*, GHMP, Praha, 1985, nestr., pozn. 2

<sup>31</sup> K. E. Silver, *Esprit de Corps*, Princeton University Press, 1989, s. 98-99

<sup>32</sup> J. Turner (ed.), *The Dictionary of Art*, Grove, New York, 1998, heslo „Neo-classicism“, s. 734

<sup>33</sup> Klasicismus: v českém prostředí zejm. od 80. let 18. stol. do cca pol. 19. stol. (již v počátcích ale u nás splývá s preromantismem), neoklasicismus: jako historizující proud od konce 19. století, též stejně je označována tato tendence v umění 20. století.

popsány jako „neoklasicistní“. Když se oprostíme od passéistické konotace a budeme chápat slovo „neoklasicismus“ v prvotním významu časově posledního klasicismu, projeví se nám nadbytečnost jeho předpony. Hana Rousová sice používala pro 20. léta 20. století ještě označení „neoklasicismus“, i když si sama byla vědoma, že „...by bylo důslednější nazývat ho tak, jako časově předcházející tendence tohoto typu, tj. pouze klasicismem“.<sup>34</sup>

Gottfried Böhm správně vysvětlil: „Pojem „neoklasicismus“, který byl také běžně užíván pro charakteristiku umění 20. let 20. století, je jazykově nadbytečný, neboť klasicismus byl vždy a od počátku „nové“ vztahování se na klasickou minulost, obnova, usilující vyvolat zpět vzdálené hodnoty.“<sup>35</sup>

Zatímco do poloviny 19. století můžeme vysledovat dominanci klasického ideálu (kodifikovaného řeckým a římským vzorem, jak bylo již dříve vysvětleno) – a tím i více shodných formálních prvků klasicistních projevů –, moderní umění přináší jeho potlačení. Situace se komplikuje: projevy novodobého klasicismu jsou značně heterogenní a velké množství odkazů k minulosti vylučuje jejich jednoznačné ztotožnění s antikou.

Věnujme se tedy nejprve alespoň v základních obrysech „stavbě“ klasického „systému“. (Poznámka pro příliš horlivé optimisty: záhy ho zase zboříme.)

## KLASICISMUS V UMĚNÍ NOVOVĚKU

Klasicismus renesance je nutné považovat za podstatný moment vývoje dějin umění, neboť právě tehdy došlo k formulování postojů, jež vytvořily základ všech dalších obdobně zaměřených tendencí. Erwin Panofsky zdůraznil, že na rozdíl od středověku, který pouze přijal a rozvíjel dědictví antiky, renesance ho integrovala do národní tradice a přehodnotila z pozice antropocentrismu. Člověk se stal mírou všech věcí, vládne svým rozumem světu. Ten napodobuje božské ideje, projevující se symetrií a harmonií, je dokonalý.<sup>36</sup> Jeho podstatu tvoří krásno (pojímané jako forma pravdy), jež je dosažitelné prostřednictvím krásy smyslové. Světonázorovým postojem jsou estetická kritéria.

<sup>34</sup> H. Rousová, 1985, nestr., pozn. 2

<sup>35</sup> G. Böhm, in: Canto d'Amore, 1996, s. 22

<sup>36</sup> M. Greenhalgh, The Classical Tradition in Art, New York, 1978, s. 11



Ideál krásy našli renesanční výtvarní umělci v antickém sochařství. Co je na něm tolik zaujalo? Co se starověkým tvůrcům podařilo skvěle vyjádřit? Především dokázali formově sjednotit zdánlivě nesmiřitelné protiklady „materiálního“ a „duchovního“, což umožnilo nejen skutečnost „reprodukovat“ („mimesis“ – nápodoba), ale i „korigovat“ a „zlepšovat“ ji. „Úspěch řeckého umění spočívá v dokonalosti smyslového účinku, jehož podstatou není skutečnost ani rozum, ale jejich syntéza.“<sup>37</sup> Nejplněji byla tato jednota realizována ve vlastní „klasice“, tedy řecké tvorbě 5. a 4. století př. n. l. Její filosofický základ představovalo Aristotelovo učení o formě a hmotě, „které uzavřelo veškerý pohyb mezi počátečný a konečný stav, zajišťující dovršení statické formy“.<sup>38</sup>

Základní ideál řeckého umění příkladně ztělesňuje socha, jak vysvětlil W. Worringer: s lidskými přirozenými organickými pocity, na jejichž evokaci se klasická idea zakládá, nejlépe koresponduje představa kulatosti. Zákony organické existence dokázali Řekové vyjádřit čistě statickými a konstruktivními prvky. V přeneseném slova smyslu byla jejich příroda spíše „plastická“, což znamená, že se zaměřovali na materiál, kompaktní masu, pevnou, substanciální existenci, která umožňovala bezprostřední uchopitelnost.<sup>39</sup>

Renesance našla ideální formu v antickém reliéfu, jenž vyrovnal dvojdimenzionální plochu s trojdimenzionálním prostorem. Tím mohl inspirovat i v oblasti malířství. Tam „při iluzi objemu hraje nejdůležitější roli linie, která, aby ho co nejlépe vyjádřila, musí být pouze jeho obrysem, potlačit svoji specifickou dynamičnost a přilnout ke tvaru, který uzavírá. Velmi rychle splývá s geometrickými obrazci, jež definují tvar. Hmota, s níž čára splýnula, na ni přenáší svůj dynamický duktus. Objemy jako smyslově uchopitelné fenomény souvisejí s prostorovou přestavbou obrazu, zatímco linie, které vymezují jejich tvar, jsou vztaženy na plochu a řešeny v kompozičních vztazích plošných. Tento zákon ovládá klasicistní malířství od renesance až po Davida.“<sup>40</sup>

Klasicismy byly vyvolány potřebou jasných, přehledných, organizovaných forem a doprovázela je bohatá teoretická činnost, jejíž jádro

<sup>37</sup> R. Hyughe, Počátky antické kultury, in: Umění pravěku a starověku, Umění a lidstvo, Praha, 1967, s. 249

<sup>38</sup> R. Hyughe, Počátky antické kultury, in: Umění pravěku a starověku, Umění a lidstvo, 1967, s. 249

<sup>39</sup> W. Worringer, L'idée architecturale classique, in: L'art gothique, Gallimard, Paris, 1968, s. 141-153

<sup>40</sup> S. Vomočilová, Nový klasicismus v českém malířství druhého desetiletí dvacátého století, diplomová práce, FFUK, 1974, s. 19-20

do 19. století tvořila problematika ideálu, vztahujícího se k pojmu klasické krásy. Ideál je to, co má rysy „ideje“ (podstaty všech věcí). Dle platónské estetiky je jednou z nejvyšších v jejich hierarchii idea krásy, jejíž formu určuje řád, míra a proporce. Můžeme ji pochopit jen díky svému rozumu. Osobnost člověka ve své oduševnělosti spojuje krásu s ctností („kalokagathía“: řecky „kalos“ – krásný, „agathos“ – dobrý), která dává zazářit vnitřní, duševní tvářnosti a vnější, tělesné propůjčuje půvab.<sup>41</sup> (První, komu se v Řecku v rámci historie pojmu dostává přívlastku krásy, je žena - její tělo, proporce, roucho a ozdoby. Hésiodos v „Theogonii“ ji ale označuje „krásným zlem“... Pro nás z toho vyplývá jen to, že krása tehdy ještě s dobrem automaticky spojována nebyla, jak to pozdější řecká spekulace učinila. Zajímavý je komentář Julia Waltera, který se domnívá, že „zlo“ ženské krásy zde není míněno mravně, jako protipól dobra, nýbrž spíše jako zdroj zlosti a nepořádku v rodině a domácnosti...<sup>42</sup>)

Ke kráse a dobru je třeba přiřadit ještě moudrost. Jak píše A. Mokrejš: „Řecký duchovní horizont, okruh toho, co lidé vnímají, rozlišují, považují za podstatné, důležité, za to, co má význam a hodnotu, příp. co je bez významu a bez ceny, zakládá a organizuje příznačná touha, aby lidský život měl určitou úroveň a styl. Nejedná se o pouhý holý život, nýbrž o život dobrý a krásný, který vyžaduje nezbytné vědění o světě, jemuž vládne přirozený řád, o světě jako o dobře uspořádaném celku. Dobrý a krásný život je tedy zároveň moudrý.“<sup>43</sup> Moudrost spočívá ve způsobilosti zhlédnout celek a vidět v jeho světle věci jednotlivé. Celek nepředstavuje tedy jedno, ale mnohé: „takové, které není chaoticky nakupeno a v neladu,“<sup>44</sup> naopak je spolu sladěno a uspořádáno. Je to řád, v němž vše má své místo, oprávněnost i své meze.

Důraz řeckého myšlení na výsostné postavení celku, jenž je vyvážený a harmonický, zakládá také příznačné chápání krásy. Setkáme se tu se stejnými charakteristikami: soulad, rovnováha, symetrie, rytmus, styl, vhodná míra, důraz na střed, výrazná určitost, příslušná restrikce a omezení. A odtud vychází i zaměření se na typ ve smyslu vzoru,

<sup>41</sup> W. Henckmann, K. Lotter, Estetický slovník, Svoboda, Praha, 1995, s. 109

<sup>42</sup> M. Novák, Vznik pojmu krásna v řecké filozofii, in: (Kol. autorů), Studie o počátcích uvažování o kráse v antickém Řecku, VŠUP, Praha, 1997, s. 79

<sup>43</sup> A. Mokrejš, Řecký duchovní svět a my, in: Studie o počátcích uvažování o kráse v antickém Řecku, 1997, s. 19

<sup>44</sup> Dtto, s. 19

příkladu, dokonalé podoby, stejně jako požadavek stylu – „lexis“. „Řekové jsou přesvědčeni o objektivní, absolutní, v přirozenosti věci založené povaze krásy a té se také důsledně dovolávají.“<sup>45</sup>

Všechny vlastní klasicistní tendence, které se na klasiku odvolávají, mají proto základní společné rysy. Zjednodušeně se dá shrnout, že vždy usilují o vytvoření ideálu, jak z hlediska formy, tak obsahu. Umění je řízeno rozumem, díky němuž – uplatněním systému míry a proporce – ho lze dosáhnout. Jasnost výtvarného podání musí doprovázet zřetelnost obsahu a „čitelnost“ poselství díla. Již Horatius tvrdil, že básnictví má nejenom těšit, ale i poučovat, což, v duchu jeho aforismu „ut pictura poesis“, platí též pro malířství. Nejvyšší kategorie výtvarné tvorby se tak blíží „morální filozofii“.<sup>46</sup> Poslední podmínkou fiktivního adepta na „titul“ umělce – klasicisty by byla inteligence, aby si správně vybral vhodné téma a dokázal „říci maximum co nejméně slovy“.

Uvedené, abstrahované resumé jsem považovala za nutné proto, že se s těmito znaky v různých nuancích budeme stále setkávat, zpřesňovat je a nově definovat.

Vraťme se k renesanci a jejímu navázání na antiku. Za skutečného zakladatele klasicistické výtvarné teorie lze považovat Leona Battistu Albertiho (1404-1472), jehož přínos spočívá v tom, že na rozdíl od dřívějších „receptářů“ nejen konstatoval, jak se umění vytváří, ale systematicky vyložil, jak se tvořit má. Tím vytyčil jeho ideální normu. Vyšel v podstatě z Aristotelovy „Poetiky“ a využil principu výběru – „electio“ z nedokonalých neutrálních forem, který se stal jedním z hlavních principů klasicistické estetiky. Jak fungoval v antické praxi, zaznamenal Plinius (zemř. 79 n. l.). Zeuxis vytvořil obraz Junony pro Agrigentské tak, že tělo sestavil podle pěti nejkrásnějších dívek, aby zobrazil to, „co u každé by zasloužilo co nejvíce chvály“.<sup>47</sup>

Alberti na uměleckém díle dále požadoval především krásu, zajišťující „concinnitas“ (harmonii, souměrnost). Neméně důležitá byla „věrnost přírodě“. Její napodobování souvisí v renesanci s „imitací“ antiky, přičemž oba přístupy jsou „výpovědí jednoho postoje, právě dogmatického uznání antiky: její formy jsou formy vůbec a její příro-

---

<sup>45</sup> Dtto, s. 22

<sup>46</sup> M. Greenhalgh, 1978, s. 12

<sup>47</sup> P. Wittlich, Literatura k dějinám umění, Vývojový přehled, UK, Praha, 1992, s. 4

da je přírodou obecně.<sup>48</sup> Teprve v dalším vývoji (od poloviny 17. století) dochází k jejich oddělení, klasicismus a naturalismus se stanou logickými protiklady.

Giorgio Vasari ve svých „Le Vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architetti“ („Životech nejvýznamnějších malířů, sochařů a architektů“) (1. vydání: 1550; 2. vydání – pozmeněné: 1568) vylíčil umění na příkladu jednotlivých osobností jako vývoj k stále větší dokonalosti. „Mimesis“ mu neznamenal jednoduchou naturalistickou nápodobu, ale spíše záležitost invence. Třetí perioda, což je pro něj 16. století, si „zaslouží všecken náš obdiv“.<sup>49</sup> Zatímco v prvním knižním vydání jediné Michelangela tituluje „il divino“, neboť se mu podařilo předstihnout antiku (!), o osmnáct let později ho konfrontoval s Raffaelem jako vrcholným představitelem invenčních schopností. „Příroda jím obdařila svět poté, co ji umění překonalo Michelangelovou rukou, neboť zatoužila, aby ji v Raffaelovi překonalo nejen umění, ale i mravy... Protože Raffael pochopil, že nemůže dosáhnout Michelangelovy dokonalosti, všechny tyto věci uvážil a rozhodl se, že Michelangela dostihne všestrannou dokonalostí v různých složkách: převzal to, co vyhovovalo jeho potřebám a zálibám a s tímto způsobem spojil další, které si vybral z nejlepších věcí ostatních mistrů. Tak vytvořil z mnoha stylů jediný, který se potom pokládal za jeho vlastní a kterého si umělci vždy nesmírně cenili...“<sup>50</sup>

Význam Raffaella pro klasicismus je mimořádný, stal se jeho skutečným ztělesněním, „novou“ klasikou pro všechny další umělecké epochy. Michael Greenhalgh vybral „Stanzi della Segnatura“ za příklad „par excellence“<sup>51</sup> a shrnul: „Protože dokázal vstřebat poučení ze stylů jiných, pokračovat a řešit zcela samostatně umělecké problémy, a vzhledem k tomu, co vytvořil v tolika technikách a žánrech, Raffael se zcela jednoduše musel stát nejvlivnějším ze všech evropských umělců. Jeho řešení byla z hlediska stylu, kompozice a psychologie tak plodná, že mohla být následujícími generacemi dále rozvíjena.

<sup>48</sup> K. Bauch, Studien zur Kunstgeschichte, Berlin, 1967, cit. dle S. Vomočilová, Nový klasicismus v českém malířství druhého desetiletí dvacátého století, diplomová práce, FFUK, 1974, s. 14

<sup>49</sup> G. Vasari, Le vite..., cit. dle J. L. Chalumeau, Přehled teorii dějin umění, Portál, Praha, 2003, s. 28

<sup>50</sup> G. Vasari, Le vite..., cit. dle J. Kroupa, Školy dějin umění – Metodologie dějin umění, I. díl, Brno, 1996, s. 59

<sup>51</sup> „Stanza della Segnatura, vyzdobená Raffaelem freskami mezi lety 1508/9 a 1512 ve Vatikánu, byla následnými generacemi považována za vrchol klasicismu, jak pro svou ikonografii, tak i styl... Stylistická charakteristika prokazuje (...) vznešenou jednoduchost a tichou velikost, kterou v Segnatuře, stejně jako v nejlepších dílech starého umění, nachází Winckelmann... Ikonografie: ...Raffael neusiluje (...) o nic méně, než shrnout na stěnách a na stropě všechny aspekty lidského života na zemi... Stanza della Segnatura (...) představuje schéma pro život...“ – M. Greenhalgh, 1978, s. 15

Raffael rozhodně není poután studenou perfekcí, jeho podání smyslového, nicméně ideálního lidství dalo klasicismu sílu, která potrvá až do doby Ingrese.<sup>52, 53</sup> Přeměna Mistrova stylu v manýrismus (či případně v „akademismus“) v díle jeho žáků osvětluje charakteristicky existenci oné jemné hranice klasického stylu, který ostatně Raffael sám svým pozdním dílem překročil.

Jako umělecko-estetický fenomén byl klasicismus formulován v polovině 17. století italským archeologem a teoretikem Giovanni Pi-etrem Bellorim. Programovým manifestem se stala přednáška „L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto“ („Idea malíře, sochaře a architekta“), proslovená na Akademii sv. Lukáše v Římě roku 1664 a později začleněná do knihy „Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni“ („Životy moderních malířů, sochařů a architektů“) (1672). Učení o „ideji“ je sice svým obsahem identické s renesančním, ale poprvé dochází k jeho systematizaci a přesné formulaci. Tvůrci nemůže jít o pouhé napodobování „hrubé“ přírody, naturalismus (viz Caravaggio), který představuje stejně špatný přístup jako manýrismus. Těmto „extrémům“ se lze vyhnout: překonáním přírody výběrem z jejích krás, čímž umělcova idea může přesáhnout svůj „původ“ a stát se vzorem. Příroda „očistěná“ duchem se mění v krásnou přírodu a idea se tak transformuje v ideál. Tím je pojem ideje povznesen do takové podoby, v jaké později vstoupil do francouzské a německé umělecké teorie.<sup>54 55</sup>

Belloriho při koncepci klasicistického programu výrazně ovlivnilo přátelství s Nicolasem Poussinem (1594-1665), žijícím v Římě. Z jeho myšlenek o malířství se zachoval jen zlomek, který nicméně jasně hovoří o tom, že příroda musí být „kontrolována“ racionální doktrínou, geometrickou kompozicí. Hlavním námětem malby je činnost člověka, jeho pohybová gestika, zrcadlící nejrůznější hnutí mysli a vášně. Poussinův klasicismus vyjadřuje nejlépe jeho výtvarné dílo, skvělá syntéza přírody a mýtu, současnosti a historie. Obracel se k antice, jejíž svět zobrazoval jako utopickou vizi zlatého věku lidstva. Ale záko-

<sup>52</sup> M. Greenhalgh, 1978, s. 110

<sup>53</sup> Jak uvidíme, Raffael má velký význam i pro klasicismus ve 20. století.

<sup>54</sup> Např. Winckelmannova představa o „ideální kráse“ se kryje s Belloriho „ideou“.

<sup>55</sup> Belloriho textem se podrobně zabýval E. Panofsky, který podal definici klasicismu: pokud je možno označit klasicistní umění jako klasiku, pak takovou, která si je vědoma své vlastní podstaty po neklasické minulosti a v prostředí, které již není více klasické. – in: E. Panofsky, *Idea*, B. G. Teubner, Leipzig-Berlin, 1924, s. 61

ny univerzální harmonie nacházel v pravdivosti přírodního rámce, v krajině římské Campagny.

Genealogie jeho uměleckých vzorů? Bezpochyby A. Carracci, Caravaggio, ale zejména Raffael, který představoval unikátní vzor, jak díky podání gesta, draperie a výrazu lze ideálně spojit „vznešenou mysl se vznešeným tělem“. Skulpturální základ Poussinových figur je zřetelný, čímž dosahuje dramatičnosti a přesvědčivosti, podobně jako heroismus krajinné scenérie je docílen kompozicí téměř architektonickou. „Poussin je malíř, jenž pracuje „odsud“, vyjádřil se prý Bernini, ukazujíc si na čelo. Racionální a morální složka v jeho obrazech skutečně dominuje, chápal je nejen jako „potěšení oka“, ale též jako historie, které se „čtou“ a „instruují“.

Druhým autorem, který kodifikoval podobu klasicismu v 17. století, byl Claude Lorrain (1600-1682), zaměřený především na krajomalbu. Poussinův vliv však jednoznačně převládl a jeho učení bylo začleněno do programu francouzské „Académie royale de Peinture et de Sculpture“<sup>56</sup>, kde bohužel došlo k oné neslavné přeměně v netvůrčí sloh. Co se mohlo zpočátku zdát „dobrým nápadem“ – tedy vytvoření určitého systému umělecké výuky, stalo se později „skutečným hororem“ a také „terorem“. Na klasicismus byl vržen stín nepůvodnosti. Klasicismus a akademismus jsou ale od počátku dvě rozdílné tendence. Zatímco první se zakládá na přesvědčení o pravdách lidského rozumu, řádu a společenské harmonii, o „oživitelné“ kráse antického umění, druhý znamená přístup kodifikující neměnná pravidla, samospasitelnost antických předloh a domněnku, že „velké“ umění se dá naučit. Gabriel Mourey to ve dvacátých letech 20. století vyjádřil slovy: „Klasicismus je život. Akademismus smrt.“<sup>57</sup>

Nová vlna klasicismu, jež ovlivnila celou epochu a vytvořila nejen umělecký, ale i životní sloh mezinárodního charakteru, se formovala po polovině 18. století a přesáhla do první třetiny století devatenáctého (v některých oblastech až do 2. pol. 19. stol.). Ve svém zrodu byla určena reakcí na formy pozdního baroka a rokoka, které již přestaly odpovídat duchovním potřebám společnosti. Racionalistickým tendencím doby již nevyhovovala přebujelá subjektivita a fantastičnost uměleckého projevu. Klasicismus se stal prostředkem nadřazení obec-

---

<sup>56</sup> Byla založena r. 1648.

<sup>57</sup> G. Mourey, *Drawing and Design*, 1927, cit. dle E. Cowling, J. Mundy, *On Classic Ground*, Tate Gallery, London, 1990, s. 32

ného nad individuální, což odpovídalo feudálnímu absolutismu s přísnou hierarchií postavení občanských vrstev.

Celé hnutí provázela snaha o bezprostřední poznání antiky, povýšené na umělecký ideál. Prvním centrem byl Řím, kde se utvořila skupina umělců a starožitníků kolem papeže Benedikta XVI., který publikoval spisy o římském starověku, podporoval vykopávky a restaurování památek. Zásadní průlom představovaly objevy lávou pohřbených měst Herculanea a Pompejí (odkrývány od 1738 a 1748). Sběratelský zájem, vedoucí k vytvoření řady soukromých i veřejných sbírek, dosáhl neobyčejného rozmachu. Kromě grafických alb (G. Piranesi) zvláště teorie umění rozšířila znalost o antice do obecného povědomí a usměrnila klasicistní výtvarný názor.

I když nelze opomenout přínos takových osobností jako např. Comte de Caylus či G. E. Lessing, pro nás je nejdůležitější dílo německého badatele a antikváře Johanna Joachima Winckelmanna (1717-1768), působícího ve funkci knihovníka hraběte von Bünau na zámku Nöthnitz u Drážďan (zámecká knihovna a sbírky v Drážďanech byly skvělou příležitostí k vzdělání), později u kardinála Albaniho v Římě. Jako důsledný klasicista sledoval „úpadek“ tehdejšího umění (baroko a rokoko). Podnícen nejspíše příkladem antických literárních moralistů, vyzdvihl jako „vzor nápravy“ řecké umění.<sup>58</sup> Spis „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerei“ („Myšlenky o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství“) (1755) začíná paradoxní větou: „Jediná cesta pro nás jak být velcí a, jestli je to možné, nenapodobitelní, je napodobování starých.“<sup>59</sup> Nápodoba neznamena bezduché kopírování přírody, ale poznání a pochopení uměleckého ideálu – podstaty tvůrčí činnosti, jediného „správného stylu“. Jeho vlastnosti – „edle Einfalt und stille Grösse“ („vznešená prostota a tichá velikost“) – nejlépe splňuje antické Řecko. Umění, které je cizí této normě, je buď jejím předchůdcem, nebo se od ní vzdaluje. V díle „Lehrgebäude der Geschichte der Kunst des Altertums“ („Nauka dějin umění starověku“) (1764) tak navrhl schéma výtvarného vývoje ve starověku na základě biologického modelu od vzrůstu po úpadek, což dokazoval na konkrétních dílech.

<sup>58</sup> Paradoxně se ale ani za pobytu v Římě s vlastními řeckými originály nesešel, pracoval s římskými kopiemi, jak na to již v 70. letech 18. století poukázal A. R. Mengs. To však v ničem nesnižuje význam jeho práce pro teorii dějin umění.

<sup>59</sup> Cit. dle P. Wittlich, Literatura k dějinám umění, Vývojový přehled, UK, Praha, 1992, s. 43

Stejný koloběh, od „staršího stylu“, přes „vznešený“, ke „krásnému stylu“ jako absolutnímu vrcholu, a poté nevyhnutelně k „smrti“, platí i pro současné umění. Baroko a rokoko považoval za pokleslé. Nový cyklus by mohl začít pouze obnovou ideálu. Je zajímavé, že v tom téměř ztotožnil řecký příklad s Raffaelem. Nazývá ho „bohem umělců“ a píše: „Vznešená prostota a tichá velikost řeckých soch je zároveň pravý rys řeckých spisů z nejlepších dob, spisů ze Sokratovy školy, a jsou to tyto vlastnosti, které vytvářejí Raffaelovu znamenitou velikost, k níž dospěl napodobením starých. Díky své tak krásné duši, v tak krásném těle, pocítil a odhalil jako první v novější době opravdový charakter starých, a jeho největším štěstím bylo, že již ve věku, kdy prosté a nedotvořené duše zůstávají pravou velikostí citově nedotčeny. K jeho dílům musíme přistupovat se zrakem naučeným vnímat takové krásy, s tímto pravdivým vkusem starověku.“<sup>60</sup>

Skvělý tvůrce „namáčí štětec v rozumu“ a „zanechá k přemýšlení více, než ukáže oku“. (J. J. Winckelmann)<sup>61</sup> Z moderních malířů Winckelmannovi tyto podmínky splnil Němec Anton Raphael Mengs (1728-1779). Ostatně, kdo jiný mohl být lepší než ten, co Correggia a Raffaella měl již „programově“ ve jméně?

Mengs patří do první klasicistní fáze (s ještě doznívajícím senzualismem), datované přibližně lety 1750-1780. Vrcholný klasicismus (cca 1780-1800) popřel smyslovost baroka a rokoka chladným, asketickým tvaroslovím. S racionálností se pojila linearita (čára jako prvek sám o sobě abstrahující), sošnost a ústup od významů, které do té doby měla barva a jí vyjadřované světlo. Jasnost, přehlednost a jednoduchost ovládly kompozici, která zdůrazňuje popředí a rozvíjí děj horizontálně jako na reliéfu.

Druhé období nejlépe reprezentuje malba J. L. Davida (1748-1825). Dá se hezky říci, že nebyl jen revolucionářem na poli výtvarném, ale též jedním z hlavních představitelů francouzské Revoluce.<sup>62</sup> Jeho obraz „Přísaha Horatiů“ (1784, Louvre, Paříž) vyvolal nadšení v Římě i v Paříži jako první dílo prostoupené „esencí“ antiky. Tu měšťanstvo pochopilo z hlediska vlastní historické situace a snahy stát se vůdčí společenskou vrstvou. Římský hrdina zosobnil politické ctnosti obča-

<sup>60</sup> J. J. Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung..., in: Winckelmanns Werke in einem Band, (ausgewählt von) H. Holtzhauer, Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1982, s. 20

<sup>61</sup> J. Kroupa, Školy dějin umění – Metodologie dějin umění, I. díl, Brno, 1996, s. 75

<sup>62</sup> D. Syndram, Die Klassik als Maß. Anmerkungen zu einer Begriffsbestimmung des Klassizismus, in: U. Weisner (Hrsg.), 1988, s. 20



na, podřizujícího své osobní zájmy státu, tj. obecnému dobru. Doba si žádala „*exempla virtutis*“. Jak píše M. Greenhalgh, „podníčení k ctnosti, což je cíl historické malby, bylo zdůrazněno Davidovou reží slavností po antickém způsobu během období Revoluce. Měly shrnout cíle a etos národního záměru posvěcením jeho ideálů. Prostředky, jež se k tomu užívaly, byly procesí, živé obrazy, nebo obrazy a sochy, kterým veřejnost vzdávala poctu. Římské slavnosti, přizpůsobené pro potřeby glorifikace moderního režimu, se inscenovaly samozřejmě již od renesance. Ale nikdy předtím nehrála tak význačnou roli římská republika (místo císařství) – přes obrazy jejích nejslavnějších hrdinů vedla cesta až k jejich moderním potomkům, srovnávaným, z hlediska kontinuity a ikonografie, s jejich prototypy“.<sup>63</sup>

Stejná oslavná funkce připadla Davidovi i za Napoleona, jenž ho roku 1804 jmenoval svým prvním malířem. Podstatnější však byl dřívější posun v jeho díle, který oddělil „*Horatie*“ od „*Únosu Sabineek*“, plátina vzniklého roku 1799. Charakterizuje ho méně realistický, abstrahovaný styl, založený na jednoduché linii. Při práci na něm David chtěl, jak se sám vyjádřil, „být Řekem“. Zatímco řada tehdejších autorů čerpala z „tradovaného“ řecko-římského kánonu,<sup>64</sup> z forem ustavených renesancí a klasicistními fázemi baroka, on se pokusil o interpretaci umění řeckého, o návrat k co „nejpůvodnějším“ pramenům. Snažil se „rekonstruovat toto umění archeologicky a skrze znalost řeckých autorů odhalit věčné principy čistého umění“.<sup>65</sup> Jeho touha znamenala úsilí najít nové výtvarné prostředky, které by odpovídaly potřebám současné společnosti a dokázaly vyjádřit její morální postoje.

Začíná se zde projevovat koncept „modernity“. Tím se klasicismus konce 18. a počátku 19. století odlišuje od předchozích „návratů k antice“, s nimiž ale zůstává nadále těsně spjat. „Skoro paradoxně, hledání věčné výrazové formy (nazývané „pravým stylem“) zahrnovalo velmi rozličné výtvarné přístupy (...), tyto přístupy byly viditelně zacíleny na řecko-římský spor. Na jedné straně někteří vyznávali radi-

<sup>63</sup> M. Greenhalgh, 1978, s. 213

<sup>64</sup> Antonio Canova (1757-1822), Davidův současník a osobnost stejného významu na poli sochařství, si tak roku 1815 s lítostí uvědomil, že většina antických děl, na nichž založil svůj styl, byly pouze římské kopie. „Charakterizoval kopie jako afektované, přehnané, tvrdé, konvenční a geometrické ve srovnání s „živou tělesností, krásnou skutečností“ Feidiových děl. Ale zbývalo mu jen sedm let života, a práce, které připravoval a jejichž modely byly již hotové, spolu s jeho pokročilým věkem, znemožnily jakoukoli změnu směru jeho tvorby.“ – M. Greenhalgh, 1978, s. 219

<sup>65</sup> P. Francastel, *Histoire de la peinture française II*, Paris, 1955, cit. dle S. Vomočilová, *Nový klasicismus v českém malířství druhého desetiletí dvacátého století*, diplomová práce, FFUK, 1974, s. 29-30

kální strohost výrazu, spojovanou s platónským ideálem, stejně jako zdůrazňovali kritéria funkčního a primitivního, ztotožňovaná zejména s raným řeckým uměním a architekturou. Na druhé straně zde existovaly vysoce inovativní studie v eklectismu, inspirované pozdním císařským Římem, stejně jako následovalo období stylistických experimentů s manýrismem a italským barokem. Jakkoli racionálně určovány, tyto svěží interpretace klasického vyvolaly silnou citovou odezvu na minulost, která vyžaduje, aby byl neoklasicismus vnímán v rámci širšího hnutí romantismu, spíše než jako jeho protiklad.<sup>66</sup>

Proto už nyní nemůžeme jednoznačně říci, že dílo J. A. D. Ingrese (1780-1867) ve století radikálních změn udržovalo klasickou tradici a bylo zcela protikladné k tvorbě E. Delacroixe (1798-1863).<sup>67</sup> Takové „školní členění“ do jisté míry podporují výroky umělců samotných, někdy určených i taktickými záměry, vyplývajícími z jejich rivalství.

Ingres má bezpochyby dvě tváře. První je podoba tvůrce – klasicisty, jehož úkolem je svědčit o kráse. Ošklivo do umění nepatří. Miluje Řecko. „Řekové vynikali tou měrou v sochařství, architektuře, poesii, ve všem, čeho se dotkli, že slovo „řecké“ se stalo synonymem slova „krásné“. Jen oni jsou absolutně pravdiví, absolutně krásní, protože viděli, poznali a uskutečnili. Však znáte ty mistry, na ně si nepřijdete, na nich nelze nic měnit, tak je to!“<sup>68</sup> Římané byli též „obdivuhodní“, ale ne takovou měrou, aby se stali vzorem pro současnost. Jen snažíce se přiblížit Řekům, „můžeme získati jméno umělců“.<sup>69</sup>

Ingresova úcta k Raffaelovi? To je málo! Obdiv? Láska? Ne! Spíše zbožnění, jak dokládá následující vyznání: „Potřeboval bych celé knihy, svazky, k vypsání všech vlastností Raffaelových a jeho nevyrovnatelné vynalézavosti, ale stačí, řeknu-li, že vatikánské fresky samy mají větší cenu než všechny galerie obrazů dohromady. Toto krásné museum je tak rozmanité, ten, kdo jej dělal, tak dobře hrál na všechny struny, tak dobře napodobil ohebnost přírody v různosti dojmů! A to všechno bylo vymalováno Raffaelem v kresbách. Tedy pokračujme a hledme ho napodobiti, uhodnouti; jsem dosti nešťastný a budu litovati

<sup>66</sup> J. Turner (ed.), *The Dictionary of Art*, Grove, New York, 1998, heslo „Neo-classicism“, s. 734

<sup>67</sup> „Klasicismus“ a „romantismus“ nemohou být chápány již jako „nesmiřitelné protiklady“, což dokládá i existence „romantického klasicismu“ (termín užívaný v německé literatuře od 20. let, v anglické od 40. let 20. stol.): jako humanizace chladných aspektů klasicismu se zachováním jeho snah o dosažení univerzálního ideálu.

<sup>68</sup> J. A. D. Ingres, *Myšlenky*, in: *Volné směry*, XXIV, 1926, s. 67

<sup>69</sup> *Ditto*, s. 67

po celý svůj život, že jsem se nenarodil v jeho století. Pomyslím-li, že o tři sta let dříve jsem se mohl státi jeho žákem!<sup>70</sup>

Ingres se soustředí na kresbu: „to je poctivost“, řekl jednou s výčitkou Delacroixovi. Ten se zajímal především o barvu. Oceňoval také umění minulosti, ale před Raffaelem upřednostňoval Veronese, Tiziana, Rubense, Rembrandta. Přesvědčení, že velkým malířem lze být i bez znalosti antické klasiky, doložené následujícími řádky, jako by bylo odpovědí jeho malířskému sokovi: „Zazněla otázka, jak mohli existovat staří mistři, kteří nemají starověké kořeny. Rembrandt, což byl téměř stejný příklad, protože nikdy neopustil holandské mokřiny, ukazoval své roztěrače barev a říkal: tohle je moje klasika.“<sup>71</sup>

Pro Ingrese představuje správný tvar „základ všeho“, definuje ho linie. „Krásné formy jsou rovné plochy s oblostmi.“<sup>72</sup> Dalo by se říci, že cítí spíš „sochařsky“, než „malířsky“,<sup>73</sup> což vyplývá z poučení antickou skulpturou a dodává jeho obrazům kvalitu „plastické hutnosti“. Detaily se podřizují celku: jsou to „malí domýšlivci, které je nutno přivést k rozumu“.<sup>74</sup>

V tomto smyslu je pravý klasicista, jehož dílo může být zařazeno do „kánonu“. Jeden dobový kritik poukázal na rysy „jasnosti“ a „pravidelnosti“, které lze snadno „kodifikovat“ a předat studentům na Akademiích. Takovým způsobem dokáže „napodobovat jakékoliv dílo jakéhokoliv profesora“.<sup>75</sup> Od Ingrese může vést cesta k eklektismu, jak shrnul D. Syndram: „Klasicistně-eklektický historický obraz byl Ingresem dogmaticky ustaven pro akademickou výuku, a tím se tvůrčí vyrovnání se s klasikou a klasicismy stalo téměř nemožné.“<sup>76</sup>

A druhá cesta? Druhá Ingresova tvář? Ta je zrcadlem modernosti. Autor sám cítil, že není vždy správně pochopen. „Vyčítají mi zaujatost, obviňují mne z nespravedlivosti vůči všemu, co není antika nebo Raffael. Zatím já miluji také malé holandské a flámské mistry, protože oni svým způsobem vyjádřili pravdu a protože se jim stejně obdivu-

---

<sup>70</sup> Dtto, s. 74

<sup>71</sup> E. Delacroix, *Écrits sur l'art*, Paris, 1988, cit. dle J. L. Chalumeau, *Přehled teorií umění*, Portál, Praha, 2003, s. 39

<sup>72</sup> J. A. D. Ingres, *Myšlenky*, in: *Volné směry*, XXIV, 1926, s. 64

<sup>73</sup> „Nevytváříme ve hmotě jako sochaři, ale máme dělati malířství skulpturální.“ – Dtto, s. 64

<sup>74</sup> Dtto, s. 61

<sup>75</sup> Chesneau, 1862, cit. dle R. Shiff, *Originality*, in: R. Shiff, R. S. Nelson (ed.), *Critical Terms for Art History*, Chicago – London, 1996, s. 108

<sup>76</sup> D. Syndram, *Die Klassik als Maß. Anmerkungen zu einer Begriffsbestimmung des Klassizismus*, in: U. Weisner (Hrsg.), 1988, s. 21

hodně podařilo vyjádřit přírodu, kterou nazírali. Ne, nejsem zaujatý, leč vůči nepřirozenosti“.<sup>77</sup>

Za pobytu v Itálii poznal umění rané renesance. Objev „pittori primitivi“ velmi pozitivně ovlivnil jeho tvorbu, „naivnost“ se mu stala možností nepředpojaté reflexe přírody, protikladem umělé konstrukce akademické normy, svazující tvůrci ruce. Poučil se na pojetí obrazového prostoru např. u Piera della Francesca či Sandra Botticelliho, zdůrazňujících lineární arabesku. Uvolnil linii do té míry, že se stala nezávislou na objemu, a podřídil ji divákově dojmu. Navíc se nebál „nadsázky“: „Co se týče pravdy, je mi milejší ji trochu přehnati, aťsi je v tom nebezpečí, neboť, vím to, pravda může být nepravděpodobnou. Často k tomu schází jen vlásek.“<sup>78</sup> Uvedl do malby lineární deformaci, stojící na počátku individualizované transpozice formy v moderní estetice. Tyto kvality byly záhy rozpoznány. Již Charles Baudelaire konstatoval, že „Velká Odaliska“ (1814, Paris, Louvre) by Raffaela jistě šokovala.<sup>79</sup> Novodobí tvůrci ztotožnili Ingrese se svým předchůdcem a „pravým revolucionářem“. Viděli v něm především „velkého kreslíře, to znamená velkého deformátora, to znamená velkého konstruktéra“ (A. Salmon).<sup>80</sup>

Význam J. A. D. Ingrese pro vývoj dějin umění je opravdu zásadní. Ztělesňuje dilema doby, rozpor mezi klasicistickým názorem a nastupujícím modernismem. Podařilo se mu uskutečnit poslední syntézu klasické normy s přírodou, ale za cenu „zpronevěry“ na klasickém ideálu. Překročil rámec směru. Změnil ho, transponoval, již nikdy nebude takový jako před ním. Asi toho dosáhl podvědomě, nechtěně. Teprve v posledních letech svého života cítil, že klasická tradice začíná být měněna novými inspiračními zdroji. Proč by Raffael měl být jediným a nejlepším vzorem? Moderní tvůrce začíná pochybovat. Jak správně konstatoval M. Greenhalgh, počátky tohoto procesu „znejistňování“ dosavadních hodnot je třeba hledat v rozšiřování intelektuálních horizontů racionalismem 18. století. „Klasická tradice nemůže přijmout takové volnomyšlenkářství, protože je pevně spjata s renesančními uměleckými formami. Pokusila se italská renesance někdy pochopit a vstřebat různorodé umělecké formy ostatních částí

<sup>77</sup> J. A. D. Ingres, Myšlenky, in: Volné směry, XXIV, 1926, s. 57

<sup>78</sup> Dtto, s. 60

<sup>79</sup> M. Greenhalgh, 1978, s. 227

<sup>80</sup> A. Salmon, L'exposition Ingres, in: L'Europe Nouvelle, 1921, cit. dle L. Madeline (ed.), Picasso – Ingres, Musée Picasso, Paris, 2004, s. 175

Evropy, o těch na východě nebo na americkém kontinentu nemluvě?... Baudelaire rozpoznal, že sebevědomí, jak o něm svědčí Vasari ve svých Životech, tvoří základní součást jistoty a síly každé tradice. V případě klasické tradice bylo podporováno vírou v hodnoty řecko-římské civilizace, která přežila posun z renesanční Itálie do Francie v 17. století a byla upevněna autoritářským záparem. Její poslední slavné oživení v evropském měřítku předcházelo zhroucení v 19. století.<sup>81</sup>

Jules Laurens jednou vyprávěl Ingresovi o perské hudbě: „Vysvětlil jsem (mu), jak nejlépe jsem uměl, odchylky a chyby, které pro naše uši má jejich hudba a tonalita. Vysvětlil jsem, že perská hudba má svou vlastní metodu, svou vlastní estetiku, svou vlastní dovednost a svůj vlastní klasicismus – své vlastní cítění a kouzlo... Taková slova ho učinila vzdorovitým, znepokojeným a žalostně neklidným. Skoro se slzami v očích zvolal: „A kde je naše cítění a kde jsou naše měřítka hodnot? Kde jsme my, s ohledem na Bacha, Glucka, Mozarta a Beethovena? Klamou oni sebe a nás, nebo se všichni sami klame-me?“... A zůstal sklíčený.“<sup>82</sup>

Příhoda krásně dokumentuje malířovu fixaci na klasickou tradici a zároveň jeho určitou naivitu. Auguste Préault ho označil za „Číňana na scestí mezi ruinami Athén“, což posiluje ironii citované historiky. Recepce umění před Raffaelem a „manýristickými aspekty“ patrnými zejména v portrétech, Ingres klasiku „převrátil“, aniž v podstatě chtěl. Asi ji úplně nepochopil, zbloudil v ní, jako Číňan v Athénách... Pro dějiny umění to však mělo obrovské důsledky.

### ZHROUCENÍ „KLASICKÉHO IDEÁLU“

Krise klasického ideálu, zřetelná od poloviny 19. století, souvisí s destrukcí mravních hodnot dosavadní buržoazní kultury. „Moderní doba, která zdělila renesanční humanismus, se stala epochou dualismu, rezervovanosti a rozpolcenosti. Je to právě měšťanský humanismus, který svým přirozenosti zbaveným individualismem prohlubuje a stabilizuje roztržku člověka a přírody.“<sup>83</sup>

Modernita, která bývá definována jako stav kultury, v němž nutnost inovace hraje určující roli, sahá svými kořeny do 16. století. Během

<sup>81</sup> M. Greenhalgh, 1978, s. 233

<sup>82</sup> J. Laurens, cit. dle M. Greenhalgh, 1978, s. 232

<sup>83</sup> A. J. Kuczynski, Humanismus, Praha, 1972, cit. dle S. Vomočilová, 1974, s. 36-37

19. století modernizační síly začaly dominovat materiálnímu životu: kapitalistická ekonomika se stala celosvětovou, průmyslový pokrok umožnil hromadnou mechanickou velkovýrobu zboží, nové dopravní prostředky usnadnily migraci lidí do měst, komunikace mezi jednotlivými národy se zrychlila. Je to období „globalizace světa“, který získává planetární charakter. Modernita „je proces, který zasahuje všední i nevšední zkušenost, když velké vrstvy společnosti procházejí modernizací. Je to rozvinutí aktivních postupů, změn ve všech sférách, útek od přijatých tradic, obvyklých konvencí a běžných zvyklostí k imaginárním, často utopickým budoucnostem. Zažíváme ji jako stálé setkávání se s novým jako se souborem výzev, a tím vyžaduje naši reorientaci. Modernita je život v neustálém toku a s ním“.<sup>84</sup>

Klíčový rys modernity v duchovní sféře tvořilo vědomí ztráty nábožensky zdůvodněné jistoty ve spásu, což radikálně přehodnotilo lidské uvědomění si sebe sama. Budoucnost se začala jevit jako náhodná a „otevřená“. Z toho vyplývá kriticky krizová struktura moderního vědomí, jeho „rozpolcenost“. Na místo jednoty božského stvoření nastupuje striktní diferenciací mezi rozumovým lidským subjektem a „přírodním“, především kvantitativně určeným objektem. Pozornost se odvracela od objektivního poznání k subjektivní zkušenosti.

V eseji „Malíř moderního života“, publikované ve „Figaru“ roku 1863, Charles Baudelaire použil termín „modernité“ k vyjádření specifického postoje k současnosti – jejího prožívání, které bylo „nové a jiné“ a odlišovalo se od minulých epoch. „Modernitou myslím pomíjivé, nestálé, nahodilé, tu část umění, jejíž druhou částí je věčné a neměnné.“<sup>85</sup> „Pomíjivost“ a „věčnost“ představovaly dualitu, vytvářející produktivní napětí. Aby autor vytvořil dílo stále platné, musí vycházet z prchavé, neustále se měnící přítomnosti. „Beauté universelle“ byla nahrazena smyslem pro moderní, časově podmíněnou krásu („beau relatif“), která je skryta i ve scénérii každodenního života. A nejde jenom o krásu – do moderního umění patří i šokující, groteskní jevy – ošklivost.

Klasicistní pojetí, stanovující „objektivní“ měřítko na základě antického vzoru, zde selhává a umění je osvobozeno od idealistického nároku na „estetickou pravdu“.

<sup>84</sup> J. Turner (ed.), *The Dictionary of Art*, Grove, New York, 1998, heslo „Modernity“, s. 777

<sup>85</sup> Ch. Baudelaire, *Malíř moderního života a jiné eseje*, cit. dle F. Frascina (et al.), *Modernity and Modernism, French painting in the 19th century*, Yale University Press, 1993, s. 9

Kategorie „ideálu“ a „krásna“ byly podrobeny kritice. Dosavadní výklad vztahoval jejich obsah na oblast „vysokého umění“, které představovalo luxus elitní společnosti. Ideální krása byla prostředkem povznesení se nad skutečnost. Nové demokratické tendence nivelizují všechny druhy umění a „krásno“ jako atribut vyvolenosti ruší. Nyní se vztahuje i na všední skutečnost, čímž ztrácí estetický charakter a nabývá „negativního“ významu.

Důležitým dokladem pro teorii dějin umění je v tomto ohledu například kniha „Spätrömische Kunstindustrie“ („Pozdně římský umělecký průmysl“) (1901) od Aloise Riegla, která svým zaměřením na umělecké řemeslo přispěla k jeho zrovnoprávnění s ostatními tvůrčími disciplínami. Zároveň poprvé kladně zhodnotila výtvarnou produkci, dosud diskriminovanou a považovanou za projev barbarské doby. Rozborem reliéfů Konstantinova oblouku Riegl zjistil existenci „nejvyšší zákonné krásy“ a „životní pravdy“. Zatímco ale v klasickém umění byly sjednoceny v harmonickém vyrovnání („Schönlebigkeit“), rozcházejí se nyní do extrémů. V pozdní antice dochází k rozlomení klasické formové syntézy.

Podobný proces lze sledovat i od poloviny 19. století – klasický ideál, vyvážené sjednocení obsahu a formy, už neodpovídá nové životní realitě, což povede nakonec k dezintegraci obou složek. Tato „rozpolcenost“ se stane specifíkem dalšího vývoje moderního umění.<sup>86</sup>

Ostatně, na čem zakládáme naši představu o něm? Školská otázka, ale přesto, co je moderní umění? Jistě není synonymní s „uměním moderní doby“. Všechna výtvarná díla, která v této epoše vznikají, nemohou být přívlastkem „moderní“ označena. Briony Fer definoval: „Moderní umění bylo výtvozem moderní kultury, ale ne výtvozem jediným; byla to jedna forma produkce mezi mnoha jinými způsoby vizuálního zobrazení, včetně akademické malby, populární ilustrace, fotografie atd.“<sup>87</sup> Pro určení a rozpoznání vlastního moderního umění vycházíme ze smyslu pro diferenci. Bylo správně řečeno, že ho vždy nahlížíme jako opozici proti akademismu, ať ztotožňujeme jeho počátek s romantiky, Courbetem, Manetem nebo impresionisty: „Tito umělci jsou našimi hrdiny právě proto, že se odmítli podříditi přísným a omezujícím standardům, ustaveným na uměleckých akademiích.

<sup>86</sup> B. Fer, What is modern?, in: F. Frascina (et al.), 1993, s. 13

<sup>87</sup> B. Fer, What is modern?, in: F. Frascina (et al.), 1993, s. 13

Naše představa o avantgardě bojující proti mrtvé zátěži akademického klasicismu povrchních, veleúspěšných „pompiers“ jako Gêrome, Cabanel a Bouguereau nás učinila hluboce podezíravými k pozdějším klasickým obrozením: nemohou to být také zpátečnická, akademická oživení? Protože v polovině 19. století klasická tradice již neměla váhu absolutní autority, již se kdysi těšila, máme tendenci předpokládat, že inovativní umělci museli odmítnout její principy...<sup>88</sup>

K existenci klasicismu po zhroucení klasického ideálu v polovině 19. století jsme se stali všeobecně nedůvěřiví. A pokud připustíme, že nezanikl, tak se často domníváme, že „přežíval“ v nové době jako akademismus, proti němuž se avantgarda musela vzbouřit. Nenechme se ale ošálit. Klasicismus v moderním umění nezaniká. Navrací se.

---

<sup>88</sup> E. Cowling, J. Mundy, 1990, s. 19



## KLASICISMUS V MODERNÍM UMĚNÍ JAKO PŘÍBĚH ODYSSEOVA NÁVRATU

„Jak zjistíme, že se vrací to, co jednou zmizelo? Že se nejen objevuje, ale znovuobjevuje? V prvním hnutí myslí to odmítáme uznat. Co minulo, nemůže zde být znovu, a co je zde, je přítomné. Vyžadujeme nějaké znamení, abychom se přesvědčili, nějaký důkaz, který se nám pouze nezdá. Athéna jako v nějakém snu proměnila Odyssea v potulného otrhaného starce, aby ho po návratu na Ithaku nikdo nepoznal... Pénélopa, zaměstnaná odmítáním nápadníků, mu uvěřila až poté, co jí dokázal, že zná tajemství jejich manželského lože... Jediný Télemachos uvěřil svému synu na slovo, když mu tvrdil, že je Odysseus. Dostatečným náznakem mu byl hlas vyslovující jeho jméno. Syn poznává otce nikoliv podle těla, nýbrž podle jména.

O pár tisíciletí později jsme všichni dětmi Odyssey. Musíme uvěřit na slovo. Joyce nazývá své dílo *Ulysses*, nacházíme se na Ithace, vrací se nám otec. Joyce nám nabízí cestopis. Důvěrně se nám svěřuje, že v každé z osmnácti epizod jeho vyprávění se ve skutečnosti objevuje nějaký náznak homérského putování. Tak se k nám v názvu i v samotné cestě v díle *Ulysses* vrací *Odyssea*, ujišťuje nás jeho tvůrce. Ale jak? Někaké božstvo ji proměnilo, abychom ji nemohli poznat... Jsme sice Homérovy děti, ale jménu *Odysseus* příliš věřit nemůžeme. Hrdina se řecky jmenoval *Odusseus*. Anglický *Ulysses* je poté odvozen z latinského dialektu, v němž zněl jako *Olusseus*. Název knihy byl tedy deformován posunem přes dvě kultury, přes dva jazykové světy: románský a severoevropský, klasický a moderní...

...*Odysseus* není pro něj samotného ani pro nás nic jiného, než stále znovu vystavovaná identita jeho role, jeho „charakteru“. Zejména o něm platí, že nestárne. Athéna mu musí změnit podobu, aby jej po dvaceti letech nikdo nepoznal. „*Odysseus* je při svém návratu,“ poznamenává Auerbach, „v podstatě stále týž, jako když před dvaceti lety opustil Ithaku.“ Kdyby jej bohyně nepozměnila, byl by jeho návrat příkladem dokonale identického opakování.

Jakožto moderní *Odysseovy* děti si nemůžeme myslet, že dlouhá cesta, exil nebo zkušenost nevyvolá žádnou změnu, žádné odcizení... Nechápeme návrat jako znovunalezenou identitu téhož pomocí téhož, ale jako sebeidentifikaci téhož skrze „vzvednutí“ jeho jinakosti.

Ulyssesova pravda pro nás na konci cesty není táž jako na jejím začátku, spočívá právě v cestě.“ (J. F. Lyotard)<sup>1</sup>

Historie klasicismu v moderním umění se podobá proměně Homérova Odyssea v Joyceova Ulyssese. Navrací se v jiné podobě, na první pohled ho nemusíme poznat. „V klasické úplnosti bohů, lidí a přírody se rozevívá trhlina a skrze ni lze zahlédnout jakýsi ne-svět, poušť, v níž zní kategoricky jediný hlas, který říká pouze: Slyš.“<sup>2</sup> Protože v době, kdy Joyce svou knihu psal, bylo již nepochybné, že úkolem umění není „vytvářet krásno, ale přinášet svědectví o podlehnutí čemusi, onomu hlasu, který v člověku překračuje člověka i přírodu i jejich klasický soulad“.<sup>3</sup>

Moderní doba podrobila klasicismus těžké zkoušce. Dominantní představa o řecké kultuře jako harmonické a racionální, která určovala podobu všech klasicismů do 19. století, byla zpochybněna. I když se dříve vždy vědělo, že antika měla i své „temné stránky“ (jež poskytly základ řecké tragédii), přehlížely se. Co neodpovídalo ideálu „edle Einfalt und stille Grösse“, nebylo bráno v úvahu.

Znovuobjevení této druhé tváře klasické minulosti představovalo jeden z nejvýznamnějších momentů v dlouhé historii jejího vlivu na umění pozdějších epoch. Zásadní roli zde sehrál Friedrich Nietzsche (1844-1900) svým spisem „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ („Zrození tragédie z ducha hudby“), v němž definoval představu umění jako stálé oscilace mezi „apollinským“ a „dionýským“ principem, z níž se zrodilo to nejvyšší, co Řekové dali světu: antická tragédie. „Nietzsche přirovnává apollinské umění k umění sochaře, který nalézá cestu k „vyšší pravdě, úplnosti těchto snových stavů“, přičemž „snovému stavu nemůže chybět ona jemná linie / mírné ohraničení“. Naproti tomu klade neplastické umění Dionýsa nebo umění hudby: onen jarní, „celou přírodou radostně prostupující stav opojení“. U Nietzscheho existují tyto dva protichůdné instinkty vedle sebe, soupeři v kreativním. Svět sochaře se zakládá na velmi nejistém vnímání řádu a je stále vystaven nebezpečí divokých výbuchů dionýských sil. Apollinský Řek potom cítil, že „celé jeho bytí s veškerou krásou a mírností“ (...) spočívá „na zakryté půdě utrpení a poznání“, „která byla opět oním dionýským

<sup>1</sup> J. F. Lyotard, *Návrat*, in: J. F. Lyotard, *Návrat a jiné eseje*, Hermann a synové, Praha, 2002, s. 7-32

<sup>2</sup> Ditto, s. 18

<sup>3</sup> Ditto, s. 18

odkryta.“ (...) „Apollón nemohl žít bez Dionýsa.“ ...“ (A. Parigoris s citacemi F. Nietzscheho)<sup>4</sup>

Koncept „dionýského“ umožnil nový pohled na řeckou kulturu, který odpovídal moderním představám. Umělec již nebyl pouze „imitátor“ existujícího „modelu“, ale tvůrce v nejvyšším slova smyslu. Umění našlo znovu cestu k přímé zkušenosti a klasické dědictví, skomírající v nepřeborném množství sádrových odlitků, náhle „ožilo“. Vitální energie, extáze a celá škála dalších citových odstínů pozměnila starý statický ideál. Nietzsche položil základ daleko komplexnějšího přístupu k antice.

Nejpodstatnější aspekt klasicismu v nové době spočíval právě v rozšíření horizontů. V souvislosti s objevováním jiných evropských a záhy též mimoevropských kultur, se „klasické“ přestalo vztahovat pouze na řeckou a římskou tradici, ale zahrnuje i primitivní, orientální, exotické, atd. Neboli, jak bylo konstatováno, „starý svět se vrací novým způsobem“. (G. Boehm, U. Mosch, K. Schmidt)<sup>5</sup>

Winckelmannovský ideál ztratil svou dominantní pozici. Jeho hodnocení na počátku dvacátého století bylo spíše negativní, protože si stále uchovával akademickou konotaci. G. Apollinaire psal: „Německým malířům a estetikům vděčíme za akademismus, za onen falešný klasicismus, proti němuž bojuje pravé umění od dob Winckelmannových. Neblahý vliv tohoto vědce nebude nikdy dostatečně zdůrazněn...“<sup>6</sup>

I když to zní divně: klasicismus se musel „zbavit“ jména Winckelmann a koncepce „nápodoby“, aby výtvarné kvality jako jasnost, jednoduchost, vážnost, harmonie mohly opět vstoupit do umění. Rozlišení „pravé“ varianty od „nepravé“ přispělo k jeho znovuocení.

Vraťme se ještě jednou k mýtu o Odysseovi. Telemachos otce nepoznává podle těla, ale podle jména. My jsme ve stejné situaci. Novodobý klasicismus může mít více podob. Nedá se ztotožnit s jedním stylem. A tak, jako děti Odyssey, jak říká Lyotard, se musíme řídit náznaky, musíme uvěřit na slovo.

---

<sup>4</sup> A. Parigoris, Picasso und die Antike, in: U. Weisner (Hrsg.), 1988, s. 28-29

<sup>5</sup> G. Boehm, U. Mosch, K. Schmidt, Foreword, in: Canto d'Amore, 1996

<sup>6</sup> G. Apollinaire, André Derain, 1916, in: G. Apollinaire, O novém umění, Odeon, Praha 1974, s. 218

## MODERNISTICKÝ A TRADIČNÍ KLASICISMUS

Klasicistní tendence dvacátého století mají více tváří, v závislosti na přístupu každého autora, konkrétní době a oblasti vzniku. Přesto jsou směřovány v podstatě dvěma způsoby. Označme je zjednodušeně „modernistickým“ a „tradičním“.

„Modernistický“ klasicismus řeší zdánlivě neřešitelný problém, jak nepopřít historii, ale přesto dosáhnout originality. Drama tvůrce vyjádřil skvěle G. Apollinaire, když roku 1918 v dopise Pablu Picassovi charakterizoval své úsilí: „Pokouším se obnovit poetický styl, ale v klasickém rytmu... Na druhé straně však se nechci vracet a napodobovat.“<sup>7</sup>

Jádro rozporu spočívá v odlišnosti moderního a klasického chápání umělecké jedinečnosti. Ještě před tím, než se v polovině 19. století vše zkomplikovalo, rozlišovali teoretici dvě možnosti výtvarné práce: „imitaci“ a „kopírování“. První byla „tvůrčí“ (zahrnuje jistou míru odlišnosti od modelu), druhá „mechanická“ (replika). „Opakování“ nemusí být nepřítelem génia. Jde však o to, aby si uvědomil, jaké kvality by se měly zdůraznit. Podle názorů A.-C. Quatremera de Quincy, sekretáře Académie des Beaux-Arts v Paříži, Raffael napodoboval pouze nejlepší viditelné vlastnosti. Díky své invenci vytvářel působivé kombinace, vzniklé „výběrem z mnoha“.<sup>8</sup>

Originalita v klasickém pojetí závisí na tom, zda se umělec podílí na přenosu prapůvodních kulturních hodnot. Jeho snaha nesměřuje k vytváření nového, ale k uchování zavedených „priorit“.

Radikální modernisté (romantiky počínaje) byli naproti tomu „příliš sebevědomí“. Často tvrdili, že nemají žádný skutečný vzor z minulosti a pojímali sebe jako počátek všeho. Umělecká autentičnost zde jde ruku v ruce s inovativním způsobem podání – nejdůležitější otázkou se stalo vytvoření nových zásad v nové formě. Zatímco klasicista „opakuje“, modernista by neměl (s výjimkou situace, kdy se bude navracet k vlastnímu osobnímu stylu).

Pokud oba přístupy polarizujeme, jejich následné spojení se zdá nemožné. Bylo však již vícekrát poukázáno na skutečný stav věcí: „Modernismus neusiloval jen o vyvázání se z tradice, ale také o její nové objevení.“ (G. Böhm, U. Mosch, K. Schmidt)<sup>9</sup> „Ikonoklasmus

<sup>7</sup> Cit. dle E. Petrová, Picasso v Československu, Odeon, Praha, 1981, s. 108

<sup>8</sup> R. Shiff, Originality, in: R. Shiff, S. Nelson (ed.), 1996, s. 106-107

<sup>9</sup> G. Boehm, U. Mosch, K. Schmidt, Foreword, in: Canto d'Amore, 1996

nemohl poskytnout dlouhodobé řešení, jakkoli mohl být krátkodobě užitečný jako prostředek dosažení „tabuly rasy“. Pro dlouhodobé řešení bylo nutno Velkou Tradici oddělit od veškeré asociace s akademickým konceptem „nápodoby“, a trvat na jejím potenciálu jako zdroji pro inovaci a invenci. Přesně to učinil Apollinaire, (...) když rozlišil „falešný klasicismus“ a „pravou uměleckou tradici.“ (E. Cowling, J. Mundy)<sup>10</sup>

V modernistickém klasicismu si originalita a tradice nakonec neprotiřečí. Historická kontinuita je zde chápána jako určitá „abstraktní esence“. Řečeno s Paulem Valérym: „Skutečnou tradicí ve velkých věcech není znovu dělat to, co udělali druzí, nýbrž znovu nalézt ducha, který udělal tyto velké věci.“<sup>11</sup> Vázanost na „klasickou formu“ mizí. Proto je stylová škála výtvarných projevů, které se dají za modernistický klasicismus označit, velmi široká a sahá například až k purismu Ozenfanta a Jeannereta či Mondrianovu neoplasticismu.<sup>12</sup>

Druhou linii představuje „tradiční klasicismus“, jehož vazba na minulost se zakládá na klasickém pojetí originality. Má „apollinský charakter“, formálně navazuje na předchozí klasicismy (pevný řád, tendence k harmonizaci, typizaci, arkadičnost). Zatímco teorie dějin umění modernistický klasicismus dokázala přijmout snáze, tato druhá možnost tvůrčí cesty zůstávala vždy problematická.

Clement Greenberg dokázal později (1965) uznat nejen význam individuálního přínosu každého umělce v míře, v jaké posunuje vývoj dál, ale akceptovat i nenahraditelný význam příkladů z minulosti při vzniku „živého umění“: „Nic by nemohlo být pravému umění naší doby vzdálenější, než myšlenka přerušení kontinuity. Umění je, mimo jiné, kontinuita. Bez umění minulosti a bez potřeby udržet jeho vysoká měřítká kvality by něco takového jako modernistické umění bylo nemožné.“<sup>13</sup> Richard Shiff definuje jeho stanovisko jako „klasicismus v modernismu“: „Podobá se cele modernismu a cele klasicismu.“<sup>14</sup>

Přesto ale modernistická teorie dějin umění, ztělesněná příkladně právě Greenbergem, v závěru zůstává selektivní. Dá se tak snadno shrnout do formy diagramu, vedeného lineárně jedním směrem podle

<sup>10</sup> E. Cowling, J. Mundy, 1990, s. 21

<sup>11</sup> H. Rousová, 1985, nestr, pozn. 1

<sup>12</sup> G. Boehm, U. Mosch, K. Schmidt, Foreword, in: Canto d'Amore, 1996

<sup>13</sup> C. Greenberg, *Modernist Painting*, 1965, cit. dle R. Shiff, *Cézanne and the End of Impressionism*, Chicago and London, 1984, s. 219

<sup>14</sup> R. Shiff, 1984, s. 219

předem definovaných hodnotových měřítek.<sup>15</sup> Kritikův výrok, že Picassovo odvolávání se na antiku během 50. let zrcadlí jeho „vnitřní prázdnotu“,<sup>16</sup> je z dnešního pohledu opravdu neospravedlnitelný.

Jean Clair jasně formuloval nebezpečí, v jakém se ocitneme, budeme-li postupovat stejným způsobem: „...Uzavíráme historii na jejím horním toku (tím, že ji strukturujeme jedinou z jejích silokřivek) a na jejím dolním toku (tím, že ji predeterminujeme, jako to dělají technokraté). Dodejme: jestliže upřednostňovat v životě forem ty, které se nám jeví jako inovace, znamená to, pro pochopení historicky vymezené epochy, stanout tváří v tvář neřešitelnému rozporu, který musel Panofsky přesně odhalit v „Renaissance et Renascences“..., znamená to také, zabýváme-li se tvorbou jednotlivce v rámci tohoto období, odsoudit se k vidění jenom jednoho z aspektů. Chtít znát pouze začátky, to je zakázat si porozumět momentům rovnováhy... Zdůrazněme jeden (...) charakteristický příklad, ne z oblasti krece, ale kritiky, a sice Gertrudy Steinové. Z běžného pohledu je to ta heroická a legendární postava stojící při zrodu avantgard. Ale kdo se kdy vážně zabýval její kritickou činností, kterou o dvacet let později vyvinula pro klasické umění? Jaký stud nás vede k tomu, že zamlčujeme tento druhý aspekt jí samé, i když zásadně pokřivujeme její biografii?“<sup>17</sup>

Současná, postmoderní doba přispěla k uvědomění si nutnosti revize jednostranného náhledu na dějiny umění – estetiky určujících „trendů“, která opomíjí jiné, avšak v žádném případě méně důležité, tvůrčí proudy. Otevřela se tak cesta i pro znovudocnění tradičního klasicismu. Že ho nelze vyškrtnout z historie výtvarného umění, je dnes snad již jasné. Tedy: mělo by být. Problém spočívá v něčem jiném. Modernistický postoj se vžil natolik, že se určité preference stále tradují. Jen s neochotou se klade rovnítko například mezi Deraina fauvistického a klasicistního. A když, tak ve jménu „rovnosti všeho“ v postmoderní pluralitě. Hilton Kramer napsal svůj postřeh způsobem pro „silné povahy“: „Dnes (...) není žádné umění natolik

---

<sup>15</sup> „Modernismus vždy vládl nad jinými modely umělecké tvorby. To je, konec konců, část významu pojmu „hegemonie“. Dominantní paradigmatata marginalizují jiné vývojové cesty.“ – Ch. Harrison, P. Wood, *Modernity and modernism*, in: P. Wood (et al.), *Modernism in Dispute, Art since the Forties*, Yale University Press, 1993, s. 237

<sup>16</sup> C. Greenberg, *Picasso since 1945*, *Artforum* No. 5, 1966, s. 31

<sup>17</sup> J. Clair, *Données d'un problème*, in: *Les Realismes, 1919-1939*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1980, s. 9

mrtvé, aby v jeho plesnivějících ostatcích historici umění nevypátrali nějaké předstírání života. V posledním desetiletí dokonce ve vědeckém světě vznikla silná podprofese, která se na tyto truchlivé exhumace specializuje.<sup>18</sup>

Mám pocit, že se pohybujeme v jakýchsi extrémech. Skutečnost, že postmoderna přeje „objevování neobjeveného“, rozhodně nebyla podnětem mé práce. Spíše bych chtěla poukázat na nutnost změny pohledu na problematiku klasicismu, jak v jeho modernistické, tak tradiční variantě.

Tradiční klasicismus býval často označován za zpátečnický, neslučitelný s moderní epochou, v jejím rámci pak za určité „přechodné období“. Vycházejíc z moderního pojetí originality jako adekvátního pro novou dobu, jeví se klasické jako „přežilé“. To ale není zcela správné. J. F. Lyotard vystihl pravou podstatu věci: „Opozice moderního a klasického není chronologická. Klasické není starší.“<sup>19</sup> Richard Shiff shrnul: „Moderní pojetí originality nutně nevyplývá z klasického, ani klasické není navždy vystřídáno moderním; projevy klasického pojetí originality nacházíme v současnosti.“<sup>20</sup>

Moderní a klasické se tak neváže na konkrétní dobu. Je určeno postojem k času a dění. „Moderna je vnímavost vůči události jako takové, improvizované, bezprostřední, náhlé, odzbrojující poznání a i vědomí. Událost je absolutním performativem: nadchází.“<sup>21</sup> Klasicista naproti tomu cítí „nadčasově“, „tady a teď“ nehraje pro něj podstatnou roli. V dějinách vidí „věčný návrat stejného“.

Oldřich Stefan jednou napsal, že klasicismus potřebuje ke svému vzniku určitý povahový typ umělce: „Chce jedince s vypěstovanou složkou rozumovou, které užívá netoliko k poznávání uměleckých faktů minulosti a k jejich pořádní, nýbrž také k ovládnutí vlastního výrazu. V řádu, vyvozeném z rozumové úvahy, vidí klasicisté všech dob krásu... O klasicistovi nelze říci, že nedocítuje: cítí svou formu, protože právě v její vyrovnanosti spatřuje hledanou dokonalost. V tom smyslu je v klasicistickém umělci vždy kus touhy po plnosti... V nejvyšším svém typu činí (...) pokus o jakousi syntésu všeho toho,

<sup>18</sup> H. Kramer, Does G erome belong with Goya and Monet?, 1980, cit. dle T. Pospiszyl (ed.), Před obrazem, Antologie americk  v ytvarn  teorie a kritiky, OSVU, Praha, 1998, s. 129

<sup>19</sup> J. F. Lyotard, Hrobka intelektuála a in  články, Archa, Bratislava, 1997, s. 54

<sup>20</sup> R. Shiff, Originality, in: R. Shiff, S. Nelson (ed.), 1996, s. 104

<sup>21</sup> J. F. Lyotard, 1997, s. 54

co byl poznal, vkládaje ji do svého snažení o dokonalé dílo. To je ovšem nejvyšší typ klasicisty, poměrně vzácný, v běžné terminologii dosud nerozlišovaný od typu umělce pouze historizujícího, jehož formalismus má jen povrchní základ a jenž je v přejímání svých vzorů vysloveně pasivní.“<sup>22</sup>

Naše časté zabývání se „časovostí“ či „nečasovostí“, úvahy nad aktualitou či passéismem, ztrácí najednou svůj smysl. Tradiční klasicismus se bude vždy uvedeným měřítkům vymykat. Nikdy ho takovým způsobem nepochopíme, budeme ho klást „stranou“, „mimo“, protože se nám do naší představy lineárního historického vývoje nebude nehodit. Je třeba ho pojímat jako vyjádření lidského postoje. A o něm má snad umění svědčit, ne?

Jen samotné osvobození se ze „svěrací kazajky“ modernismu a následování svého vlastního povahového založení bylo mnohdy odvážnější, než by se dnes mohlo zdát. Dva příklady za všechny: André Derain a Otakar Kubín – Coubine. Jak napsal Elie Faure, navázat produktivně na tradici může být někdy těžší, než se s ní rozejít.<sup>23</sup>

## KLASICISTÉ A ČAS

Říci, že „neoklasicistní sen evropské citlivosti, který začal koncem 18. století, má ve dvacátých letech svou novější kapitolu“,<sup>24</sup> je možné, pokud si budeme vědomi toho, že takových „novějších“ kapitol bylo ve 20. století více. Jestliže naši pozornost zaměříme pouze na krátké poválečné období, můžeme dospět k interpretaci novodobého „návratu k řádu“ jako důsledku války.<sup>25</sup> Tato teze je sice lákavá, ale vytrhuje klasicismus 20. let z celkového kontextu. Klasicismus má, jak jsme viděli, dlouhou historii, která v moderní epoše nekončí. Příčiny jeho neustálého „obnovování“ či spíše trvání, je třeba hledat v obecnější rovině. Dívejme se na modernistický a tradiční klasicismus jako na dvě strany téže mince. Dva přístupy, které spojuje důvod jejich vzniku: reakce na rozporuplnou skutečnost.

Friedrich Nietzsche hovoří v „Zrození tragédie z ducha hudby“ (1872) o klasických Řecích, kteří, vědomi si „hrůz bytí“, je museli

<sup>22</sup> O. Stefan, Čechy a klasicismus, in: Život, XIX, č. 3, 1944, s. 91

<sup>23</sup> E. Faure, A. Derain, Paris, 1923, s. 16-18

<sup>24</sup> H. Rousová, 1985, nestr.

<sup>25</sup> Jako K. E. Silver, *Esprit de Corps*, Princeton University Press, 1989



„zakrýt“ ideálním světem Olympských bohů. Vytvořili si ho, aby mohli žít. „Řek znal a pocítoval děsy a hrůzy bytí; aby vůbec mohl žít, musel před ně postavit skvoucí zrození Olympijských, které si vysnil... Veškerý božský řád bytí byl každopádně neustále oním apollinským instinktem ke kráse, oním uměleckým mezištětem Olympijských překrýván a odnímán pohledu.“ (F. Nietzsche)<sup>26</sup> Hezkou ilustraci tohoto představuje akvarel Pabla Picassa „Minotaur a mrtvá klisna před grottou“ z roku 1936 (Musée Picasso, Paris), na němž si žena klasických rysů (Marie-Thérèse Walter), svědkyně dramatické události, drží před obličejem roušku, chránící její zrak.

Dle Panofského definice existuje klasicismus v prostředí, které již není více klasické a je si toho vědom.<sup>27</sup> V nové době to platí dvojnásob. Harmonie, původní jednota člověka se světem byla porušena. Stendhal již na začátku devatenáctého století konstatoval, že ideálem už není fyzická síla antického člověka, ale pružnost, rychlost, schopnost proměnlivosti – večer se jde na ples a druhý den ráno do boje. Skutečnost se stala hrozivá, děsivější než kdy před tím. Co přijde, bude dál, zůstává nejisté.

Klasický věk vyznával takové pojetí časovosti, podle nějž „to, co přichází“ a „to, co odchází“, jsou chápány, jako by – pojaty současně – dokázaly obsáhnout totalitu života v jediném smyslu.<sup>28</sup> Sled událostí je zasazen do konstantního rámce, v němž počátek a konec příběhu tvoří určitý rytmus či rým. „Myšlenka osudu, která dlouho převládala v lidských společenstvích – a která vládne dodnes v nevědomí, má-li pravdu Freud –, předpokládá existenci atemporální instance, která „zná“ posloupnost momentů, tvořících individuální či kolektivní život, jako jediný celek. Co přijde, je předurčeno v božské věštbě, a jediným úkolem lidských bytostí je rozvíjet identity, které jsou již ustaveny v synchronii či achronii. Apollónova věštba, vyslovená v době, kdy se narodil Oidipus, předem předepisuje osudy hrdiny až do jeho smrti. Tento původní, sumární nástroj neutralizace příchodu neočekávaného byl opuštěn, jakmile dosáhl zralosti vědeckotechnický duch a

---

<sup>26</sup> F. Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, cit. dle A. Parigoris, Picasso und die Antike, in: U. Weisner (Hrsg.), 1988, s. 29-30

<sup>27</sup> E. Panofsky, Idea, B. G. Teubner, Leipzig-Berlin, 1924, s. 61

<sup>28</sup> J. F. Lyotard, Přepsat modernost, in: J. F. Lyotard, Návrat a jiné eseje, Hermann a synové, Praha, 2002, s. 206-207

kapitalismus, neboť jedno i druhé je účinnější, pokud jde o schopnost kontrolovat čas.<sup>29</sup>

Moderní projekt neopírá svou legitimitu o minulost, ale o budoucnost. Ideál je něco situované „na konci“, co lze uchopit, třebaže „ve jménu svobody musí obsahovat i jistý druh prázdnoty či „bílé místo“.<sup>30</sup>

Klasicisté potřebují útěchu, neboť současnost jim ji není schopna poskytnout. Navíc v moderní době je budoucnost „otevřená“ a právě tato „neurčitost“ děsí. Proto v podstatě opakují jednání starých Řeků: vytvoří si vlastní ideál, „roušku“, přes kterou se na svět mohou dívat. Chtějí nalézt svůj „ráj“. Ti z nich, cítící modernisticky, ho hledají v budoucnosti. Umění je jim prostředkem k dosažení absolutna, i když sní o stavu, kdy ho již nebude potřeba, neboť se rozplyne a spojí se životem.<sup>31</sup> Tehdy nastane zlatý věk lidstva.

Klasicismus tradiční představuje rub avantgardní euforické vize. Obrací se zpět, do minulosti, touží po ztraceném harmonickém světě, po dávné mýtické Arkádii. Arkadičnost se projevuje idealizací fenomenální skutečnosti zúžením osobních, emocionálně zabarvených prožitků v jedinou univerzální zkušenost a jejím přenesením do sféry niterných představ a neuskutečnitelných přání. Země blaženosti a krásy je „utopií, od níž nás odděluje propast času“, říší, „kterou vidíme závojem do minulosti obrácené melancholie“. (E. Panofsky)<sup>32</sup> Drama a vzdor v ní neexistují. Chronos, měřící čas, ztratil hodinky. Kromě atmosféry nenarušitelné, jasné harmonie může být tento sen doprovázen nostalgií, tklivým smutkem, neboť se čím dál tím zřetelněji jeví, že věčnost se „asi nestihne“. „Čas letí na orloji, který nemá smysl pro umění. Ručičky jsou vrtulí tohoto ptáka současnosti.“ (A. Hoffmeister)<sup>33</sup> Doba byla rozbouřena tajemstvím sil, které se lámou a drtí.<sup>34</sup>

<sup>29</sup> J. F. Lyotard, Čas, dnes, in: J. F. Lyotard, Putování a jiné eseje, Hermann a synové, Praha, 2001, s. 95

<sup>30</sup> Dtto, s. 96

<sup>31</sup> Na příkladu Pieta Mondriana: „... Viděl již na horizontu světlo zaslíbené země, ... představoval si doslova chvíli čisté blaženosti, kdy umění, poté co splní svou úlohu, zruší samo sebe tím, že se rozplyne do života.“ – Y. A. Bois, „While we are still human“ (Mondrian), in: Canto d'Amore, 1996, s. 374

<sup>32</sup> E. Panofsky, Et in Arcadia ego: Poussin a elegická tradice, in: E. Panofsky, Význam ve výtvarném umění, Praha, 1981, s. 235-236

<sup>33</sup> A. Hoffmeister, A. Wachsman, Volné směry, roč. XXX, 1933-34, s. 54

<sup>34</sup> Dtto, s. 54



vědí na hledání estetické doktríny, která by reflektovala současný stav lidské senzibility. Naturalismus, dominující výročním výstavám v té době, spolu s krajně subjektivním impresionismem, rozměňovaným nyní v rukou následovníků a diletantů, nemohl uspokojovat. Tyto „napodobivé“ směry neodpovídaly představám o vyjádření Ideje. Radikální patos a nadšení mladých autorů (M. Denis, É. Bernard, P. Gauguin, P. Sérusier, Ch. Laval, L. Anquetin, P. Ranson ad.), bojujících vehementně proti akademismu v jakékoli podobě, se však od počátku prolínaly s požadavkem renesance tradičních ctností tvorby. Dle Denise tak mohl bystrý pozorovatel „od roku 1890 rozeznat ve výstřednosti děl a paradoxech teorií předzvěst klasické reakce. Stačilo by připomenout, že jsme již v té dávné době uplatňovali titul neo-tradicionisté“. (Théories, 2. vyd., 1913, s. 258).<sup>6</sup>

Tendence k reakčnosti a tradicionalismu symbolismus doprovázela již od začátku. Jestliže se tedy v jeho druhé fázi, cca od poloviny 90. let, někteří umělci stali konzervativnějšími, byl to jen logický vývoj. Toto období můžeme dle francouzské terminologie charakterizovat jako „rappel / retour à l'ordre“ („volání / návrat k řádu“), jako obnovený klasicismus, který postupně v několika fázích zasáhne i velkou část avantgardy, také tu symbolismem přímo nedotčenou. Denis retrospektivně konstatoval evoluci směrem k řádu: „...Například, dva nejodvážnější, dva iniciátoři syntetismu – z těch, kteří „rozbíjeli okna za cenu, že si pořezají prsty“ (G. Apollinaire) – pan Anquetin a pan E. Bernard popřeli s povykem svůj prvotní styl a svůj současný vývoj usilovali prezentovat jako návrat k tradici muzeí. Jiní, a já k nim patřím, kteří zprvu protestovali proti akademiím, nyní jednu založili: vůle předat učení v sobě zahrnuje víru ve vlastnictví pravdy, která je tak všeobecná, že může být s užitkem šířena; a tu máme to, co je vzdálené divokému individualismu z roku 1890. V obklopení svých starších kolegů se mladí stali rezolutně klasickými. Je nám známo nadšení nové generace pro 17. století, pro Itálii, pro Ingrese: Versailles je v módě, Poussin je vynášen až do nebe; Bach naplňuje sály; romantismus je zesměšňován. V literatuře, v politice, mladí lidé jsou zaujati pro řád. Návrat k tradici a disciplíně je tak jednomyslný jako byl za našeho mládí kult sebe a duch revolty. Uvedu fakt, že ve slovníku avantgardních kritiků je slovo „klasický“ nejvyšší chválou, a slouží

<sup>6</sup> Podrobně o symbolismu, Maurici Denisovi, ale i Émilu Bernardovi – viz R. Michalová, Apoštolové a mučedníci, Bernard – Denis – Kubišta – Marten, Praha, 2006 (tamtéž všechny citované originální franc. texty)

tudíž k označení „pokrokových“ tendencí. Impresionismus je od nynějška považován za epochu „ignorance a frenesie“, proti které se staví „umění vznešenější, uměřenější, uspořádanější, kultivovanější“. (Jedná se mimochodem o umění pana Braqua – předmluva katalogu jeho výstavy od G. Apollinaire, 1908).“ (Théories, s. 259) Autor zároveň dodává, že vývoj od symbolismu ke klasicismu nesměruje k omezení umělcovy spontaneity. „Jestliže si přejeme, aby umělcova svoboda znala své limity a aby se jeho citovost podřizovala rozumu, zajisté doufáme, že tato omezení zvýší jeho ctnost a že jeho génius, zkoncentrovaný náležitými pravidly, získá na soustředění, síle a hloubce. (...) Přesto stále ze symbolistního hlediska považujeme umělecké dílo za všeobecný výraz individuálních emocí.“ (Théories, s. 269)

Nový výtvarný jazyk není myslitelný bez návratu k tradici. Klasická díla mají „univerzální charakter, božský řád, který lidská inteligence prozrazuje jenom v mnohosti individuálních formulí. Ty se stanou nejklasičtějšími, jen když tento řád vyjadřují s co největší výmluvností a jasností“.<sup>7</sup> K tomu dochází prostřednictvím stylu, pojatého jako dokonalá jednota subjektu a objektu. Věčné zákony krásy, tvořící základ Denisovy teorie, musí proto odhalovat každý umělec sám svým instinktem („déformation subjective“) a teprve potom jim dávat podobu objektivních zákonů („déformation objective“) (harmonie, symetrie, proporčnost atd.), které nalézáme již u starých mistrů.

Akademické pojetí kánonické krásy vzdálilo umělce od přírody, nebylo stylem, ale pouze umělou stylizací. Nedovolovalo vyjádřit tvůrčovy pocity. Naopak impresionisté zase na žádná pravidla nemysleli, neboť odporovala jejich zálibě v improvizaci. Denis se svým programem distancuje od obou těchto pojetí, vytváří jakýsi „korektiv“, aby si krása mohla „ponechat“ své „klasické atributy“ harmonie, řádu, jasů, ale zároveň aby odpovídala i požadavku na „individuálnost“. Stává se součástí moderní autentické syntézy.

Jedním z hlavních Denisových „hrdinů“ byl Paul Cézanne, jemuž věnoval samostatné teoretické pojednání již roku 1907.<sup>8</sup> „Představuje dovršení klasické tradice a současně výsledek velké krize svobody a světla, v níž se moderní umění omladilo. Je Poussinem impresionismu. Má jemnou citlivost Pařížana a je hýřivý a marnotratný jako ital-

<sup>7</sup> M. Denis, *Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, cit. dle S. Vomočilová, 1974, s. 45

<sup>8</sup> M. Denis, *Cézanne*, in: *L'Occident*, Paris, 1907

ský dekoratér. Má smysl pro řád jako Francouz a je vášnivý jako Španěl... Oba postupy, které Poussin nazýval „aspect“ a „prospect“, nejsou již u Cézanna skoro rozlišeny. Uspořádávání počitků byla disciplína 17. století, je to záměrné omezení umělecké schopnosti vnímání. Avšak opravdový umělec je jako opravdový učenec „dětská a vážná bytost“. Činí zázrak, že si při veškerých snahách a pochybnostech nadále uchovává svou svěžest a naivitu.“<sup>9</sup> Cézannova kvalita spočívá dle Denise právě v tomto zdánlivém paradoxu, který nazývá „spontánní klasičností“.

Význam Cézanna pro celé moderní umění je nesporný. Ale též v rámci historie klasicismu se jeví jako zásadní – zejména proto, že se v dobové literatuře hovořilo o jeho „překonání impresionismu“. Podle hlavního teoretika španělské skupiny „Noucentisme“ Eugenia d’Orse již nemá nic společného s touto formou výtvarné „anarchie“. Jeho dílo naproti tomu charakterizuje řád, kompozice, racionalita. Poslední kapitola monografie o něm nese název „Cézanne, classique“. Definiuje v ní klasika jako „muže kultury a civilizace“ a uzavírá tím, že Cézannova tvorba je „samotnou definicí klasicismu“.<sup>10</sup>

Moderní klasicisté, ať už v době před či po první světové válce, impresionismus moc rádi neměli. Například Ozenfant a Jeanneret (Le Corbusier) v prvním čísle „L’Esprit Nouveau“ (1920) publikovali šest fotografií s označením „bon“ nebo „mauvais“. Dobrým příkladem byla socha řecké koré, Seuratův obraz „Rámus“, africká maska a jedno zátiší Juana Grise. Do kolonky „špatného“ zařadili typicky Monetovy „Lekniny“ a Rodinovu plastiku.

Ve dvacátých letech se však rozhořela diskuze, zda přiřčení role „otce novodobého klasicismu“ Cézannovi bylo vůbec oprávněné. Émile Bernard, dříve propagující tuto myšlenku, najednou změnil názor. Jeho šampionem se stal Puvis de Chavannes: „Puvis de Chavannes, který vycházel z ducha, potvrdil v 19. století syntézu základních uměleckých zákonů. Cézanne nám svým retinálním senzualismem, jímž je řízen, ukazuje protiklad. Zatímco jeden zjednodušuje, druhý komplikuje. Zatímco jeden nemá dostatek místa na stěnách, aby rozvinul své rozsáhlé kompozice, druhý redukuje formát, vzdává se veškeré koncepce, omezuje se na zobrazení nejobyčejnějších předmětů.

<sup>9</sup> M. Denis, Cézanne, in: L’Occident, Paris, 1907, cit. dle Ch. Harrison, P. Wood, 1998, s. 53

<sup>10</sup> E. d’Ors, Cézanne, Paris, 1930, cit. dle E. Cowling, J. Mundy, 1990, s. 68

Pro jednoho je všechno velké, pro druhého je všechno složité, malé, obtížné.<sup>11</sup>

Bernardův „útok na Cézanna“ nezůstal osamocený. V knize Gina Severiniho „Du Cubisme au Classicisme“ („Od kubismu ke klasicismu“) (1921) zazněla podobná slova, a snad ještě příměji: „Věřil jsem, jako všichni, v Cézannovu „klasickou tendenci“, ale nyní, když jsem jasně prohlédl smyslový původ jeho „záměrů“, nemohu už věřit v člověka, který chce „dělat Poussina podle přírody“, který se chce „znovu stát klasickým pomocí přírody, to znamená na základě počítka“. (...) V posledních letech jsme se ... domnívali, že jsme jeden výchozí bod našli v Cézannově díle. (...) ...Myslím, že mohu dnes tvrdit, že cesta, kterou se musíme dát, je přesně opakem té, kterou se dal Cézanne. Klasickým se člověk nestane počítkem, ale duchem; umělecké dílo se nesmí začít analýzou účinku, ale analýzou příčiny, a člověk nestaví bez metody a tím, že se opírá pouze o svůj zrak a dobrý vkus nebo o vágní povšechné pojmy.“<sup>12</sup> Zásadním důsledkem byla nutnost hledání nové cesty pro aktuální umění, neboť předválečný kubismus, odvolávající se na Cézanna, již nemohl být „ospravedlněn“.<sup>13</sup>

Přes různost názorů na dílo mistra z Aix-en-Provence v průběhu doby se dnes zdá nepochybné, že od 80. let 19. století se v něm objevují klasicistní znaky, související s obecnou krizí impresionismu. Klasicismus byl ve „vzduchu“, což dokládá také založení literární skupiny „École romaine“ (1891), vedené básníkem Jeanem Moréasem.

Nová orientace se projevila zřetelně u Augusta Renoira (1841-1919), který v průběhu 80. let, po několikaměsíčním pobytu v Itálii (1881, Benátky, Řím, Neapol, Pompeje, Palermo), opustil impresionistický, dělený rukopis ve prospěch „suššího“, přesnějšího podání, volně inspirovaného Raffaelem a Ingresem. Jeho sláva začala stoupat a dosáhla vrcholu ve dvacátých letech, kdy zastínil Cézanna. Renoir se stal skutečným otcem moderního klasicismu, jehož poválečnou podobu výrazně ovlivnil (jeho posmrtná retrospektiva se uskutečnila v „Podzimním salónu“ roku 1920). Byl totiž klasicistou nejen dílem, ale i životem.

<sup>11</sup> E. Bernard, *Méthode de P. Cézanne*, Mercure de France, 1920, cit. dle K. E. Silver, 1989, s. 463, pozn. 52

<sup>12</sup> G. Severini, *Du Cubisme au Classicisme*, 1921, cit. dle K. E. Silver, 1989, s. 464, pozn. 54 a 55

<sup>13</sup> K. E. Silver, 1989, s. 331

Maurice Denis hovořil o „klasické upřímnosti jeho nádherných aktů“ a jeho pantheismus srovnával s antickým.<sup>14</sup> Nejjasnější shrnutí kvalit malíře, jenž „na antiku nepřestal myslet“, obsahuje text Roberta Reye „La Renaissance du sentiment classique“. V dílech vzniklých po návratu z Itálie shledává hlubokou touhu po uměřenosti a kompozici. Ta ho dovedla až k sochařství: „Chopil se ho na nejvýšostnějším stupni, kde Degas ustal. A navíc ho obdařil tím citem pro božské, kterým byl čím dál tím hlouběji prostoupen.“<sup>15</sup>

Plastickou tvorbou byl Renoir přitahován již od mládí, ale pro nedostatek technických znalostí se tato fascinace projevila zejména při vzniku obrazů. Inspirace sochařstvím je zde zcela zřetelná. Existují dokonce plátina intimních rozměrů, zachycující díla jeho blízkého přítele Maillola. Ten měl od roku 1910 asistenta Richarda Guina, který se stal (1913) Renoirovým spolupracovníkem a konečně umožnil uskutečnit jeho dávný sen. Projekt „Chrámů lásky“ do zahrady domu v Cagnes-sur-mer (jih Francie mu „nahradil“ ztracenou mytickou Arkádii), jehož střed měla tvořit „Vítězná Venuše“ (1914, Tate Gallery, London), bohužel nebyl cele realizován. Malířova poznámka, vyřčená v této souvislosti, dokládá jeho životní přesvědčení a cíl výtvarného směřování: „Jací podivuhodní lidé Řekové byli! Jejich život byl tak šťastný, že si představovali, že bohové sestoupili na zem, aby našli svůj ráj a aby se milovali. Ano, země byla rájem bohů. To je to, co chci malovat.“<sup>16</sup>

Když se Fernand Léger v roce 1922 vyjádřil o svých tvůrčích „předobrazech“, uvedl čtyři jména: Ingrese, Davida, Renoira a... Seurata.<sup>17</sup> Jeho „přiznání“ charakteristicky svědčí o poválečné „změně hodnot“. Zatímco dříve by výčet autorů nikdy nebyl „kompletní“ bez Cézanna, ve dvacátých letech se, jak již bylo uvedeno, situace změnila. Do jisté míry úměrně se ztrátou zájmu o Cézanna vzrůstala prestiž Georsege Seurata (1859-1891). André Salmon napsal: „Seurat byl první, kdo stavěl a komponoval... Cézanne by vskutku nestačil na to, aby měl autoritativní roli při velkém úkolu, který zaměstnává nejlepší a nejspontánnější síly dneška. V Cézannově otevřenosti je určitá stin-

<sup>14</sup> M. Denis, Renoir, La Vie, 1920, cit. dle E. Cowling, J. Mundy, 1990, s. 224

<sup>15</sup> R. Rey, La Renaissance du sentiment classique, Paris, 1931, cit. dle E. Cowling, J. Mundy, 1990, s. 224

<sup>16</sup> A. Renoir, cit. dle E. Cowling, J. Mundy, 1990, s. 227

<sup>17</sup> K. E. Silver, 1989, s. 339



ná hrubost. Od Seurata přichází aristokratický cit a strohost bez sterility moderních výtvorů.“<sup>18</sup>

Seurat ztělesnil aktuální ideál tvůrce – konstruktéra. Impresionistickou teorii barvy převedl na vědeckou bázi a s „důkladností lékaře“ postupně odhaloval nejen chromatické, ale též formální zákony vizuálních jevů, veden snahou redukovat je na „základní komponenty“. Strukturu obrazů proto podřídil jasně definovaným pravidlům (většina z nich se zakládá na „zlatém řezu“). „Nejen Příroda, ale i lidská postava se musí podřídít nové disciplíně. Viděna v přísném profilu nebo frontálně, redukována na základní cylindrický tvar a zkamenělá do skulptury nebo přeměněná do dřevěné loutky, opracovávané na soustruhu, stává se prvkem monumentální architektury. Geometrická stylizace a mechanická dokonalost těchto těl je bezpochyby nejnápadnější a pravděpodobně nejmodernější rys Seuratova umění.“ (S. Bocola)<sup>19</sup>

Kromě modernosti je však třeba zdůraznit význam klasické tradice v jeho díle. Svou „Nedělí na ostrově La Grande Jatte“ (1884-86, Art Institute of Chicago) chtěl „vdechnout nový život do Feidiova Parthenónského vlysu“. G. Kahn zprostředkovaně zaznamenal: „Feidiův Panathénský vlys je procesí. Rád bych viděl moderního člověka procházejícího jako na tomto vlysu v celé jeho základní charakteristice a zobrazil ho malbami, v nichž ladí barevnost, v nichž orientace stínů a harmonie linií jsou všechny spolu navzájem sladěny.“<sup>20</sup>

Sandro Bocola správně shrnul, že takový přístup se podobá klasicistickému: „Seurat chápe své umění, ve shodě s klasicisty, jako reakci na smyslovost a frivolitu svých předchůdců; idea je také hlavní složkou jeho díla, on také nadevše oceňuje přesvědčení; také se ochotně podřizuje požadavkům uctívaného vzoru, až na to, že v jeho případě nejde o uměleckou, ale vědeckou autoritu: princip fyzikální analýzy a techniky mechanické produkce. Cézanne označil své vlastní obrazy za „konstrukce podle Přírody“, kdežto konstrukce Seuratovy se řídí vědeckým principem. Impresionismus je tedy překročen; proces vnímání není pouze jednoduše zobrazen, je analyzován; intelektuální prozření, takto dosažené, se stává novou idealizovanou hodnotou. Prezentace individuálního ustupuje, představen je ideál.“<sup>21</sup>

<sup>18</sup> A. Salmon, Georges Seurat, Burlington, 1920, cit. dle K. E. Silver, 1989, s. 336

<sup>19</sup> S. Bocola, The Art of Modernism, Prestel, Munich, London, New York, 1999, s. 126-127

<sup>20</sup> Cit. dle G. Böhm, An Alternative Modern, in: Canto d'Amore, 1996, s. 36, pozn. 10

<sup>21</sup> S. Bocola, The Art of Modernism, Prestel, Munich, London, New York, 1999, s. 128-129

Seurata spojuje s klasicismem také důraz na teoretické zdůvodnění výtvarné praxe. Po jeho předčasné smrti převedl jeho myšlenky do písemné podoby Georges Signac v knize „Od Eugèna Delacroixe k neoimpressionismu“ (1899), věnované příznačně především „těm, kteří nevytvářejí, co bylo již vytvořeno před nimi“.<sup>22</sup> Z tohoto hlediska se Seurat stal vzorovým zejména pro všechny modernistické klasicisty, například již zmiňovaného Fernanda Légera (plátno „Le Grand Déjeuner“, 1921, MoMA, New York, reprezentuje nejzjevnější aspiraci na vytvoření protějšku k Seuratově „Neděli na Grande Jatte“) či puristy (A. Ozenfanta a Ch.-E. Jeannereta – Le Corbusiera), kteří první číslo „L'Esprit nouveau“ (1920) věnovali právě jemu. Na první stránce byla reprodukce jeho „Pudrující se“ („La Poudreuse“) a proti ní programová slova: „L'Esprit nouveau. Existuje nový duch: je to duch konstrukce a syntézy, řízený jasnou koncepcí.“<sup>23</sup>

Klasicismus postimpressionistů (předválečný klasicismus) dosáhl vrcholu v letech 1904-1907 díky sérii výstav v „Salon des Indépendants“ a „Salon d'Automne“: roku 1904 se uskutečnily retrospektivy Cézannova, Puvisova a Renoirova díla, 1905 Seuratova, 1906 se konala velká expozice Paula Gauguina a následně (1907) ona „památná“, posmrtná výstava Cézanna.

Rok 1905 si zaslouží zvláštní pozornosti nejen kvůli Seuratovi. Ano, tehdejší Podzimní salón „skrýval překvapení“ v podobě „cage des Fauves“, ale z našeho hlediska je podstatnější, že byl místem retrospektivy J. A. D. Ingrese, jehož „objevil“ pro moderní umění. Jak přesně vyjádřil Maurice Denis: „...Je náš nejnovější mistr; ale je to teprve nedávno, co jsme ho objevili... Vždy si uchoval tu „šťastnou naivitu“, kterou doporučoval svým žákům. Povšiml jsem si v popředí malého zátiší, několika hrnků, které by mohly být namalovány dítětem. (...) ...Kdyby Pan Ingres žil déle, maloval by jako Rousseau.“<sup>24</sup>

André Gida nejprve Ingresův vliv na současné tvůrce opravdu udivil: „Jaké nedorozumění nebo jaká neslušná láska k paradoxu přiměly tyto mladé nestoudné malíře, aby se dovolávali právě takového mistra? Manet, ten by ještě šel... Ale s Ingresem, co mají v úmyslu?“<sup>25</sup> Po

<sup>22</sup> Cit. dle S. Bocola, 1999, s. 128

<sup>23</sup> L'Esprit nouveau, 1920, cit. dle K. E. Silver, 1989, s. 467, pozn. 69

<sup>24</sup> M. Denis, Théories (1890-1910): Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique, cit. dle E. Cowling, J. Mundy, 1990, s. 22

<sup>25</sup> A. Gide, Promenade au Salon d'automne, Gazette des beaux-arts, 1905, cit. dle L. Madeline (ed.), Picasso – Ingres, Musée Picasso, Paris, 2004, s. 163

této otázce následovala druhá, která se dá považovat za odpověď: „Nehodlají již zobrazovat takový výstřední umělecký paradox, ale zcela jednoduše umění, velké Umění?“<sup>26</sup>

Ingres ztělesnil umění s velkým „U“, klasické umění, jež není „zastaralé“ – má aktuální kvality (konstruktivnost, deformace, „jednoduchost“ – „prvotní čistota“), ale zachovává si univerzální platnost. Představa o klasicismu vně i uvnitř avantgardy byla přehodnocena. Všichni se najednou mohli shodnout na jeho základních rysech, což nejlépe shrnul opět Denis: „V pojetí klasického umění je koncept syntézy zcela zásadní. Ten, kdo nezachází střídme se svými prostředky, ten, kdo nepodřizuje půvab jednotlivých detailů kráse celku, ten, kdo nedocílí velikosti na základě stručnosti, není klasický. Klasické umění znamená víru v nutnost strukturálních vztahů, matematických proporcí a tvar krásy... Vyžaduje přesné vyvážení přírody a stylu, výrazu a souladu. Klasický umělec syntetizuje, stylizuje nebo také, chcete-li, vynalézá krásu, nejen když vytváří sochu nebo maluje, ale také když se dívá a pozoruje přírodní svět.“<sup>27</sup>

G. Apollinaire po shlédnutí Ingresovy výstavy konané v galerii Georgette Petit (1911) označil jeho výtvarné „stylizace“ za zdroj pro kubismus.<sup>28</sup> Klasicismus mu nebyl fixován na „realitu vize“, ale zakládal se na „realitě koncepce“. I řada ostatních teoretiků srovnávala kubismus s tvorbou minulosti. Maurice Raynal ho odlišil od „vychytralého“ (sic!) iluzionismu vrcholné renesance a naopak zdůraznil jeho podobnost s „plastickou logikou“ Giottovou. Na závěr uvedl příklad Feidia, který „nehledal modely mezi lidmi, ale ve své mysli“.<sup>29</sup>

V interpretaci kubismu jako klasicismu, resp. klasického umění navazujícího na tradici, je třeba vidět jistou taktiku, směřovanou k jeho „oprávnění“. Tím se stal přijatelným pro mnohé konzervativněji smýšlející umělce a kritiky, což například dokládají stanoviska španělských „Noucentistů“. Kubismus chtěl být teoretiky viděn jako klasicismus, aniž by někdy autoři sami duševní „spřízněnost“ intenzivně pociťovali.

Odlišným příkladem může být život a dílo Henri Matisse po roce 1907. Spisek „Notes d'un peintre“ (1908) prostupuje vskutku „proží-

<sup>26</sup> Dtto

<sup>27</sup> M. Denis, *Théories* (1890-1910): *Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, cit. dle E. Cowling, J. Mundy, 1990, s. 22-23

<sup>28</sup> E. Cowling, J. Mundy, 1990, s. 22

<sup>29</sup> M. Raynal, *Qu'est-ce que... le cubisme?*, *Comoedia illustré*, 1913, cit. dle E. Cowling, J. Mundy, 1990, s. 24

vaná“ klasicistická estetika. Stačí citovat větu úplně nejznámější: „Sním o umění vyrovnaném, čistém, klidném, bez znepokojujícího nebo příliš náročného námětu, aby bylo ... ulehčením a úlevou mozkové činnosti, čímsi podobným dobrému křeslu, v němž si člověk odpočine po tělesné námaze.“<sup>30</sup> Matissovy obrazy po přesídlení do Nice (1917) neztratily na síle, jak se mohlo zdát (roku 1931 byl dokonce předmětem ankety „Pro a proti“ – podobně jako Derain), ale naopak dovršily jeho představu umění jako zdroje krásy, harmonie a míru, podporovanou mediteránním prostředím.

Bez antické myšlenky, kdysi sjednocující klasický svět, jehož jádro tvořilo právě Středomoří, si nelze představit tvorbu Aristida Maillola (1861-1944). Nazývali ho „Řekem našich dnů“ a vskutku...: francouzský kraj pod Pyrenejemi, z něhož pocházel a kam se stále navracel, kdysi Řekové kolonizovali. Omývá ho stejné moře jako Řecko a řada měst v sobě stále skrývá vzpomínky na vzdálenou minulost: třeba „Port-Vendres“, kdysi „Portus Veneris“, tedy „Přístav Venušin“...

Maillolova cesta k sochařství vedla přes malbu (na École des Beaux-Arts byl žákem Géroma a Cabanela; 1889 poprvé vystavoval s „Nabisty“) a tapisérii (1893 založil ve svém rodném městě Banyuls-sur-Mer gobelinovou manufakturu). Z roku 1895 pochází jeho první drobné plastiky. Oční choroba, která se u něj projevila (kolem r. 1900), způsobila, že výrobu nástěnných kobereců opustil a začal se sochařství plně věnovat.

Podzimní salón 1905. Fauvisté, Manet, Ingres. Nyní dodejme ještě: Maillol. Ten zde totiž představil svou první sochu velkých rozměrů a zcela zásadního významu, nazvanou „Méditerranée“ („Středomoří“, 1900-1905; na Salonu byla vystavena sádra, provedení ve vápenci je ve sbírce O. Reinharta ve Winterthuru).<sup>31</sup> <sup>32</sup> Publikum, zvyklé na alegorická témata, bylo vyvedeno z míry „absencí“ námětu. André Gide si uvědomil tuto novost a ve svém článku – „Promenade au Salon d'Automne“ – postavil proti Beethovenovi, Michelangelovi a Rodinovi, „supíciemi ve snaze podrobit si vzpurnou formu“ („haletants dans

---

<sup>30</sup> H. Matisse, Notes d'un peintre, 1908, cit. dle H. Matisse, Umění rovnováhy, Českoslov. spisovatel, Praha, 1961, s. 26

<sup>31</sup> Když se Maillol roku 1933 vydal do Winterthuru, řekl v souvislosti se sochou „Méditerranée“: „...že si přál znovu vidět nejlepší práci, kterou dokončil, nejlepší práci svého života, v níž nabylo formy vše, co ji oživuje.“ – op.cit. dle U. Berger, La carrière internationale de Maillol, in: U. Berger, J. Zutter (ed.), A. Maillol, Musée des Beaux-Arts Lausanne, 1996, s. 153

<sup>32</sup> Judith Cladel ji označila za „jakýsi „leit-motiv“ jeho díla“, „téma, které zamilovaně opakoval“. – Dtto, s. 153

l'effort d'asservir une forme rebelle“), umělce „tiché“ („silencieux“) – Bacha, Feidia, Raffaela a Maillola: „Krása jejich umění je především a skoro výhradně to, co je dojímá. Nechtějí nic přesně tlumočit a nehledají na svém díle jinou nutnost než jeho krásu. Ale cit přirozeně obydí tuto krásnou formu.“<sup>33</sup>

Maillol zasvětil své umění kráse a harmonii.<sup>34</sup> Námět má vsutku jediný: ženu. Jako by znovu dokázal vdechnout život nádherným antickým koré. Když roku 1908 navštívil Řecko, s úžasem zůstal stát před sochařskou výzdobou Diova chrámu v Olympii: „To je to nejkrásnější, co jsem kdy viděl, to je to nejkrásnější, co je ve světě. Je to umění synthesy, výsostné umění v této práci s tělem, kterou my moderní hledáme. Kdybych žil v 6. století před Kristem, býval bych měl štěstí pracovat s těmito lidmi.“<sup>35</sup> Navzdory obdivu k řeckému sochařství není jeho tvorba odvozenou formulí, má životnou konkrétnost a smyslovost. Jak napsal Jiří Mašín, „nepřebíral antické kánony krásy, sám si vytvořil své vlastní ze skutečnosti kolem sebe... Nevytvářel parafráze antických Venuší, ale vytvořil Venuše našich dnů“.<sup>36</sup> Modely pro „současné bohyně“ našel v rodném Banyulsu: „V mém kraji ... je tři sta Venuší z Milo.“<sup>37</sup> (A. Maillol)

Ze sbírek Louvru si nejvíce cenil „Venuši z Milo“. V oblasti malby stejně miloval Raffaelovu „Školu athénskou“. Tyto „preference“ potvrzují oprávněnost našeho tvrzení, že Aristide Maillol je jeden z „nejčistších“, nejtypičtějších klasicistů moderní doby – klasický v idejích, klasický ve formách. Jeho filozofie pramení především z přirozeného smyslu pro míru věcí, z člověka, který je jejich měřítkem. Obdivuje krásu a chápe čas ne jako pouhý okamžik, ale trvání. Nezastává heslo „l'art pour l'art“ („umění pro umění“), vychází z devízy: „Je třeba tvořit díla, jež mají vztah k životu.“<sup>38</sup>

<sup>33</sup> A. Gide, Promenade au Salon d'Automne, Gazette des Beaux-Arts, 1905, cit. dle U. Berger, J. Zutter (ed.), 1996, s. 120

<sup>34</sup> Maillol v rozhovoru s A. Kuhnem: „Že byste rád něco věděl o mém pojetí sochařského díla? Hledám krásu. A moje speciální estetická teorie? Nu, dobrá, chcete-li... Podívejte se...“ Vzal tužku a kus papíru a nakreslil vejce. „Vidíte, tato strana je vyklenutá takto a druhá – docela stejně. A teď květina. Jedna strana takhle a druhá – přesně tak. Příroda postupuje vždy symetricky, v tvarech, které si odpovídají (par harmonies). Každý hrnčíř to ví bez učení. Tuto zásadu přenášim na lidskou postavu... A ještě něco: všechny stoupající linie, všechny vertikály jsou v přírodě přímé, všechny horizontály oblé. Vezměme třeba kmen stromu... Když přenesete tyto zásady, které jsem našel v přírodě, na lidskou postavu, máte v hlavních rysech mou estetiku.“ – in: A. Maillol, Rozhovory o umění, SNKLU, 1965, s. 55-56

<sup>35</sup> A. Maillol, Rozhovory o umění, SNKLU, 1965, s. 14

<sup>36</sup> J. Mašín, Setkání s Aristidem Mailem, in: A. Maillol, Rozhovory o umění, SNKLU, 1965, s. 14-15

<sup>37</sup> Dtto, s. 15

<sup>38</sup> Dtto, s. 14

Základní princip výtvarné kompozice představuje zásada o jasném prostorovém vymezení sochy a o harmonii tvarů. Každý detail se musí podřídit jednotící myšlence, což vede k absolutizaci velké, „uzavřené“ plastické formy, která není světlem rozbita, ale do něj přímo ponořena. V tomto smyslu se Maillol od Rodina. Maurice Denis správně zdůraznil význam obou sochařů, s tím, že Maillol je „... (zakladatel) jiného ideálu, jiných krás, jejichž naivní citovost, jednoduchost, noblesa bez strojenosti podléhají spíše klasickému vkusu.“<sup>39</sup> Na impresivní, nervní tvorbu Augusta Rodina reagoval návratem k základním plastickým hodnotám, k „čisté“ sochařské řeči.<sup>40</sup> Jeho požadavek pracovat s jistou dávkou „naivity“ („Jako kdyby nic neexistovalo. Jako kdybych se nebyl nic učil. Jsem první člověk, který dělá sochařství.“<sup>41</sup>) souzní s moderním pojetím originality. Není to prázdná fráze, jak se stát v očích ostatních „současným“. On vsuktu v sochařství začínal „z ničeho“, nikdy se ho neučil, až jednou, zatímco jeho žena tkala tapisérii podle jeho návrhu, si vzal kus nalezeného ořešákového dřeva a zkusil ho vyřezat...

Jestliže se dá těžko říci, že byl Maillol revolucionářem, pak reformátorem určitě ano. Patří mu přední místo mezi těmi (v sochařství např. Ch. Despiau, E. A. Bourdelle, J. Bernard ad.), kteří učinili klasicismus „živoucí“ v moderní době. Oponovali akademismu stejnou měrou jako představitelé avantgardy. (Maillol: „... (Akademismus)... to je „pompier“, to je strašné, je to vysochané jako v marseillském mýdle...“ „...Řekové byli velmi živoucí. Ale jako všechny národy, tím, jak stárli, se otupili... Praxiteles je pro mě první Bouguereau sochařství, první řecký „pompier“, první člen Institutu.“<sup>42</sup>) Nikdy nebyli oficiálními sochaři,<sup>43</sup> nevyhovovali vkusu publika. Paradoxně se stali „nesrozumitelní“ pro svou „srozumitelnost“, což nejlépe vyjádřil Auguste Rodin, když vzdal Maillolovi hold: „...Ano, Maillol je sochařský génius... Jenom člověk zlé vůle nebo člověk velmi nepoučený to neuzná... Toto umění neupoutá kolemjdoucího, neboť toho, kdo jde kolem, nikdy neupoutá, co je prosté! Ten se domnívá, že umění musí být složité a nesrozumitelné... Upoutá ho jen to, na co se neprávem

<sup>39</sup> Cit. dle U. Berger, J. Zutter (ed.), 1996, s. 130

<sup>40</sup> To spojuje Maillola nejen např. s Josephem Bernardem, ale i Constantinem Brancusim.

<sup>41</sup> Cit. dle L. Gischia, N. Védres, La sculpture en France depuis Rodin, Paris, 1945, s. 80

<sup>42</sup> Dto, s. 80

<sup>43</sup> Například Maillolův pomník Cézannovi, dokončený roku 1925, město Aix-en-Provence odmítlo. Teprve o čtyři roky později pro něj bylo nalezeno „náhradní“ místo: v Jardin des Tuileries v Paříži.

chytne jeho zvědavost... A právě to obdivuhodné u Maillola, co, smím-li tak říci, je věčné, je čistota, srozumitelnost, průzračnost jeho práce a jeho myšlenky; to obdivuhodné je, že žádné jeho dílo, aspoň žádné z těch, která jsem poznal, nikdy neupoutá zvědavost kolemjdoucího. Což by se nad tím mohl takový člověk zamyslit a dát se strhnout dojetím?... Ano, je opravdu škoda, že mu nesvěřili provedení Zolova pomníku. Mohlo to být velmi krásné...<sup>44</sup>

Je třeba zdůraznit, že právě sochařství spoluurčilo jednu z podob poválečného klasicismu. Plošnost, charakterizující tvorbu Puvise de Chavannes, Paula Cézanna, Maurice Denise a dalších, vystřídala objemová modelace inspirovaná plastickými prototypy. V tom se v oblasti malířství projevuje nejvýraznější antiteze k vývoji před rokem 1914, což ale neplatí pro všechny modernistický klasicismus.

---

<sup>44</sup> Cit. dle A. Maillol, 1965, s. 39

## KLASICISMUS A PRVNÍ SVĚTOVÁ VÁLKA

„Slyšíme z Paříže, že dadaisté a umělci Podzimního salónu s Matissem, Frieszem, Vlaminckem vtáhli do Grand Palais. Současně se nám dostává zprávy, že se Picasso nejen vrátil k předmětnému, ale také usiluje o styl, který vyžaduje srovnání s klasicismem, že ve shodě s tím obdivuje Raffaela a Davida, že Derain přišel na to, že humanismus renesančních malířů je nám bližší než scholastika primitivů, že futurista Carlo Carrà zápolí s Poussinovým kompozičním způsobem v přísné výstavbě svých obrazů, že Giorgio de Chirico hrdě provolává: *Pictor classicus sum*,“<sup>1</sup> napsal roku 1920 německý kritik Leopold Zahn v časopise „Der Arrarat“. Objasnil tím tehdejší situaci na výtvarné scéně, která se i zasvěcenému pozorovateli mohla zdát matoucí, nezvyklá. Maurice Vlaminck posměšně konstatoval: „Viš, co kubisté nyní objevili? Polekáni (...) tím, že všechno zničili..., vrátili se do školy jako děti! Pan Ingres jim prý dává skvělé lekce.“<sup>2</sup>

Vše jako by se najednou změnilo. Pierre Reverdy shrnul (1921) základní charakteristiku nového cítění: „Estetická idea oživuje (epochu). Naplňuje ji potřeba jistoty. Charakterizuje ji smysl pro čisté, jednoduché, osobní prostředky. Rozebereme-li konečně situaci, duch disciplíny vládne... Musíme budovat, ne ničit...“<sup>3</sup> A kdo ničil? Kubisté? Takové názory panovaly. Naštěstí se „harlekýn rozřezaný na kusy dal opět scelit dohromady“ (což byla slova R. Marxe o nových dílech Pabla Picassa)<sup>4</sup>...

Co se opravdu nedalo „spravit“, byly lidské životy. Pokud něco opravdu destruovalo, potom první světová válka. Změnila svět, stala se traumatem pro všechny, umělce nevyjímaje. „My všichni, kteří jsme si již načrtli svou cestu životem, musíme nyní všechno dočasně změnit a postupovat, jak nejlépe umíme. Protože vidím, můj drahý příteli, že ve zlém snu, jímž procházíme, předchozí úmluvy již neplatí a každý z nás musí sám jít kupředu. Jak? Nevím,“<sup>5</sup> vyjádřil své obavy Juan Gris D.-H. Kahnweilerovi, který, jako Němec, měl velké štěstí, že byl tehdy v Itálii. Gris, stejně jako jeho krajan Picasso, setrval

<sup>1</sup> L. Zahn, *Dadaismus oder Klassizismus?*, in: *Der Arrarat*, 1920, cit. dle W. Schmied (Hrsg.), *Der kühle Blick*, Prestel Verlag, München – London – New York, 2001, s. 54

<sup>2</sup> M. Vlaminck, in: J. Guenne, M. Vlaminck, *Les Nouvelles Littéraires*, 1924, cit. dle Ch. Green, *Cubism and its Enemies*, Yale University Press, New Haven and London, 1987, s. 62

<sup>3</sup> P. Reverdy, *Oeuvres complètes*, 1975, cit. dle Ch. Green, 1987, s. 210

<sup>4</sup> C. R. Marx, *Les Nouvelles Littéraires*, cit. dle Ch. Green, 1987, s. 68

<sup>5</sup> Cit. dle K. E. Silver, 1989, s. 4



v Paříži. Naproti tomu řada ostatních umělců – např. G. Braque, A. Derain, R. de la Fresnaye, F. Léger, M. de Vlaminck, J. Metzinger, O. Zadkine ad. – zažila boje přímo na frontě.

2. srpna 1914, v den, kdy Francie vyhlásila válku Německu, doprovázel Pablo Picasso George Braqua a André Deraina na avignonské vlakové nádraží, odkud oba Francouzi odjeli do Paříže, kde narukovali. Picasso se později vyjádřil: „Nous ne nous sommes jamais revus“ – „Nikdy jsme se již znovu neviděli“.<sup>6</sup> Trojice přátel ale vzájemný kontakt nepřerušila. Větou bylo myšleno spíše to, že od té doby nic nebylo takové, jako dřív.

Dopisy z války podávají otřesná svědectví. Jedny z nejdojmavějších jsou od Franze Marca (1880-1916), který bojoval „na opačné straně“, za Němce. Na Nový rok 1916 psal: „Svět je bohatší o nejkrvavější rok své čtyřtisícileté existence. Je děsivé, na to myslet; a to všechno kvůli ničemu, kvůli jednomu nedorozumění, z neschopnosti se lidsky dorozumět s bližním! A to v Evropě!“<sup>7</sup> 2. března 1916: „Již dny nevidím nic než to nejstrašnější, co si lidské mozky představí.“<sup>8</sup> 4. března, opět své ženě: „...Ano, tento rok se také vrátím do svého neporušeného domova, k tobě a ke své práci. Mezi nekonečnými, strašnými obrazy ničení, mezi nimiž nyní žiji, má tato myšlenka na návrat domů svatozář, která se vůbec nedá dostatečně líbezně popsat... Teď bydlíme s kolonou na jednom úplně zpustošeném hradě, kterým procházela bývalá francouzská linie fronty. Jako postel jsem převrátil králíkárnu, dal pryč pletivo a vyplnil ji slámou, a tak jsem ji postavil do místnosti, kam ještě neprší. Samozřejmě mám dost dek a polštářů, takže se v tom docela dobře spí. Nedělej si starosti, nějak se z toho již dostanu, i zdravotně. Cítím se dobře a velmi na sebe dávám pozor. Děkuji mnoho, mnohokrát za milý dopis k narozeninám! Polibky, Tvůj Fz.“<sup>9</sup> Ten den, u Verdunu, Franz Marc padl.

Válečná léta se stala traumatickým zážitkem, skutečným předělem. Angličan Percy Wyndham Lewis je v pojednání „The Children of the New Epoch“ ztotožnil s „velkou zdí“, která nejstrašnějším způsobem

---

<sup>6</sup> Cit. dle Ch. Green, 1987, s. 3

<sup>7</sup> F. Marc, Briefe aus dem Feld, Piper Verlag, München – Zürich, 1985, s. 128

<sup>8</sup> Dtto, s. 150

<sup>9</sup> F. Marc, Briefe aus dem Feld, Piper Verlag, München – Zürich, 1985, s. 151

symbolizuje konflikty a změny posledních let. Do „země včerejška“ již není návratu.<sup>10</sup> Na tom se mohli shodnout téměř všichni.

Z přesvědčení, že válka byla logickým důsledkem vývoje měšťanské společnosti, jejíž „barbarství“, maskované „civilizovaným řádem“, tak vystoupilo na světlo, vyplýval postoj jedné části výtvarné avantgardy. Aby se katastrofa neopakovala, muselo se zabránit znovunastolení buržoasního „pořádku“. Hnutí DADA (vzniklé příznačně roku 1916) proklamovalo: „Pánové, pro něž je „výstavba“ nezbytnou, patří k těm nejpodezřelejším chlápům vnitřně dávno zbankrotované kasty. Že klid, řád, budování, „smysl pro organický vývoj“ jsou jen symboly, popředí, záminky pro pozadí, sádlo a sprostotu, zakusila naše doba dostatečně. Pokud je dadaistické hnutí nihilismem, tak právě nihilismus patří k životu...“<sup>11</sup>

Druhá část umělecké scény zastávala jiný, protichůdný názor. Válka vyplynula ze zhroucení společenské soudržnosti a smyslu pro společné hodnoty. Znamenala tím ale zároveň jakýsi „očistný proces“, „velkou zkoušku“, oběť, která musela být učiněna, aby mohl být konečně ustaven „civilizovaný řád“. Již zmíněná slova Pierra Reverdyho „Musíme budovat, ne ničit“, vyjadřují přesně poválečné cítění. V jeho centru stála idea nového klasického věku, jak ji definoval Paul Dermée v časopise „Nord – Sud“ (založeném P. Reverdym): „...Po období nadbytku a síly musí následovat období organizace, uspořádání, vědy, to znamená klasický věk.“<sup>12</sup> Představitel avantgardy použil stejný „slovník“ jako konzervativní kritik Jacques Vernay, který o rok dříve (1916) ustavil historické paradigma: od „přemíry“ k „organizaci“. Jeho „předpověď“ byla úplně správná: „Jestliže by ve skutečnosti věci pokračovaly absolutním způsobem akce a reakce, přílivu a odlivu (...) po takových otřesech, jichž jsme byli svědky, (...) pak to, co by bylo vytvořeno po válce roku 1914, by bylo diametrálně odlišné od toho, co se dělo po roce 1870... Byla by to reakce nebo renesance, jak chcete, klasických tendencí proti těm uvolněným do krajnosti. Znovu by se začala hledat forma, linie tak vášnivě, jako se hledala deformace mezi lety 1900 a 1913...“<sup>13</sup>

<sup>10</sup> P. W. Lewis, *The Children of the New Epoch, The Tyro*, (London), 1921, in: Ch. Harrison, P. Wood (Hrsg.), 1998, s. 289-290

<sup>11</sup> R. Huelsenbeck, *En avant dada: Die Geschichte des Dadaismus*, 1920, cit. dle Ch. Harrison, P. Wood (Hrsg.), 1998, s. 306

<sup>12</sup> P. Dermée, *Quand le Symbolisme fut mort*, Nord – Sud, 1917, cit. dle K. E. Silver, 1989, s. 89

<sup>13</sup> J. Vernay, *La Triennale, exposition d'art français, Les Arts*, 1916, cit. dle K. E. Silver, 1989, s. 72

Oba teoretici vidí v příklonu ke klasicismu jakousi „nutnost“, danou historickým vývojem. Předválečné výtvarné směry jsou proto minulostí, nelze v nich dále pokračovat. Dermée je přirozeně úplně neodsoudil. Patřily ke své době, jenže teď je doba jiná. Nyní jsou „passé“. A žádný avantgardní tvůrce přece nechce být „zpátečnický“.

Termíny „přemíra“ a „organizace“, které se v textech objevují, neobsahují hodnotící soud. Daleko „nebezpečnější“ se stalo odlišení situace před / po roce 1914 pojmy jako „nemoc“ či „dekadence“ versus „zdraví“. Umění předválečné avantgardy tak mohlo být lehce ztraceno. Největší kontroverze se odehrály kolem kubismu, neboť představoval paradigmatické hnutí moderny, vyrůstající z prostředí bohémy.

Zatímco v době před vypuknutím války se dalo hovořit o skutečném evropském umění („Když vypukla první světová válka, byly evropské avantgardní kanály do široka otevřené. Tyto kanály vycházely z tak rozličných měst jako Oslo, Miláno, Moskva, Vídeň a Barcelona a dopravovaly svůj náklad většinou do Paříže. Avšak občas proudil tok také opačným směrem, nebo se úplně vyhnul Paříži: Kandinského pobyt v Mnichově naznačil živost rusko-německé osy.“<sup>14</sup>), srpen 1914 mezinárodním „výměnám“ učinil konec a zasel sémě xenofobie, jež se od té chvíle již nikdy nedalo úplně vymýtit.

Vlna nacionalismu zasáhla i Francii. Součást národní propagandy se stalo ztotožnění vlastní země s klasickou antikou. Základní hesla: klasické dědictví, civilizace, humanismus. Ernest Lavisse, autor pojednání příznačného názvu „France = Humanité“, například psal: „Netvrdíme, že si sami vystačíme. Jsme učedníci antiky, odkud přímo pochází náš jazyk. To nejlepší ze staré „humanity“ přešlo v nás.“<sup>15</sup> Dalo se tedy usoudit, že francouzská „lidskost“ představuje opak barbarství, které bylo „germánské“. Četnost takových „výpadů“ proti Němcům narůstala s postupem války. Politická pravice v ní totiž spatřovala možnost, jak konečně „odplatit“ prohru z francouzsko-pruského konfliktu. Francie musela roku 1870 postoupit Německu velkou část východního hraničního území. Podle názoru „revanchistů“ tím podlehla jeho vlivu celá země: stala se germánskou „kulturní kolonií“.<sup>16</sup>

Tuto ideologii doprovázela kampaň, založená na opravdovém omylu (!): moderní umění, s kubismem v čele, bylo označeno za německé-

<sup>14</sup> Ch. Harrison, P. Wood (Hrsg.), 1998, s. 261

<sup>15</sup> E. Lavisse, France = Humanité, 1917, cit. dle K. E. Silver, 1989, s. 92

<sup>16</sup> K. E. Silver, Der politische Bezug in Picassos Neoklassizismus, in: U. Weisner (Hrsg.), 1988, s. 79

ho původu. To, že kubismus „vynalezli“ Pablo Picasso a Georges Braque, bylo jakoby zapomenuto. Slovo „cubiste“ se tak v nejedné karikatuře objevuje psáno s „K“, ve francouzštině téměř neexistujícím (např. série kubistických portrétů Němců z let 1914-15 od H. Léky: „La Famille impériale boche kubistée“ – „Zkubizovaná němčourská císařská rodina“).

Camille Mauclair sice roku 1918 přiznal, že je nesprávné pokládat jmenovaný směr za germánský, protože ve skutečnosti je španělský a francouzský, což ale nemění nic na faktu, že je pro Francii „nezdravý“: „Kubismus může být považován za poslední a nepřekročitelný důsledek tohoto úplného zřeknutí se přirozeného směřování koloritu a kresby.“<sup>17</sup>

V podstatě najednou začalo vadit vše, co nebylo národní, takže i Picasso jako Španěl patřil k „podezřelým“. G. Apollinaire proto k ospravedlnění kubismu použil „zobecnění“ (vyznačuji podtržením): Pablo Picasso a Georges Braque jsou „skuteční tvůrci této (tj. kubistické – pozn.) školy, a proto by mohla být označována jako francouzsko-španělská nebo prostě latinská... Je pravda, že se od počátku války hodně rozrostla, takže by mnoho nechybělo, a mohli bychom ji nazvat kosmopolitickou; její latinský charakter byl ještě jednou významně stvrzen tím, že pohltila italský futurismus... Ať je tomu jakkoli, vznikla na francouzské půdě a umělci, kteří k ní patří, jsou činní v Paříži, takže by pro ni nebyl nepřihodný přívlastek „pařížská“.“<sup>18</sup>

Základní úkol modernistických kritiků spočíval v obhajobě kubismu. V první řadě bylo třeba změnit „slovník“. Již ne „cubisme anarchique“ („anarchický kubismus“), ale „cubisme classique“ („klasický kubismus“), „régénérateur“ („obrozující“). Došlo k jeho nové interpretaci. Zdůraznění tradice se z marginální, konzervativní pozice posunulo do středu zájmu samotné avantgardy: kubismus byl přeformulován, aby odpovídal všeobecně pociťovanému „návratu k řádu“.<sup>19</sup> Jak shrnul G. Boehm: „Tato „záchrana“ kubismu v poválečném období byla jedním z nejvýznamnějších přechodných fenoménů klasicismu. Picasso, Braque a především celá kubistická škola se na tom podílela.“<sup>20</sup>

<sup>17</sup> C. Mauclair, L'Avenir de France, 1918, cit. dle K. E. Silver, 1989, s. 12

<sup>18</sup> G. Apollinaire, Mercure de France, 1917, in: G. Apollinaire, O novém umění, Odeon, Praha, 1974, s. 225

<sup>19</sup> Ch. Harrison, P. Wood (Hrsg.), 1998, s. 262

<sup>20</sup> G. Boehm, An alternative modern, in: Canto d'Amore, 1996, s. 19

Paul Léon, ředitel Académie des Beaux-Arts, se roku 1921 vyjádřil o problému inovace následujícím způsobem: „Jestliže cílená a vědomá nápodoba je nejubožejší činnost lidské mysli, je jisté, že novátoři jsou vždy tak cizí k tradicím, jež zavrhnou, jako se oni domnívají? Odvážné revoluce nejsou často nic jiného než návrat k postupům starých mistrů. Nové omyly a pravdy jsou často jen zapomenuté omyly a pravdy. Jsme varováni, když ve velké armádě na pochodu vidíme dobrodružství několika avantgardních odpadlíků. Latinský básník Terentius se v jedné ze svých komedií posmívá těm, kteří si dělají právo na zobrazení lidské postavy geometrickými obrazy. Není oprávněné uzavřít, že kubismus sám je dědictvím starověkých tvůrců?“<sup>21</sup> Do oficiální mluvy „byrokratického ochránce akademické tvorby“ se dostal aktuální modernistický názor, že nové umění nevytváří zcela nové základy, ale je v jistém smyslu „cestou do minulosti“.

Argumenty o propojenosti kubismu s tradicí se objevují ve zvýšené míře po první světové válce. Avšak setkáme se s nimi již před ní, cca od roku 1911. Např. Albert Gleizes u příležitosti hodnocení tehdejšího „Podzimního salónu“ charakterizoval kubismus jako progresivní pokračování nepřerušité tradice (modelem mu byla filozofie H. Bergsona a jeho idea „trvání“).<sup>22</sup> V roce 1913 vyšel jeho další článek, „Le cubisme et la tradition“, obsahující základní „vývojový řetězec“, jenž se potom objevuje v řadě dalších teoretických pojednáních následující doby. To, co dle Gleize spojuje kubismus s tradicí, je důraz na problematiku výtvarné formy a hodnoty řádu, jasnosti. Za jeho hlavní předchůdce označil francouzské primitivy, dále Foqueta, Cloueta, Poussina, Lorraina, Ph. de Champaigne, Le Nainy, Chardina, Davida, Ingrese a Cézanna.<sup>23</sup>

Když Léonce Rosenberg (tvořící se svou galerií L'Effort moderne“ centrum modernistického klasicismu<sup>24</sup>) publikoval roku 1919 svůj příspěvek o kubismu, nazval ho stejně: „Cubisme et tradition“.<sup>25</sup> Zatímco však před válkou skutečná názorová jednota na výtvarné scéně nepanovala, nyní se v teoretické rovině všichni – i většina avantgardy – pozitivně vyjadřovali o významu tradice pro umění.

<sup>21</sup> Les Idées de M. Paul Léon, Bulletin de la vie artistique, 1921, cit. dle Ch. Green, 1987, s. 187

<sup>22</sup> Ch. Green, 1987, s. 193

<sup>23</sup> A. Gleizes, Le cubisme et la tradition, Montjoie!, 1913

<sup>24</sup> G. Boehm, An alternative modern, in: Canto d'Amore, 1996, s. 37, pozn. 16

<sup>25</sup> L. Rosenberg, Cubisme et tradition, Valori Plastici, 1919

Od roku 1911, 1912 a především ve dvacátých letech tedy uvnitř modernismu pozorujeme nástup jakési záměrné programovosti. To, co se dříve zdálo jako „radikální“ a „anarchické“, dostává postupně verbální zdůvodnění a „institucionalizované posvěcení“. Picasso a Braque nevysvětlovali ani nevyprávěli o kubismu, ale dělali to za ně jiní. Ti dokázali jejich (a nejen jejich) tvorbu vyložit tak, že se tomu ani sami autoři nestačili divit. V. Lahoda přesně konstatoval: „Manifesty, prohlášení, úvahy, všechny (...) dobové myšlenky, které spolu s díly vytvářejí kulturní obraz doby, se někdy stávají čímsi vnějším vzhledem k uměleckému dílu, dokonce jej někdy předbíhají, jako by chtěly ovlivňovat vědomí, jak vytvářet obraz nebo sochu. Mají svou vlastní sílu a setrvačnost. Vytvářejí program někdy z toho, co programem nebylo či nechtělo být, samy se stávají programem.“<sup>26</sup>

Po první světové válce do hry navíc vstoupil nacionalismus (který, jak uvidíme, vše zkomplikoval), takže se zdůrazňovala především francouzská kultura jako legitimní dědička antiky, renesance a klasicismu, který je jejím nejvlastnějším výrazem.

Vztahem klasicismu a politiky v poválečné Francii se zabýval K. E. Silver v knize „Esprit de Corps“ (1989). Poukázal na změny, jimiž umění po útrapách let 1914-1918 prošlo. „Povšiml si zvláště, jak skupiny pojmů a idejí, které nesly ideu „volání k řádu“ a „obnovy“ v poválečné Francii, byly opakovány v textech a prohlášeních umělců a jak se staly součástí jejich výtvarných stylů a témat... Poukázal na podobnost rétoriky francouzských pravicových komentátorů a rétoriky řady umělců, kritiků a kulturních teoretiků... Ale podobnosti mezi dobovým jazykem politiky a estetiky, které Silver zaznamenal, převedli někteří autoři na méně pružné vztahy. Měli za to, a v některých případech výslovně argumentovali, že tradičnější, „konzervativnější“ malířské formy a techniky jsou přímým výsledkem autoritářštější, „konzervativnější“ politické kultury (... např. B. Buchloh „Figures of authority, ciphers of regression“). Tento předpoklad samotný se většinou zakládá na jemu předešlém, totiž na běžné představě, že formy uměleckého „radikalismu“ (pojem znamenající obvykle technickou inovaci) jsou samy znaky politického „radikalismu“. Je potom přiměřené tvrdit, že celá škála klasicky orientované tvorby je stejně tolik svědectvím umělců, kteří přijali reakční politické názory? Jsou to proto re-

---

<sup>26</sup> V. Lahoda, Ke vztahu kubismu a modernismu, in: *Modernismus před a po*, Cahiers du CEFRES, 1994, s. 17

akční obrazy? Je to tak, že velmi rozšířený posun ke „konzervativnější“ (...) malbě je přímou analogií „konzervativnějšího“ politického klimatu v poválečné Francii?“ (D. Batchelor)<sup>27</sup>

Myslím, že umělecké otázky nemohou být politikou jednoduše zodpovězeny. Rétorika klasicismu mohla být „skrytým“ nástrojem politické ideologie. Mohla. Ale ne vždy byla. Směřování ke klasicismu si většina autorů „nezvolila“ proto, že by zastávala názory extrémní pravice. A co zmíněný „konzervativní posun“? Například pojetí „klasického věku“ u Paula Derméeho rozhodně nepředstavuje „krok zpět“. Aby autor předešel možným desinterpretacím, cítil nutnost vysvětlit, že „volání k řádu“ neznamena přitakání akademismu a „bezduchému“ napodobování minulosti. Neopomenul proto poznámku: „Jistě je nutné prohlédnout chyby neoklasicistů, kteří tím, že nám předkládají 17. století jako vzor, hodlají ochudit naši lyriku a náš jazyk.“<sup>28</sup> Zároveň se také obával, aby nebyl směšován s těmi, kteří se domnívají, „že ke klasice náleží antické metrum. Mnozí z nich dokonce považují klasiku za ideál, jehož nelze dosáhnout bez krále“.<sup>29</sup> Myslel tím samozřejmě představitele politické pravice, royalisty.<sup>30</sup>

Stejně jako idea francouzské tradice prostupovala teoretickými pojednáními od zcela „nepružných“, politicky motivovaných, k pokrokovým, tak i klasicismus realizovaný na plátně či v kameni měl řadu podob a mohl spojit umělce nejrůznějšího zaměření. Pokud se budeme zabývat kvalitním uměním, můžeme, ve shodě s autorkami publikace „On Classic Ground“ (1990) J. Mundy a E. Cowling, uzavřít, že klasicismus rozhodně není „netvůrčí“: „Tento podnět k návratu ke konstantám Velké Tradice se nahlížel jako konzervativní a reakční, protože avantgardní, individualistické styly jedné či druhé podoby byly zavrženy nebo modifikovány v zájmu větší jasnosti, řádu a univerzality, a protože změny byly většinou schvalovány systémem – buržoazními patrony a jejich oblíbenými obchodníky, kritiky, nepřátelskými k avantgardním stylům, a předáky politické pravice, kteří, hlásající

<sup>27</sup> Dtto, s. 17

<sup>28</sup> P. Dermée, *Quand le Symbolisme fut mort*, Nord – Sud, 1917, cit. dle K. E. Silver, *Der politische Bezug in Picassos Neoklassizismus*, in: U. Weisner (Hrsg.), 1988, s. 81

<sup>29</sup> Dtto, s. 81

<sup>30</sup> „Extrémní pravice propagovala již téměř dvacet let francouzský návrat ke klasicismu a také od roku 1870 varovala před opětovným tažením Němců proti Francii... Zdrojem nového klasicismu během války byla nesporně francouzská pravice, a Dermée – mnohem bystřejší než většina zvěstovatelů nové éry „organizace“ – věděl, že zapřísahat nový klasický věk znamenalo riziko ocitnout se znovu ve společnosti těch, kteří zastávali velice konzervativní politická stanoviska.“ – K. E. Silver, *Der politische Bezug in Picassos Neoklassizismus*, in: U. Weisner (Hrsg.), 1988, s. 81-82

„Němčourské spiknutí“, propagovali „rasovou čistotu“ v umění. Skutečnost, že fašisté se chopili klasicismu pro účely propagandy, a že kdykoli bylo od umělců žádáno, aby oslavili snahy nebo moc své země, obrátili se ke klasickým vzorům jako kdyby neexistovala jiná možná alternativa, vedla k nedůvěře v sám klasický projev. Podezřívá se, že je autoritativní a utiskující v nejhorším případě, rétorický a klamavý v nejlepším případě. Až do nedávna byla poválečnému klasicismu oživení pro jeho údajný zpátečnický charakter věnována jen nepatrná pozornost a k vytvořeným dílům se nezřídka přistupovalo s opovržením. Nicméně jsou to často díla nejvyšší kvality, a obvinění z konzervatismu (v pejorativním smyslu reakce proti inovaci a invenci) neobstojí.“<sup>31</sup>

Klasicismus byl v době po první světové válce „ve vzduchu“. Oproti předchozím, stejně zaměřeným tendencím se odlišoval svým rozsahem a intenzitou, s jakou zasáhl i „srdce“ samotné avantgardy. Označení „klasicismus“ (ne jen „klasicistní tendence“) mu opravdu přísluší. V tomto smyslu představuje moderní paralelu klasicistního hnutí z konce osmnáctého a první třetiny devatenáctého století.

Nelze se však domnívat, že válečný konflikt let 1914-18 byl jedinou příčinou „návratu k řádu“. Spíše jen umocnil, potvrdil bezútěšnou situaci, do níž se Evropa dostala. Velkou rychlostí, nevyhnutelně spjatou s představami vývoje a pokroku, dominujících epoše modernity, se vrátila do propasti. Jako by najednou ztratila kontrolu sama nad sebou. A jak by také ne, cožpak v době, kdy se všechno dělá ve spěchu, má někdo čas zastavit, zamyslet se? Paul Valéry to cítil správně, když napsal: „Evropa roku 1914 možná dospěla na hranici tohoto modernismu.“<sup>32</sup>

Klasicismus poskytuje klid, odpovídá potřebě „spočinutí“. Svou návazností na tradici vytváří pevný základ, na němž je možno začít znovu „stavět“. Jean Laude proto na otázku, zda jde v umění po roce 1914 o „retour“ a/nebo „rappel à l'ordre“ nakonec odpověděl: „Maintien de l'ordre“ (zachování, udržení řádu).<sup>33</sup>

Výše uvedené potvrzuje tezi, že klasicismus je reakcí na rozporuplnou skutečnost, která se válkou stala strašlivější, než kdy předtím. Je-

<sup>31</sup> E. Cowling, J. Mundy, 1990, s. 11

<sup>32</sup> P. Valéry, „La crise de l'esprit“, cit. dle J. Laude, *Retour et/ou rappel à l'ordre?*, in: *Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture*, Université de Saint-Étienne, 1986, s. 36

<sup>33</sup> J. Laude, *Retour et/ou rappel à l'ordre?*, in: *Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture*, Université de Saint-Étienne, 1986, s. 36



nom málo umělců mohlo opravdu žít s vědomím absence jistot. Hrozivé prázdnotě, kterou kolem sebe objevili, museli čelit – zakryli ji vlastním tvůrčím světem.

Druhou příčinu změn na výtvarné scéně je třeba hledat mimo vnější okolnosti. Shrnuto slovy J. Lauda: „Válka může v určitém smyslu vysvětlit, že po utrpení, sdílení a zažitém všemi válčícími národy, přišel oprávněný návrat k tradicím, které byly dle propagand ohroženy a jež bylo třeba bránit. Může také vysvětlit naléhavou potřebu znovu nalézt jistý duševní klid, stabilitu, bezpečí. Ale to jsou jen zjednodušující, psychologické postupy. Totiž: jestliže vezmeme v úvahu období bezprostředně předcházející „velkému vraždění“, musíme konstatovat, že síly jsou již rozestaveny: když ve Francii zkoumáme činnost revue „Montjoie,... na níž spolupracoval Gleizes... V Itálii (...) se od roku 1912, jakkoli nejistě, snaží Martini, stejně jako Boccioni, stanovit možnosti italské kultury za cenu zpoždění a náhlých změn.“<sup>34</sup>

„Klíč“ k pochopení se skrývá uvnitř vývoje umění samého. Označme ho pravým jménem: nadbytek experimentalismu. Nejpozději kolem roku 1912 se začalo intenzivně pociťovat překonání avantgard, které, jak se zdálo, splnily svou úlohu a hrozilo, že ustaví nový akademismus. Waldemar George vystihl retrospektivně tuto skutečnost: „Naše překvapivost je vyčerpána... Těžiště současného umění se přemístilo... Zkoumání zaměřená na novou výtvarnou abecedu již nikoho nezajímají. V dnešní situaci malířské estetiky byl prvek zobrazení, ba nápodoby, vstřebán do té míry, že jeho přítomnost přestala vyvolávat rozpaky. Moderní divák vidí to, co chce vidět... Rozpor mezi vnitřní vizí a vnějším vnímáním byl vyřešen. Od nynějška nic nemůže bránit bezprostřednímu vědomí, umělcově intuici, jeho invenci, imaginaci, nic, kromě lyrické schopnosti básníka-výtvarníka obdařeného Bohem absolutní mocí. Ale nenese v sobě tato svoboda zárodky nové disciplíny anebo přinejmenším nového omezení?“<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Dtto, s. 34-35

<sup>35</sup> W. George, Picasso et la crise actuelle de la conscience artistique, 1929, cit. dle Les Realismes, 1919-1939, Centre Georges Pompidou, Paris, 1980, s. 214

## KLASICISMUS VE SVĚTLE MEZIVÁLEČNÝCH REALISMŮ (a nejen jich...)

Klasicismus 20. a 30. let bývá často definován jako jeden z meziválečných realismů. Plurál zdůrazňuje rozmanitost výtvarných proudů (klasicismus, magický realismus, nová věcnost, primitivismus, proletářské umění, civilismus, sociální realismus), jež se ve zvýšené míře projevíly po skončení první světové války souběžně ve většině evropských zemí – ale též i v Americe –, a které zachovávají jistou míru věrnosti zachycení skutečnosti.

Nové realismy byly reakcí na předchozí výtvarný vývoj a zároveň důsledkem ambivalentního vztahu ke skutečnosti. Odlišují se ostře od realismu 19. století. Již E. H. Gombrich zdůraznil, že základní úkol umělců tehdy spočíval ve vymanění se z pout akademických schémat – díky empirickému pozorování okolního světa. Přístup Johna Constabla či Clauda Moneta ad. představoval osvobození pohledu „čistotou“ počítka před motivem. „Je tomu v tom okamžiku tak, jako by na degenerovanost formálních konvencí – degenerovanost, která nutně vedla k „akademické“ malbě – odpovídalo načerpání nových sil zvýšeným pozorováním skutečnosti.“ (J. Clair)<sup>1</sup> V podstatě něco jako: příroda proti kultuře.

Úplně jiná je situace tvůrců, kteří přijímají realistický způsob zobrazení v době krátce před a zejména po první světové válce. Nemusejí již bojovat proti zastaralým formálním modelům, které avantgardní „-ismy“ jednou provždy smetly ze stolu. „Jejich úloha je spíše znovu nalézt v umění minulosti tradiční formy, aby do nich odlili obsah, který se stal příliš zaplavující. Tentokrát něco jako kultura proti přírodě; již ne příliš mnoho forem proti příliš málo obsahu, ale příliš mnoho obsahu proti příliš málo formám. Stav amnézie tváří v tvář motivu, souběžně s příklady Constabla a Moneta, již není to, co si mohou přát dosáhnout: právě toho se stali oběťmi, a tak někdo takový, jako De Chirico, již nerozpoznává známé předměty z domácího prostředí. A tak je to ovšem tentokrát návrat k minulosti, příklon ke kulturnímu dědictví s jeho vzory, které jediné může význam a formu obdařit „obsahem“, jenž se stal nesrozumitelný.“<sup>2</sup>

Za společný jmenovatel realismů 20. a 30. let označme problematický, dvojznačný vztah ke skutečnosti. Zobrazují svět, nad kterým vi-

<sup>1</sup> J. Clair, *Metafisica et Unheimlichkeit*, in: *Les Realismes, 1919-1939*, 1980, s. 30

<sup>2</sup> Dtto, s. 32

sí otazník, svět, o němž se začalo pochybovat. „Odcizil se“, člověk se v něm necítí „doma“, ačkoli by chtěl. Sigmund Freud použil ve své eseji z roku 1919 termín „unheimlich“, definovaný jako něco „známého“ a přesto „divného“. „Heimlich“ se stalo předmětem nejistoty: „unheimlich“. Řada meziválečných obrazů zkoumá právě tuto transformovanou realitu.<sup>3</sup> Umělci vidí vše kolem sebe jako v rozbitém zrcadle. Nyní záleželo již jen na jejich osobním temperamentu, zda se rozhodli „střepy“, fragmenty zdůraznit či se snažili o jejich opětovné sjednocení.

Nový přístup se odlišuje od všech dosavadních realistických tendencí, neboť vznikl zároveň jako vývojový pokračovatel a následovník kubismu. „Po (...) kubistické definici obrazu jako více či méně autonomní skutečnosti nemohlo ani novému realismu jít o pouhou iluzivní shodu se skutečností...“ (F. Šmejkal)<sup>4</sup> Návratem ke klasickému podání tvaru, prohloubením jeho plastičnosti, bylo kompenzováno kubistické rozbití formy. Víme však již, že kubismus někteří teoretici interpretovali jako obnovený klasicismus. Nejpřesněji to vystihl např. „náš“ Vincenc Kramář: „Před Picassem (myšleno kubistickým – pozn.) bylo už jedno vývojové období, a to klasicismus z konce 18. a na počátku 19. století, který se pokoušel o něco podobného. Také tehdy byl prostor omezen na malý přehledný rozsah a konstruuje se kladením ploch směrem dopředu, jako činí (...) Picasso, než položením důrazu na krásu uzavřené formy dochází se jen k jakémusi reliéfu.“ (V. Kramář, Kubismus, 1921, in: V. Kramář, O obrazech a galeriích, s. 75) Jádrem moderní malby shledává v „objektivitě kořenící v zákonitosti duševních funkcí“, jejíž náběh nacházíme u Cézanna, ale již také v klasicismu, na který Mistr z Aix „zřejmě navazuje“. (Dtto, s. 76)

B. Prendeville uvádí: „Kubismus sám (...) přivodil návrat, neboť řád byl latentně přítomen v jeho anarchii.“<sup>5</sup> Zním jeden případ, kde to platí stoprocentně: kubismus a následné „gotické“ neboli „byzantské“ období André Deraina, které jsou časově souběžné s kubistickou formou Picassa a Braqua, ale v „cíli“ diametrálně odlišné. Na příkladu obrazu „Sobota“ (1913, Puškinovo muzeum, Moskva): „Plány jsou vychýleny jako v kubistické malbě; ale na rozdíl od Picassa a Braqua

<sup>3</sup> B. Prendeville, *Realism in 20th Century Painting*, Thames&Hudson, London, 2000, s. 55-56

<sup>4</sup> F. Šmejkal, *Nové tendence v českém malířství první poloviny 20. let*, in: *Výtvarné umění* 12, č. 7, 1962, s. 250

<sup>5</sup> B. Prendeville, 2000, s. 56

Derain předměty, figury a okolí nenechává prostupovat. Každý prvek je uzavřený do sebe, v posvátném soustředění, koncentrovaném v sepnutých rukou ženy napravo. Těmito různorodými prostředky nám Derain, v monumentálním měřítku, přibližuje domácí prostředí, avšak přesto ho udržuje v distanci, odcizené, v mezích umění.“ (B. Prendeville)<sup>6</sup>

Nový realismus je stejně tak nemyslitelný bez Henri Rousseaua, v němž Apollinaire viděl „Uccella našeho století“, „naivního“, ale zároveň zcela moderního umělce. Z téhož důvodu fascinoval Wassily Kandinského, který se sám považoval za představitele „velké abstrakce“, („Grosse Abstraktion“), zatímco druhý, rovnocenný přístup, označený jako „velká realistika“ („Grosse Realistik“), mu nejlépe ztělesnil právě „Celník“. „Úplná a výhradně jednoduše podaná vnější slupka věci je již odloučení věci z prakticky-účelového a vyznění vnitřku. Henri Rousseau, kterého musíme označit za otce této realistiky, nám jednoduchým a přesvědčivým gestem ukázal cestu... Henri Rousseau otevřel cestu novým možností jednoduchosti. Tato hodnota jeho mnohostranného nadání je pro nás momentálně nejdůležitější.“ (W. Kandinsky)<sup>7</sup>

Konečně nesmíme v naší genealogii zapomenout na Giorgia de Chirica, který od přelomu let 1909/1910 usiloval (dle vlastních slov) dát výraz onomu silnému a tajuplnému pocitu, s nímž se setkal v knihách Nietzscheho: melancholii krásných podzimních odpolední v italských městech.<sup>8</sup> Vytvořil novou, metafyzickou psychologii věcí: Pittura Metafisica. Věci!... – Neprozrazují nám nic o svém smyslu, setrvávají v absolutním klidu, vyvolávají pocit zastaveného času. Ale právě jejich izolovanost a „mlčení“ vyvolávají asociace, vzpomínky... Giorgio de Chirico v nich ukryl hádanku reality, lidského osudu i malířství.

P. Baldacci shrnul: „Revolucí metafyzické malby byl vytvořen umělecký výraz, který se nezakládal na jevové podobě předmětu, ale na jeho významových možnostech. De Chirico rozpoznal, že každá viditelná forma čerpá pro nespočetné asociace a vzpomínky, jež může vyvolat, svůj skutečný význam z našeho vědomí. Nato vytvořil vlastní symbolický jazyk, kde se předměty a obrazy stávají „znaky“ vizuální-

<sup>6</sup> B. Prendeville, 2000, s. 56-57

<sup>7</sup> W. Kandinsky, Über die Formfrage, 1912, cit. dle Tendenzen der Zwanziger Jahre, Berlin, 1977, Teil 4, s. 4/5

<sup>8</sup> In: W. Schmied, Der kühle Blick, in: W. Schmied (Hrsg.), Der kühle Blick, 2001, s. 19

ho slovníku. Ty přitom nemají stálý nebo předem definovaný význam, avšak mohou si svou platnost uchovat nebo ji změnit, podle asociací, které vyvolaly u diváka.“<sup>9</sup>

Metafyzická malba spolu s kubismem přispěla k vytvoření hranice, za níž již realismus nikdy nebyl takový, jako dřív. Nesmíme zapomenout, že kromě cesty, která vedla k jeho nové podobě, existovaly ještě další možnosti umění po „heroické“ fázi kubismu. Ten se jednak vyvíjel k větší konkretizaci, jako v případě J. Grise či F. Légera, na druhé straně vedl k čisté abstrakci, nejjasněji reprezentované Pietem Mondrianem.

Mohlo by se zdát, že ve skutečnosti dílo každého z těchto autorů tvoří zcela odlišný, nesrovnatelný svět. Do jisté míry ano, stejně jako Picassovo směřování v námi sledované době není úplně totožné s Derainovým. A přesto všechny uvedené, nejjasněji v období po první světové válce a cca do poloviny 20. let, spojuje jedno: formální přísnost, stavebnost, tendence k řádu, snaha o dosažení univerzality... Nepřipomíná to něco?

Moderní podoba klasicismu není otázkou stylu. Často se neodvolává na klasickou antiku v konvenčním slova smyslu, ale zakládá se na „vnitřních“, daleko obecnějších hodnotách (např. v pojetí G. Apollinaira: klasicismus jako „abstraktní esence“). Výstava „Canto d'Amore“, realizovaná v roce 1996, přesvědčivě ukázala, že klasicismus se dá pojímat velmi široce: „V umění zahrnuje velmi rozmanité výrazové idiomy: zobrazující, které prozkoumávají formální jazyk starověkého umění (např. Picasso, Matisse, Bonnard, Brancusi, Maillol); abstraktní, vyplývající ze syntetického kubismu (Juan Gris, Ozenfant, Le Corbusier); nebo ty, ovlivněné surrealismem či jinými druhy abstrakce.“<sup>10</sup> Celá problematika byla sledována z jiného úhlu pohledu, než dosud. Baselská expozice odhalila skutečný stav věcí: klasicismus v moderní době není nutné omezovat na zobrazivé tendence. Pozornost badatelů se proto obrátila k otázce, zda a jak může abstrakce prokazovat klasicistní orientaci.<sup>11</sup> Estetika řady tvůrců nepředmětného

<sup>9</sup> P. Baldacci, *Mythos und Realität in der italienischen Kunst der Zwanziger Jahre*, in: W. Schmied (Hrsg.), *Der kühle Blick*, 2001, s. 68

<sup>10</sup> G. Böhm, U. Mosch, K. Schmidt, *Foreword*, in: *Canto d'Amore*, 1996

<sup>11</sup> „Jedna z prvních věcí, která překvapí objektivního badatele, je skutečnost, že objev abstraktní malby a geneze klasicismu se odehrály přibližně ve stejné době. Nejranější abstraktní obrazy (od Maleviče, Mondriana a také Kupky) pocházejí z roku 1913. Souběžně s tím vytvářel Giorgio de Chirico svou „pittura metafisica“; a Mondrianův přerod od postkubistické k abstraktní malbě se dovršil koncem první světové války, v těch samých letech,

umění vsutku prokazuje jistou afinitu s platónskou a pythagorejskou tradicí – v „equilibre“, harmonickém vyvážení, spatřovali svůj ideál. U Pieta Mondriana je ale možné „vyrovnání“ i v rámci dissonance, jak sám prohlásil: „Věřím, že může existovat rovnováha založená na nesouladech.“<sup>12</sup> Na obrazech jako „Kompozice s mříží 7“ (1919, Öffentliche Kunstsammlung, Basel) se proto klasicismus jeví divákovi především v souvztažnosti „klidu“ a „neklidu“. Autor říkal, že „jeho umění je součástí univerzálního teozofického vývoje, měl zcela jasně za to, že budoucnost abstraktního umění je soudržná s dlouhou a závaznou minulostí.“ (G. Boehm)<sup>13</sup> Dle G. Boehma je to právě pouze recipocita mezi těmito dvěma aspekty, která umožňuje hovořit o klasicismu v jeho tvorbě.

---

kdy Picasso, Matisse a Braque se vydávali cestou klasicismu.“ – G. Böhm, An Alternative Modern, in: Canto d'Amore, 1996, s. 20

<sup>12</sup> Cit. dle Y. A. Bois, While we are still human (Mondrian), in: Canto d'Amore, 1996, s. 378

<sup>13</sup> Dtto, s. 22

## SHRNUTÍ ZÁKLADNÍCH RYSŮ KLASICISMU cca PO ROCE 1914

Jednoduše shrnout základní rysy klasicismu, cca po roce 1914 do konce 20. let, je nesmírně obtížné, zvláště když si neulehčíme práci tím, že vědomě zapomeneme buď na jeho „tradiční“, či „modernistickou“ verzi.<sup>14</sup> Přesto se o přehled pokusím.

Za zcela zásadní, společné konstanty považuji vztah k tradici a zvýšený zájem o problémy výtvarné formy.

Meziválečný klasicismus vyhrotil problém „nového“ versus „starého“ umění nejpolemičtějším způsobem. Aktualizoval „minulost“ do té míry, že se stala integrální součástí modernismu.<sup>15</sup> Gris, Ozenfant, Le Corbusier, Derain, Severini, Picasso, Braque, Léger... – všichni v klasické tradici spatřovali věčnou pozitivní sílu. Jistě by potvrdili dobově příznačný epigram André Salmona z monografie Othona Friesze: „Tradice znamená pro umění to, co Adam a Eva znamenají pro historii lidstva“.<sup>16</sup> I modernističtí klasicisté ji tedy zařadili do svého programu, neboť, jak napsal C. Carrà, „originalita a tradice vlastně nejsou protikladné pojmy...“.<sup>17</sup>

Přestalo jít o rozchod – „rupture“, nyní se důraz kladl na pokračování – „continuation“. Místo zapomnění: vzpomínání. Roku 1921 vyšlo v revue „Valori Plastici“ pojednání Alberta Savinia (bratra G. de Chirica) s názvem „Primi saggi di filosofia delle Arti“ („Hlavní eseje z filozofie Umění“), v jehož části se autor příznačně zabývá fenoménem paměti: „Paměť je naše kultura. Je to utříděný soubor našich vlastních myšlenek: je to také utříděný soubor myšlenek těch, kteří nám předcházeli. A protože paměť je uspořádaný soubor myšlenek našich a druhých, je naší vírou – religio. Paměť se zrodila ve chvíli, kdy vyhnaný Adam překročil práh Ráje pozemského.“<sup>18</sup> „Tehdy se tato schopnost spojená s myšlením zrodila, aby on spolu se všemi jeho potomky nezapomněl, uprostřed pokušení, strastí, nebezpečí a hrozeb smrti, na tento stav nevinné a nekonečné spokojenosti, k němuž byl na počátku povolán, a my stále doufáme, že se k němu navrátíme. Struč-

<sup>14</sup> Většina odborné literatury se sumárnímu přehledu skutečně vyhýbá.

<sup>15</sup> G. Böhm, U. Mosch, K. Schmidt, Foreword, in: *Canto d'Amore*, 1996

<sup>16</sup> Cit. dle E. Cowling, J. Mundy, 1990, s. 104

<sup>17</sup> Cit. dle E. Cowling, J. Mundy, 1990, s. 52

<sup>18</sup> Cit. dle *Les Realismes*, 1919-1939, 1980, s. 82

ně řečeno, Paměť se zrodila jako prostředek, kterým by mohla být předávána od člověka k člověku touha po ztraceném štěstí.<sup>19</sup>

Saviniův text ukazuje, že „vzpomínání“, „touhu po návratu“ doprovází od počátku nostalgie. Klasicismus je v tomto smyslu „exilem“ a „meditací o exilu“.<sup>20</sup>

Otázku, k jakým výtvarným předobrazům se navrátit, řeší každý autor individuálně. Zásadním inspiračním zdrojem pro klasicismus přesto zůstává trojice Raffael – Ingres – Cézanne, přičemž poslední je ve 20. letech některými tvůrci a teoretiky svržen z piedestalu a nahrazen Seuratem. Dále se v dobových textech znovu a znovu objevují především jména N. Poussina, J. B. Corota, P. de Chavannes, italských malířů Trecenta a Quattrocenta (zejména Giotto, Uccello, P. della Francesca), A. Renoira (k zvýšení jeho vlivu přispěla retrospektivní výstava konaná rok po umělcově smrti – v „Podzimním salónu“ 1920; v rozmezí let 1918-1928 navíc vyšlo osm monografií,<sup>21</sup> které zdůraznily zejména přínos jeho pozdního díla, a nespočetné články) a dalších.

Diskuzi o tradici nepřestaly postupovat obavy z akademismu, starost kritiků, aby nedošlo k záměně „pravého“ a „nepravého“ klasicismu. Vše nejjasněji shrnuje anonymní editorial z anglické revue „Drawing and Design“ (1926), definující v úvodu cíl moderního, současného umění: „...ustavit řád a mnohem více zpřísnit umělecké zásady. (...) Jeho vůdčí princip se dá naznačit adjektivem „klasický“ – , které nemá nic společného s Davidovým klasicismem nebo s oživením umění a historie Řeků. Dnes bychom se neměli pokoušet o heroická plátna Thermopyl nebo tesat Feidiův rovný nos a ohrnutý ret; naším cílem je být klasickým v daleko hlubším smyslu. Moderním ideálem je přijmout obřadnou, výtečnou kvalitu bez jakékoli vášně, která je pravým „klasicismem“... Umělec minulosti, jenž byl klasickým v tomto smyslu, je Raffael. Domníváme se, že moderním vzorem je Picasso.“<sup>22</sup>

<sup>19</sup> Cit. dle E. Cowling, J. Mundy, 1990, s. 231

<sup>20</sup> Klasicismus: „Ještě tak málo známý ve své přesto tak mocné jednotě, což je jednota exilu a meditace o exilu.“ – Y. Bonnefroy, *La seconde simplicité*, Paris, 1961, cit. dle J. Laude, *Retour et/ou rappel à l'ordre?*, in: *Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture*, 1986, s. 26

<sup>21</sup> Od A. Vollarda (1918), A. de Régniera (1923), F. Foscy (1924), T. Dureta (1924), G. Coquiota (1925), R. Reye (1927), A. André (1928), A. Baslera (1928).

<sup>22</sup> *The Classical Tradition in Modern Art*, in: *Drawing and Design*, 1926, cit. dle E. Cowling, J. Mundy, 1990, s. 25



Nejvlastnějším příkladem všech klasicistů, i v moderní době, byl Raffael.<sup>23</sup> Roku 1920 se konaly oslavy jeho čtyřstého výročí narození. André Derain tehdy doslova způsobil skandál, když Mistra z Urbina označil za „le plus grand incompris“ („největšího nepochopeného“). Ve skutečnosti skvěle vystihl pozitiva i „nebezpečí“, která s sebou taková inspirace přináší: „Raffael není mistrem mladých: nemůže vytvořit školu u začátečníků. Je vhodné přistoupit k Raffaelovi pouze po řadě zklamání! Jestliže se z něj vychází, je to pohroma, je to génius, který může zničit ty největší. Existuje mnoho bolestných případů... Jinak byl jeho vliv po více než století nulový, stěží vycházíme z věku, kdy se hledalo poučení pouze u mistrů holandské školy. Nedávná reorganizace Louvru je šťastným důkazem, že tato doba přešla. Raffael je nad Vincim, jenž je obratný kalkulátor a jenž, dalek od toho, aby byl božský, má určitou zálibu v korupci. Jedině Raffael je božský!“<sup>24</sup>

Roger Bissière ve stejném roce, v „L'Esprit nouveau“, jen o číslo později, uctil Raffaela slovy: „...Aspirujeme k Raffaelovi nebo přinejmenším ke všemu, co on představuje z jistoty, řádu, čistoty, duchovnosti.“<sup>25</sup> Druhá věta ale naznačila, v čem se jeho stanovisko lišilo od Derainova: „Ale my nejsme Italové a všechny naše naděje vkládáme do Ingrese, který, jak se zdá, je jediný schopný nás dovést k Raffaelovi francouzskými cestami.“<sup>26</sup> Do klasicismu se nenápadně vmísil nacionalismus.<sup>27</sup> V jeho světle musíme vidět i další texty, které např. „správnou“ vývojovou linii Fouquet, Ingres, Corot, Cézanne a Seurat dávají do kontrastu se „špatnými“ příklady jako Caravaggio, Velazquez, Rubens, Rembrandt apod.

Jednou z nejhezčích ukázek návaznosti na tradici a jejího současného „proměnění“ pro mě zůstává pozdní grafický cyklus Pabla Picassa „Raffael a La Fornarina“ (1968, Bibliothèque nationale de France, Paris). Jako první si téma renesančního malíře a jeho lásky vybral J.

<sup>23</sup> Juan Gris si vysloužil epitet „Raffael kubismu“ (D. H. Kahnweiler).

<sup>24</sup> A. Derain, Sur Raphaël, in: L'esprit nouveau, N. 3, 1920, cit. dle Les Realismes, 1919-1939, 1980, s. 208

<sup>25</sup> R. Bissière, in: L'esprit nouveau, N. 4, 1920, cit. dle J. Laude, Retour et/ou rappel à l'ordre?, in: Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1986, s. 22

<sup>26</sup> Dtto, s. 22

<sup>27</sup> „(...) Hledání národní identity zůstává jeden ze skladebných prvků volání k řádu, rozjitřeného nedávným zážitkem první světové války. Ve Francii se obrací k Jeanu Fouquetovi, v Německu k Albrechtu Dürerovi a v Itálii k Giottovi, a dochází ke snaze vytvořit, od těchto předků, umělecká potomstva, zdůrazňující národní genealogie, a to v případě potřeby na úkor cizích tvůrců.“ – J.-R. Bouiller, Probité de l'art, rappel à l'ordre et retour à Ingres au début du XXe siècle, in: L. Madeline (ed.), Picasso – Ingres, 2004, s. 57

A. D. Ingres. Stačí zde říci: Picasso cituje Ingrese, který cituje Raffae-  
la, který cituje veškeré malířství...<sup>28</sup>

Druhou vlastností, spojující všechny klasicistní projevy, je důraz  
kladený na výtvarnou formu. „Rappel à l'ordre“ se jeví jako „lhostej-  
nost k příběhu, postupné pohrdání námětem, kult formy pro ni samu“  
(P. Dagen).<sup>29</sup> Krize hodnot, kterou první světová válka jen vynesla na  
světlo, způsobila naznačený obrat: „Když se předmět vytrácí a stává  
se nepochopitelným, posedlost způsobem podání maskuje jeho zánik.“  
(P. Dagen)<sup>30</sup>

Giorgio de Chirico podal v časopise „Ronda“ definici: „Klasicis-  
mus je problém vynechání a přenesení. Jde o to obnažit fenomén, pr-  
votní jev na jeho kostru, na jeho znak, na symbol jeho nevysvětlitel-  
ného bytí.“<sup>31</sup> Dřívější „experimentální přebytek“ musel být vyvážen  
zjednodušením, zklidněním, novou askezí a řádem. Paul Valéry měl  
pravdu, když charakterizoval Evropu v roce 1914 slovy: „Byla zde dí-  
la ducha, tak bohatá na kontrasty a protichůdné podněty, evokující  
bláznivé světelné efekty z té doby; oči pálí a nudí se...“<sup>32</sup> Nepřeborná  
mnohost možností, vyvolávající zprvu okouzlení, jako by způsobila  
„těkání“, tedy neschopnost se rozhodnout, a zároveň vedla k znužení,  
o němž Valéry píše. Klasicisté naproti tomu usilují vytvořit umění  
věčné, trvale platné, ujišťující. Ustavují „klid po bouři“.<sup>33</sup> Nechtějí  
rozptylovat diváka lunaparkem barev, paleta řady z nich se ztemnila.  
Objevují kouzlo sien, okruž, odstínů šedé, černé. Obrazy André Derai-  
na jen potvrzují to, co řekl v rozhovoru G. Duthuitovi: „Ta nejiner-  
tější, nejmonotónnější barva může být nabita nepřekonatelnou si-  
lou.“<sup>34</sup> Zemité a jemné pastelové tóny A. Ozenfanta a Ch. E. Jeannere-  
ta (Le Corbusiera) svědčí stejně dobře o změnách, které se ve výtvar-  
ném umění odehrály. V manifestu „Le Purisme“ píší: „Když se vyslo-  
ví malba, nevyhnutelně se řekne barva. Ale barva má úderné vlastnosti

<sup>28</sup> L. Madeline, Picasso et Ingres: pour la vie, in: L. Madeline (ed.), Picasso – Ingres, 2004, s. 39

<sup>29</sup> P. Dagen, Le Silence des peintres, Paris, 1996, cit. dle J.-R. Bouiller, Probité de l'art, rappel à l'ordre et retour à Ingres au début du XXe siècle, in: L. Madeline (ed.), Picasso – Ingres, 2004, s. 58

<sup>30</sup> Dto, s. 58

<sup>31</sup> G. de Chirico, Classicismo pittorico, La Ronda, 1920, cit. dle P. Vivarelli, Classicisme et arts plastiques en Italie entre les deux guerres, in: Les Realismes, 1919-1939, 1980, s. 66

<sup>32</sup> P. Valéry, La crise de l'esprit, cit. dle J. Laude, Retour et/ou rappel à l'ordre?, in: Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1986, s. 36

<sup>33</sup> Slova jako „art éternel, tranquille, rassurant“ („věčné, klidné, upokojující umění“), „rassurante apparence de la stabilité“ („uklidňující podoba stálosti“), „immobilité inaltérable, tel un repos profond après la tempête“ (trvalá nehybnost, takový ohromný klid po bouři“), apod. se často objevují v dobových textech.

<sup>34</sup> Cit. dle S. Pagé (ed.), A. Derain, Paris, 1994, s. 224

(...), které upoutají dříve než forma (...)... Ve vyjádření objemu je barva nebezpečný činitel; často ničí a dezorganizuje objem...<sup>35</sup> Jednoznačně preferují formu před barvou.

Zájem o problematiku výtvarného tvaru, jak již bylo řečeno, spojuje modernistický a tradiční klasicismus. Manifestuje se v malířství na jedné straně novou konstruktivností, výrazovou „přísností“, na druhé straně zdůrazněním objemovosti.

Paralelou a vzorem prvního přístupu se stala architektura, na níž se odvolává řada dobových textů.<sup>36</sup> André Lhote např. psal o „architektonickém vkusu“, projevujícím se v dílech N. Poussina, C. Lorraina, Davida a Ingrese.<sup>37</sup> Novou metaforu použil i Jean Cocteau, aby vysvětlil, že inovace v umění jsou přijatelné, pokud „klasický základ“ zůstává zachován: „Člověk může odsuzovat barvu pokojů, na tom málo záleží, jestliže je dům solidně postaven a nepostrádá nic od shora dolů.“<sup>38</sup> Podobně G. de Chirico uveřejnil ve *Valori Plastici* (1929) článek o architektonickém citu v malbě starých mistrů.

Druhý moment reference, zejména pro tradiční klasicismus, představovalo sochařství. Jednak samozřejmě proto, že poskytovalo „klasické prototypy“, na které se mohlo malířství v kompoziční otázce odvolávat. Klasicismu v podobě, jak se definitivně ustavila po první světové válce, jde nadto především o vyjádření objemu. Vyklenutí tvaru, jeho objemová modelace, byla ve své podstatě reakcí na kubistické „rozbití“ jednoty formy, jejím opětovným uzavřením.<sup>39</sup> Nebo vyplývala z „vyčerpání“ expresionismu, což platilo zejména pro vývoj umění v Německu. Max Beckmann psal z Frankfurtu Reinhardu Piperovi: „Je pro mě velmi zajímavé tu v tuto chvíli být, neboť Frankfurt je památné místo expresionismu. Přesto se mi i zde, díky mým obrazům, podařilo přesvědčit jistý počet lidí, že expresionismus je přece jen dekorativní, literární záležitost, a že nemá nic společného s citem pro umění. Mohu nyní svými obrazy a grafikami dokázat, že lze být nový,

<sup>35</sup> A. Ozenfant a Ch. E. Jeanneret, „Le Purisme“, *L'Esprit Nouveau*, 1921, cit. dle K. E. Silver, 1989, s. 385

<sup>36</sup> „Konstruktivní koncept byl zvláště uklidňující pro národ (t. j. Francii – pozn.), který zažíval tu nejničivější válku, jakou kdy pamatoval.“ – K. E. Silver, 1989, s. 206

<sup>37</sup> A. Lhote, *De la composition classique*, *Gazette d'Hollande*, 1917, in: K. E. Silver, 1989, s. 206

<sup>38</sup> J. Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, cit. dle K. E. Silver, 1989, s. 443, pozn. 28

<sup>39</sup> Ruku v ruce s ní se navrací v některých případech klasická perspektiva. „Návrat k perspektivě je (...) jeden z rysů „návratu k řádu“, ale ne otázka výhradní.“ – J. Laude, *Retour et/ou rappel à l'ordre?*, in: *Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture*, 1986, s. 28

aniž by člověk dělal expresionismus nebo impresionismus. Nový, řídí se starým uměleckým zákonem: oblostí v ploše.“<sup>40</sup>

Plasticitu objemové modelace násobí přesná obrysová kresba, završuje formu. Stala se znakem výtvarné poctivosti, zdůrazňované spolu s upřímností jako základní kvalita nového typu umělce. Nerozhoduje tedy tvorba sama, ale i morální hodnoty. Max Jacob např. poradil malíři - autodidaktovi Rimberty, aby si vzal k srdci poučení: „Tleská se vaší duši a ne vašemu štětcí.“<sup>41</sup>

„Kresba je poctivost umění. Často jsem zaraženě stával, a je tomu již řada let, před tímto tvrzením, vyrytým nad Ingresovým podpisem do mramoru malého pomníku jemu věnovanému ve vestibulu třídy kreslení (...) na Akademii výtvarných umění.“<sup>42</sup> Z citovaných slov Henri Matisse vyplývá, jaký význam mělo pro novodobý klasicismus spojení kresby se jménem J. A. D. Ingrese. Jeho popularita vyplývala právě z upřednostnění kresby nad barvou, což dělali i akademici.

Komentáře z 19. století ustavily opozici „Ingres – dessinateur“ („kreslíř“) a „Delacroix – coloriste“ („kolorista“). Po roce 1918 se všichni shodovali, že přívlastek „malířský“ nepatří pouze k romantismu, ale i impresionismu a všemu „fragmentárnímu“, individualistickému. Gino Severini v knize „Du Cubisme au Classicisme: Esthétique du compas et du nombre“ („Od kubismu ke klasicismu: Estetika kružítko a pravítka“) (jejíž název mohl být jakýmsi mottem pro celou poválečnou pařížskou avantgardu) charakteristicky označil za největší současný problém individualismus. „Chtivě se hledala originalita, ale protože se vycházelo jenom z fantazie a rozmaru, dosáhlo se všeobecně pouze singularity.“<sup>43</sup> Z krize může umění vyvést návrat k Ingresovi a „základům“, jak se vyučovaly na Akademii: „Nejinteligentnější z umělců si začínají (...) uvědomovat, že nelze postavit cokoliv solidního na vrtochu, obrazotvornosti nebo na vkusu, a že, stručně řečeno, nic dobrého se nedá dosáhnout bez Školy.“<sup>44</sup>

Akademie se najednou nebezpečně vplétá do našeho diskurzu. Rozhodně však nemůžeme tvrdit, že by se jednalo o novodobý příklon

<sup>40</sup> M. Beckmann R. Piperovi, 1919-1923, cit. dle *Les Realismes, 1919-1939*, 1980, s. 132

<sup>41</sup> Cit. dle Ch. Derouet, *Les réalismes en France, Rupture ou rature*, in: *Les Realismes, 1919-1939*, 1980, s. 198

<sup>42</sup> H. Matisse, *Divagations*, in: *Verve*, 1937, cit. dle J.-R. Bouiller, *Probité de l'art, rappel à l'ordre et retour à Ingres au début du XXe siècle*, in: L. Madeline (ed.), *Picasso – Ingres*, 2004, s. 54

<sup>43</sup> G. Severini, *Du Cubisme au Classicisme: Esthétique du compas et du nombre*, Paris, 1921, cit. dle K. E. Silver, 1989, s. 454, pozn. 86

<sup>44</sup> Dtto, s. 454-455, pozn. 88

k akademismu. Pravou podstatu věci naznačují vtipy Vlamincka na adresu bývalých kubistů, kteří „poté, co všechno zničili, se opět vrátili do „školy“, kde „učí“ „Monsieur“ Ingres“. Jde o (nutný) návrat k základům, když systémy a metody, v něž se dříve věřilo, náhle selhaly. Nebo o „osvobození se“, jako v případě Alberta Giacomettiho: „Ten den, kdy jsem se opět ocitl na dobré cestě, rozhodnut znovu co nejdříve zachytit lidské postavy jako začátečník z (školy – pozn.) Grande-Chaumière, jsem se cítil šťastný, svobodný...“<sup>45</sup>

Příznačná jsou též slova Giorgia Chirica: „Těch několik málo malířů, kteří si ještě zachovali jasnou mysl a zrak, se připravuje navrátit se k malířské vědě, podle principů a učení našich starých mistrů. Naši mistři nás především učili kresbu: kresba, vznešené umění, základ veškeré formální výstavby, kostra každého dobrého díla, věčný zákon, kterým se každý řemeslník musí řídit. Kresba ignorovaná, zanedbávaná, pokřivená všemi moderními malíři (říkám všemi, včetně dekorátérů parlamentárních sálů a různých říšských profesorů). Říkám, že kresba se navrátí, nepříjde znovu do módy, jak dnes mluví ti, co hovoří o uměleckých událostech: navrátí se z osudové nutnosti, jako podmínka, bez níž není dobré tvorby. Dobře nakreslený obraz je vždy dobře namalovaný, říkal Jean-Dominique Ingres...“<sup>46</sup>

Návrat ke kresbě a k základům umění patří do kontextu „rétour au métier“ (opětovný příklon k řemeslu). Jak shrnul J.-R. Bouiller: Hnutí „rappel/retour à l'ordre“ se „vyznačuje návratem k „řemeslu“, v technickém, rukodělném smyslu dobře provedené práce. „Řemeslo“ současně navádí k odmítnutí individualistických výstřelků, stesku po odborném mistrovství, k touze opět dát tvorbě kolektivní smysl, nedůvěře k průmyslovému produktu, a žádá si znovunabytou znalost elementárních základů malířství, jimž vévodí kresba.“<sup>47</sup> Giorgio de Chirico proto doporučuje umělcům věnovat pozornost perfekci výtvarných prostředků: plátno, štětce musí být opravdu kvalitní. Poctivému tvůrci, který nepracuje jen pro komerci a za účelem rychlého prodeje díla, by navíc nemělo vadit, že si i podklad a barvy připraví sám: „Bude to dělat pečlivě a s láskou, vyjde mu to levněji a poskytne spolehlivější a soudržnější materiál... Ingres, když maloval, měl vždy při ruce

<sup>45</sup> A. Giacometti, in: R. Hohl, A. Giacometti, 1971, cit. dle Les Realismes, 1919-1939, 1980, s. 196

<sup>46</sup> G. de Chirico, Le retour au métier, in: Valori Plastici, 1919, cit. dle Les Realismes, 1919-1939, 1980, s. 88

<sup>47</sup> J.-R. Bouiller, Probité de l'art, rappel à l'ordre et retour à Ingres au début du XXe siècle, in: L. Madeline (ed.), Picasso – Ingres, 2004, s. 54

přes sto štětců prvotřídní kvality, dokonale umytých a usušených, připravených k použití, jakmile jich potřeboval...<sup>48</sup>

Požadavek návratu k řemeslu a důraz na uměleckou zručnost byly označeny za „běh na dlouhou trať, který se ukazuje jako vnitřní krize umělecovy profese, jako krize identity“.<sup>49</sup> Obdobné změny se projevíly i v sochařství, zejména častějším užitím techniky přímého tesání do kamene, „*taille directe*“.<sup>50</sup>

Poslední konstantou klasicismu je dominance určitých námětů a mýtů. Jde především o tradiční, klasická témata: figuru, krajinu, zátiší. Zastavme se nejprve u lidské postavy, která má význam vskutku zásadní.

Denis Milhau podal krátký historický přehled, v němž zdůraznil relativní vzácnost figurální tematiky cca do roku 1906-1907 a její následné „znovuobjevení“ Picassem a Matissem, kteří ji proměnili v „materiál“ pro své inovace. „...Je třeba zdůraznit, že Cézanne a Gauguin, mezi lety 1885 až 1900, jsou svou pozorností zaměřenou na vztah postav a prostoru relativně osamoceni vzhledem k rozšíření krajinomalby a dobové žánrové a historické malby, novátorské nebo akademické. Fauvisté jsou až do let 1906-1907 hlavně krajináři a zdá se, že to byla především Matissova zkoumání figury v letech 1900-1905, Picassova v modrém a růžovém období a na přelomu let 1905-1906, spolu s rešeršemi některých neoimpresionistů, jako Cross, které znovu nastolily tematiku figury v prostoru jako privilegovaný námět analýzy obrazového prostoru a, přinejmenším pro Matisse a Picassa, obrazné funkce malby. Od té doby, od 1905-1906, budou všichni fauvističtí malíři, především Derain a Dufy, ale také Friesz a od roku 1909 také všichni němečtí expresionisté první generace, studovat, a to většinou na tehdy oblíbeném námětu koupání, (...) figury v aktu, posuzované uprostřed prostoru, určeného vztahem k těmto postavám. V tomto pohledu bychom neměli podcenit Matissovu pionýrskou roli a význam

<sup>48</sup> G. de Chirico, *Le retour au métier*, in: *Valori Plastici*, 1919, cit. dle *Les Realismes, 1919-1939*, 1980, s. 88

<sup>49</sup> G. Briganti, *Les années Valori Plastici*, in: *L'Art italien 1900-1945*, 1989, cit. dle S. Pagé (ed.), A. Derain, Paris, 1994, s. 206

<sup>50</sup> Dle R. Golan, vysvětlující „*rappel à l'ordre*“ z „genderového“ hlediska: „Přímé tesání, namáhavě provedené kladivem a dlátem, s minimálním užitím přípravných kreseb, vyžadovalo velkou šikovnost a fyzickou sílu. Mělo tedy morální poctivost návratu k řemeslu („*retour au métier*“). Ve shodě s maskulinní rétorikou „volání k řádu“ („*rappel à l'ordre*“) znamenalo jeho obnovení „genderizací“ metod. Ve srovnání s femininizací modelování v 19. století po Rodinově způsobu, s jeho užitím měkkých voskových modelů, počítajících s hladkými povrchy a měkkými formami při převedení do bronzu, přímé tesání bylo příznačnější „mužské“: dělnicky usilovná práce, kterou vznikala díla, jejichž blokovitost představovala skvělou odezvu na program poválečného stavitele.“ – in: R. Golan, *Modernity and Nostalgia*, Yale University Press, New Haven and London, 1995, s. 33

jeho děl prezentovaných na salonech v letech 1904-1909, tyto manifestace považují za velmi významné události.“ (D. Milhau)<sup>51</sup>

Pierre Reverdy napsal roku 1917 v revue „Nord-Sud“: „Bude pochopitelné, že nepřipustíme, aby kubistický malíř vytvořil portrét.“<sup>52</sup> Pablu Picassovi nemohlo být nic vzdálenějšího než tato myšlenka. Je nezpochybnitelnou skutečností, že mu téma figury (zvláště portrét)<sup>53</sup> sloužilo jako „ověřovací zkouška“ při všech formálních transformacích: ve zvýšené míře mezi lety 1906-1910, v době „propracovávání“ kubismu, a poté, což je pro nás velmi důležité, opět v letech 1913-1914, kdy se v jeho tvorbě objevuje klasicismus.

Bezčasovost a sklon k typizaci, příznačné pro tradiční podobu klasicismu, způsobují, že portréty a autoportréty převyšuje svou četností námět ženského aktu, ať už samostatného, či s mytologickou vazbou. Ve 20. letech byla ve Francii zorganizována řada výstav, jako např. „Exposition du nu féminin de Ingres à nos jours“ (Galerie Style, kurátor L. Vauxcelles), „Peintres du nu“ (Galerie Devambeze, kurátor L. Vauxcelles), „Peintres du nu“ (Galerie Crès, kurátor E. Faure), „Le nu féminin“ (Galerie Marcel Bernheim). Francis Carco tak ve své publikaci, vydané v roce 1924, „Le Nu dans la peinture moderne (1863-1920)“, mohl konstatovat, že nyní je akt „opět zpátky“.<sup>54</sup>

Určitou roli hrála jistě i poválečná politika, jak se domnívá Romy Golan. Válečné ztráty na životech znamenaly těžkou ránu: ve srovnání s Německem, čítajícím 60 miliónů obyvatel, měla Francie nyní pouze 40 miliónů. Porodnost navíc za těžké hospodářské situace klesala. Vláda reagovala cíleně zaměřenou pronatální kampaní – ustavila „Conseil Supérieur de la Natalité“ (1919) a pořádala propagační akce jako např. „Exposition nationale de la maternité et de l'enfance“ (1921). „(...) Když se Francouzi zpočátku snažili potlačit vzpomínku na válku, byl to starý tropus ženské figury jako telurické znázornění plodnosti, obraz „terra gravis et gravida“, který ovládl státní politiku volání k řádu... Domnívám se, že touto feminizací Francie na základě tropu plodnosti lze vysvětlit extrémní korporealitu ženských aktů vy-

<sup>51</sup> D. Milhau, Matisse, Picasso et Braque, 1918-1926, y a-t-il retour à l'ordre?, in: Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1986, s. 140, pozn. 13

<sup>52</sup> P. Reverdy, Nord-Sud, 1917, cit. dle P. Daix, Le retour de Picasso au portrait (1914-1921), in: Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1986, s. 83

<sup>53</sup> Na rozdíl od Georgette Braqua.

<sup>54</sup> F. Carco, Le Nu dans la peinture moderne (1863-1920), Paris, 1924

tvořených ve 20. letech umělci tak rozličnými jako Lhote, Braque a Dunoyer de Segonzac.“ (R. Golan)<sup>55</sup>

Řada klasicistů se tématem mateřství ve své tvorbě zabývala, patřilo mezi jedno z nejoblíbenějších. Výrazová škála přitom byla velmi široká, rozpínala se od naturalističtějšího podání J. Sunyera (olej/plátno, 92/73, 1921, soukromá sbírka),<sup>56</sup> přes „renesanční“ styl G. Severiniho (olej/plátno, 1916, Museo dell'Accademia Etrusca, Cortona), O. Coubina s přímým odkazem k dílu P. della Francesca (1920, 100/81, soukromá sbírka, Praha), monumentalitu P. Picassa (např. olej/plátno, 162/97, 1921, Collection Bernard Picasso, Paris) a „jinou“ monumentalitu F. Légera (např. olej/plátno, 1922, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris) k téměř abstraktnímu pojetí A. Gleizeho (1920, reprodukováno v „Der Sturm“, 1921; dnes neznámo kde).<sup>57</sup>

Na jedné straně umělci reflektovali výše popsanou vládní propagandu, na druhé straně se za jejich příklonem k námětu matky s dítětem často skrývaly důvody zcela osobní, jako v případě Gina Severiniho (syn Antonio se narodil roku 1916) či Pabla Picassa (syn Paulo – narozen 1921).

Od Severiniho existuje ostatně jedna kresba (kol. 1922, sbírka Severini, Řím)<sup>58</sup> s přesně rozvrženou geometrickou sítí, zobrazující matku kojící dítě, na níž poukazuje vedle stojící Harlekýn. Za nimi sedí Pulchinello, který hraje na kytaru (stejně jako na obraze „Dva Pulchinellové“, 1922, Gemeentemuseum, Den Haag). Skupina vytváří obdobu svaté Rodiny: „Rodinu Comedia dell'Arte“.

Jak napsal roku 1925 Pierre Duchartre, Comedia dell'Arte byla samostatným světem, v němž každý mohl najít „něco pro sebe“: „Ti nejprotichůdnější básníci, hudebníci, spisovatelé, talentovaní nebo mimořádně nadaní malíři se shodli ve společné lásce ke Comedii dell'Arte.“<sup>59</sup> Téma, skýtající standardizované typy, se objevuje nejen u G. Severiniho (vyvrcholilo cyklem fresek ve vile v Montegufoni u Florencie, 1922), ale též např. u J. Grise (vícekrát v letech 1917-1925), A. Deraina (nejvýznamnější z obrazů je monumentální „Harlekýn a Pierot“, 1924, Collection J. Walter et P. Guillaume, Musée de

<sup>55</sup> R. Golan, 1995, s. 18

<sup>56</sup> Reprodukováno in: E. Cowling, J. Mundy, 1990, s. 255

<sup>57</sup> Přefotografováno in: K. E. Silver, 1989, s. 285

<sup>58</sup> Reprodukováno in: K. E. Silver, 1989, s. 284

<sup>59</sup> P. Duchartre, La Comédie italienne, Paris, 1925, cit. dle K. E. Silver, 1989, s. 432, pozn. 16



l'Orangerie, Paris), M. Andreu (např. „Postavy z Commedia dell'arte“, 1926, Institut del Teatre, Barcelona), J. Metzinger (např. „Harlequinade“, 1925, dnes neznámo kde<sup>60</sup>) a samozřejmě P. Picassa (tématu se věnoval již v „modrém“ a „ružovém“ období) i dalších.

E. Cowling a J. Mundy shrnuly důvody obliby tématu: „Podnět vyšel částečně od Diaghileva, a jeho zakázek pro přední avantgardní umělce na výpravy a kostýmy baletů s lidovými náměty. („Parade“ v roce 1917, scénicky navržená Picassem, byla důležitou událostí, protože opona, v rámci veřejného představení, naznačila bohatý potenciál tohoto druhu poetického zobrazení.) Ale pravděpodobně nejdůležitější ze všeho byla skutečnost, že stará italská komedie, s typickými postavami, kostýmy a situacemi, ukázala přijatelnou alternativu – přesto s latinskými kořeny – ke klasické mytologii.“<sup>61</sup>

Comedia dell'Arte s postavami Harlekýna, Pierota, klaunů, atd. se zároveň přiřazuje k širšímu motivickému okruhu, k němuž patří i námět manekýna („manichino“ – jako u G. de Chirica, C. Carry), mašinstického člověka (jako u F. Légera), „obrazu v obraze“ (jako např. u G. de Chirica), scény z nočního života, maškarády, karnevalu, ... Jde o jakési „umělé světy“ nebo „mezisvěty“, které vypovídají o dobově problematickém vztahu k realitě. Všechny směřují k témuž: jejímu zpochybnění. „Tak, jako okno, zrcadlo nebo „obraz v obraze“ odkazují na dvě rozporuplné, nespojitelné skutečnosti, vyjadřují manekýn nebo pierot nejistotu postavení umělce ve světě, ve světě, jemuž je adekvátní pouze maska blázna, šprýmaře, herce. Umělec patří do mezi-světa, stojí mezi rozdílnými realitami, z nichž si již žádná nemůže činit nárok na absolutní platnost.“ (W. Schmied)<sup>62</sup>

Dvojnáčnost, doprovázející Comedii dell'Arte (symbolizovanou již samou protikladností postav veselého, povrchního Harlekýna a přemýšlivého, zádušného Pierota), nevystupuje na povrch v dalším častém klasicistním námětu: „Koupání“.<sup>63</sup>,<sup>64</sup> Řečeno Baudelairovým veršem:

<sup>60</sup> Reprodukováno in: K. E. Silver, 1989, s. 269

<sup>61</sup> E. Cowling, J. Mundy, 1990, s. 14

<sup>62</sup> W. Schmied, Die neue Wirklichkeit – Surrealismus und Sachlichkeit, in: Tendenzen der Zwanziger Jahre, 1977, s. 4/4

<sup>63</sup> Ať už se jím zabýval kdokoli, vždy se musel „vyrovnat“ se Cézannem, který vytvořil celou sérii obrazů na dané téma, vycházející nepochybně ze vzpomínek na své dětství v Aix. Cyklus vyvrcholil 3 monumentálními kompozicemi, které jsou dnes v Barnes Foundation v USA, National Gallery v Londýně a Philadelphia Museum of Art v USA.

<sup>64</sup> Juan Gris dokonce v letech 1916-18 vytvořil několik kreseb „d'après Cézanne“ (podle Cézanna), m.j. i „Koupání“.

„Là, tout n'est qu' ordre et beauté,  
Luxe, calme et volupté“  
(„Tam, vše pouze krása a řád  
Klid, přepych, rozkoš  
Napořád“)

Tak je tomu v Arkádii... Kde ji najdeme na mapě? Arkádie je oblast centrálního Pelopenésu v Řecku, kamenitá náhorní planina asi osmdesát kilometrů dlouhá a padesát kilometrů široká, ze všech stran obklopená pásy hor. Na jihu jí protíná železniční trať, z ostatních směrů je prý i dnes dostupná pouze na oslu. Ve skutečnosti krajina velmi nehostinná (jejíž obyvatelé však byli od starověku proslulí svou dobrotou, přívětivostí, skromností a láskou k umění) se stala předobrazem pro dávno ztracený pozemský ráj.

Ideál jednoduchého života pastýřů vedl ke vzniku pastorální a bukolické poezie, básnické formy, konfrontující nevinnost venkova se zkaženým městským životem. Jejím tvůrcem byl řecký básník Theokritos, na něhož navázal Vergilius, který Arkádii „přemístil“ do střední Itálie. Po několika staletích se na oba antické autory odvolávali Dante a Bocaccio a později řada dalších tvůrců. Představa o Arkádii tvoří nejpodstatnější mýtus klasicismu.

Její podobu ve výtvarném umění ustavil Nicolas Poussin: jako úrodnou krajinu římské Campagny, kde se harmonicky prolínají jednotlivé prostorové plány se základními komponenty: volnou přírodou, vodními plochami a malebnými stavbami.

Arkadický kraj je zemí míru a štěstí, vyjadřuje touhu po původním, čistém stavu světa. Náš sen by byl úplně dokonalý, kdybychom nevěděli, že z něj musíme procitnout. Jedná se pouze o fikci, úplně odlišnou od skutečného stavu věcí. Proto často cítíme stesk.<sup>65</sup> Dle E. Cowling a J. Mundy se v jádře tohoto mýtu „skrýval zdroj hluboké melancholie – vědomí ztráty a poznání, že ideál nemůže být nikdy dosažen. A právě tak, jako melancholie prostupuje pastorální malby Clauda Lorraina, Nicolasse Poussina a J. B. Corota, prochází i dílem některých nových klasicistů – Deraina, Picassa a zvláště De Chirica. Občas měl mýtus starou, ovidiovskou podobu. Ale i když prostředí bylo zjevně současné, vždy zde existovala záměrná dvojznačnost, čili pří-

---

<sup>65</sup> Ze samotné tradice žánru vyplývá, že bezkonfliktní a harmonické prostředí vynikne pouze ve srovnání s „anti-tezí“: „Et in Arcadia ego“ – „Také já jsem zde“ – upomíná na všudypřítomnou smrt. Poussin toto téma zpracoval dvakrát – skupina pastýřů objeví lidskou lebku nebo si s údivem prohlíží náhrobek.

tomnost byla nahlížena z pohledu minulosti, a tím idealizována a zvýšena ve svém účinu“.<sup>66</sup>

Klasicisté 20. století našli pozemský ráj, uchráněný od moderní civilizace, ve Středomoří. Mýtus o Arkádii přitahoval nejvíce ty, kteří v mediteránní oblasti nějakou dobu žili (např. Renoir v Cagnes-sur-mer, Matisse v Nice, Maillol v Banyuls, Bonnard v Le Cannet atd.) nebo tam alespoň trávili letní pobyty (např. Picasso, Derain). Ano, okouzlení jihem...<sup>67</sup> Může o něm vypovídat něco lépe než Maillolova slova z Puig del Mas?:<sup>68</sup> „Je to krajina ze sna. Zapomenete tu na všechny drobné starosti všedního života. Já to mám hrozně rád. Ale v slunci, kdybyste to viděl, je všechno ještě krásnější. Jako ze sametu – a tajemnější. Tady žijete doopravdy. Mám to hrozně rád, ty skály, to ticho. Všecko je tady půvabné. Nakonec jenom umělci umějí žít, protože si dovedou najít takhle krásné chvíle. A dovedou je prožívat. Ostatní lidé znají jen únavné hodiny života. Tady jsem šťasten... Pro takové chvíle, jako je tahle, se vyplatí žít.“<sup>69</sup>

Krajinomalba se stala opět velmi přitažlivou. Mimo jiné proto, že symbolizovala věčnost, trvalost, plodnost. Potvrzovala národní identitu. V rámci francouzské poválečné výtvarné tvorby existuje řada takových „důkazů“. Třeba na „Salónu nezávislých“ v Paříži roku 1919: z katalogu zjistíme jednoznačnou převahu tématu „paysage“.<sup>70</sup>

Vezměme si i jiný příklad z dřívější doby, „Pastorálu“ španělského „Noucentisty“ Joaquima Sunyera (olej/plátno, 1910-11, sbírka Joan A. Maragall), zobrazující arkadickou krajinu, „oživenou“ ležící nahou ženou a zvířaty jak z ráje. Básník J. Maragall popsal obraz slovy: „Měl jsem pocit, že stojím na průsečnici našich hor, hor, které jsou tak typické pro Katalánsko, rozeklané a zvrásněné zároveň, tak skrovné a drsné jako naše duše... Pohledme na ženu na Sunyerově „Pastorále“ – vyjadřuje krajinu; je krajinou, která na sebe vzala při svém vzniku tělesnou podobu. Ta žena tam není náhodou: je osudem. Symbolizuje celou historii krece: tvůrčí síla, jež stvořila oblity hory, neustala a

<sup>66</sup> E. Cowling, J. Mundy, 1990, s. 12-13

<sup>67</sup> Týká se to celého klasicismu, takže se dá souhlasit s J. Kroutvorem: „Poválečný neoklasicismus v širším slova smyslu je asi posledním velkým kulturním tažením jihu směrem na sever.“ – J. Kroutvor, Cesta na jih, in: J. Kroutvor a kol., Cesta na jih, Obecní dům, Praha, 1999, s. 42

<sup>68</sup> Stará osada, z níž se zrodil Banyuls

<sup>69</sup> H. Frère, Rozhovory s Maillolem, in: A. Maillol, Rozhovory o umění, 1965, s. 122

<sup>70</sup> R. Golan, 1995, s. 1

dala vznik i křivkám lidského těla. Žena a krajina jsou stadia jedné a téže věci.<sup>71</sup>

Pro revival krajinomalby hovořila také její očišťující, dalo by se říci až terapeutická úloha. Umělci tváří v tvář přírodě pociťovali to, co krásně napsal Joan Miró v dopise z Montroigu, kde roku 1916 pobýval u svých rodičů:<sup>72</sup> „Na několik dní chci žít s krajinou, být s modrým a zlatým světlem obilných polí a na této vizi si očistit duši. Kolik čistoty nám krajina dává! Když tu žiji, pociťuji velkou lásku ke každé věci, k živočichu, ke stéblu trávy, a už si lidskou nízkost nedokáži představit. Pobytem na venkově se stáváme odolnější, silnější a zdravější pro naši cestu a budoucí život ve městě.“<sup>73</sup>

Hlavními vzory pro klasicistní krajinomalbu (krátce před- a poválečnou) byli Nicolas Poussin, Claude Lorrain, Jean Baptiste Corot<sup>74</sup> a Paul Cézanne, který objevil krásu Provence. Na rozdíl od Côte d'Azur nepatřila k turistickým letoviskům. Navíc nepůsobila hedonisticky. Její „vážnější“ charakter se začal cenit zejména od poloviny 20. let, nepochybně v souvislosti s vyprcháním poválečné euforie a nenaplněním optimistických představ „nového začátku“.

Klasicistní krajinomalba nemusela být pouze „organická“, ale také „mechanická“, jako v případě Fernanda Légera. Z roku 1921 pochází jeho cyklus „Paysages animés“, k němuž náleží obraz „Muž se psem v krajině“ (olej/plátno, 65/92 cm, 1921, Collection Samir Traboulsi, Paris). Scénérie je syntetická a idealizovaná, avšak zároveň čistě modernistická: neobsahuje nostalgii, žádný náznak touhy po návratu do předtechnologického věku. „Výrazně barevné, geometrické budovy statků se podobají současným moderním vilám a domům, takovým jako navrhoval jeho přítel Le Corbusier, a koexistují s železnými mosty a šablonovitými návěstími. I když tu nejsou specificky zachyceny továrny, vše upomíná na moderní průmyslovou krajinu, muži, mající

<sup>71</sup> J. Maragall, *Impresión de la Exposición Sunyer*, cit. dle E. Cowling, J. Mundy, 1990, s. 252

<sup>72</sup> Jeho obrazy z této doby jsou magicky realistické. Obdivoval tehdy m.j. dílo J. Sunyera, který byl pro španělskou kritiku nejvlastnějším ztělesněním moderního klasicismu. Byl jím ovlivněn a usiloval o vytvoření „klasickeho umění“, založeného na bezprostředním, důkladném studiu přírody. Roku 1918 se příznačně vyjádřil: „Každý den cítím více nutnost velkého klasicismu..., o to bychom měli usilovat – klasicismus ve všem. Ty, kteří nejsou dostatečně silní, aby pracovali podle přírody, považují za nanicovaté povahy a odmítám v ně věřit.“ – J. Miró v dopise Rafolsovi, cit. dle E. Cowling, J. Mundy, 1990, s. 189

<sup>73</sup> J. Miró, in: J. Dupin, J. Miró, *Leben und Werk*, 1961, cit. dle *Tendenzen der Zwanziger Jahre*, 1977, s. 4/186

<sup>74</sup> Myšlenky A. Deraina z roku 1921, jak je zaznamenal A. Breton („*Idées d'un peintre*“, *Littérature*, 1921): „Derain považuje Corota za jednoho z největších géniů západního světa. Jsme daleko od toho, abychom vyčerpali tajemství jeho umění.“ Následuje stanovisko téměř heretické: „Cézanne, naproti tomu, visí jenom na vlásku. Jeho malba lichoť jako rýžový pudr. Tento muž, jímž se celý svět zabývá, se možná úplně mylil.“ – cit. dle S. Pagé (ed.), 1994, s. 426

charakter robotů, by tak stejně dobře mohli být odpočívající tovární dělníci jako hospodáři, kteří vyšli na obchůzku... Léger velebil krásu nových blyštivých zemědělských strojů, jež tehdy začínaly měnit tradiční francouzské způsoby hospodářství. Dokonalá kompoziční jednota značí harmonii, v níž v poválečném světě doufal... Zdá se, že, kromě Rousseaua, který se po válce těšil postavení malíře v linii velké klasické tradice francouzského realismu, Légerova krajina přímo poukazuje na velmi usměrněné a jasné klasické krajiny Poussina a Corotta... Léger však nenapodobuje ani jednoho z těchto umělců: na místo toho staví protiklad mezi zjevně „staromistrovskou“ kompozicí a rezolutně moderním, postkubistickým stylem.“ (E. Cowling, J. Mundy)<sup>75</sup>

Na naší cestě za klasicistními tématy se zastavme ještě u zátiší. Byla to právě Picassova kresba, zobrazující realisticky tři jablka (kresba tužkou, 29,5/42,5 cm, 1917, Collection Dina Vierny – Musée Maillol, Paris), pro většinu lidí zdánlivě „obyčejná“, která svou intenzitou a jemností před lety upoutala Ulricha Weisnera. Spolu s reprodukcí „Mateřství“ (kresba rudkou, 24/42,5 cm, 1923, Sammlung Rosengart, Luzern), visící mu nad stolem, ho podnítila k zásadním otázkám: „Je dovoleno, se jí (= kresbou – pozn.) zcela bez rozpaků těšit jako kresbou Raffaelovou? Nebo si musíme odeprít nechat se oslovit možná nečasovou krásou?“<sup>76</sup> V katalogu „Picassos Klassizismus“, výsledku jeho „tázání“, uvedl v této souvislosti slova Carla Friedricha von Weizsäckera: „Naše doba nedůvěřuje krásnému. Nechce se nechat jím citově zasáhnout...“<sup>77</sup>

O co jde v zátiší? Jistě o krásu  
o ticho nejtišší  
A také asi o stav trvání  
zatímco moment  
rychlostí nudu zahání...

Chci tím říci jen, že s každým zátiším jako by umělci bylo dovoleno dotknout se věčnosti (což hraje v klasicismu velkou roli). Pravá podstata věcí neulpívá „na povrchu“, je skryta hlouběji. Derain proto řekl André Bretonovi: „Bylo by třeba důvěrně proniknout do života

<sup>75</sup> E. Cowling, J. Mundy, 1990, s. 137-138

<sup>76</sup> U. Weisner, Vorwort, in: U. Weisner (Hrsg.), Picassos Klassizismus, Kunsthalle Bielefeld, 1988, s. 12

<sup>77</sup> Dtto, s. 12

věcí, které člověk maluje... Nejde o to vystihnout předmět, ale ctnost toho předmětu, v někdejší slova smyslu.<sup>78</sup>

Nový vztah k věcem posilovalo v době po první světové válce kolektivistické cítění. Šlo o odkrytí „vnitřního obsahu“ reality, jenž nespočívá v její indiferentní, objektivní existenci, ale ve smyslu, který má pro člověka. Klasicismus tak reflektuje morální odpovědnost tvůrce, posilovanou někdy i sociálním soucitem.

Na druhé straně se lze setkat s procesem opačným: sentiment je potlačen, dochází k izolaci objektů, které malíř pozoruje „z distance“. Dědictví metafyzické malby, jako v případě G. Morandiho: „Dívá se pohledem věřícího, a skrytá kostra věcí, které jsou v našich očích mrtvé, protože se nehýbou, se mu zjevuje pod jejím nejutěšujícím zorným úhlem: aspektem věčnosti. Má tak v sobě něco z hlubokého lyrismu evropského umění: metafyziky všedních věcí. I přes to, že dokážeme rozluštit tajemství jevů, pohlížíme na tyto tak důvěrně známé věci očima člověka, který se dívá a neví.“ (G. de Chirico)<sup>79</sup> Klasicismus se tím blíží „magickému realismu“ (název knihy F. Roha z roku 1925: „Magischer Realismus“) a „nové věčnosti“ (výstava v Mannheimu zorganizovaná roku 1925 G. F. Hartlaubem: „Neue Sachlichkeit“).<sup>80</sup> Stanovit hranice mezi jednotlivými tendencemi není často dost dobře možné.<sup>81</sup> Prolínají se.

Na závěr úvahy o klasicistním zátiší poukažme ještě na dva tvůrčí přístupy: Pabla Picassa a puristů. Picassovo „Zátiší s džbánem a jablky“ (olej/plátno, 65/43,5 cm, 1919, Musée Picasso, Paris) dokládá jeho snahu dosáhnout prosté, ale vznešené monumentality klasického umění. Je stejně pozoruhodné jako jeho figurální malba z téže doby, s níž souvisí – má zřetelný antropomorfní charakter. Slovy E. Cowling a J. Mundy: „V letech 1920-22 Picasso vytvořil několik rozměrných pastelů, zobrazujících dívky ve velkých, měkkých kloboucích, a „že-

<sup>78</sup> A. Breton, „Idées d'un peintre“, Littérature, 1921, cit. dle S. Pagé (ed.), 1994, s. 425

<sup>79</sup> G. de Chirico, G. Morandi, katalog výstavy, 1922, cit. dle Les Realismes, 1919-1939, 1980, s. 92

<sup>80</sup> Zdá se, že otázka užití termínů „Neue Sachlichkeit“ a „Magischer Realismus“ není dosud jednoznačně vyřešena – viz Tendenzen der Zwanziger Jahre, 1977, s. 4/27. Hartlaub rozlišoval „levé“ a „pravé“ křídlo „Neue Sachlichkeit“: „Shledávám tu pravé a levé křídlo. To první konzervativní až ke klasicismu, kořenící v bezčasovosti, chce po tolika traufalostech a chaosu opět posvětit zdravou, tělesnou plastičnost v čisté kresbě podle přírody, možná ještě s nadsazením zemitosti, zakulacenosti... To druhé, levé křídlo, pronikavě současné, které má daleko méně víry v umění, které se spíše zrodilo z jeho popření, hledá s primitivní žíznivostí po zkoumání, nervózní dychtivostí po sebevyjádření, odhalení chaosu, pravou tvář naší doby.“ (dtto, s. 4/26) „Levé“ křídlo je klasicistní (Hartlaub uvádí jako příklad Picassa), „pravé“ veristické (Beckmann, Grosz, Dix, Scholz...).

<sup>81</sup> Co se týká „magického realismu“ a „nové věčnosti“, vycházím z jejich charakteristiky, jak je podána v Tendenzen der Zwanziger Jahre, 1977, s. 4/25.

na“ skrytá v tomto zátiší je jako jejich sestra. Obraz se svou barevností a rysem absolutního klidu a ticha podobá současným metafyzickým zátiším, zejména těm od Morandiho, avšak svou smyslností se od nich ostře odlišuje.<sup>82</sup>

Le Corbusierovo „Zátiší s mísou“ z roku 1919 (olej/plátno, 81/65 cm, Fondation Le Corbusier, Paris) se výběrem předmětů a jejich rozmístěním, barvou i stylem také podobá metafyzickým malbám Morandiho, de Chirica a zejména C. Carry (konkrétně např. „Zátiší s trojúhelníkem“, 1917, Civica Galleria di Brera, Milano; „Bílá mísa“, 1919, Kunstmuseum, Saint Gallen).<sup>83</sup> Zásadní rozdíl spočívá v tom, že není „psychologické“. Tento vývoj potvrdí následně vzniklá díla, založená na klasických geometrických proporčních systémech. Věci ztrácejí svou individuální signifikanci a stávají se standardizovanými „typy – objekty“. Významovost přechází z nich samých na vztahy mezi nimi. Corbusierovy a Ozenfantovy malby z dvacátých let (téma zátiší převládá nejméně do roku 1927) jsou kritikou i rozvinutím kubismu,<sup>84</sup> hrou „vizuálních rýmů“ (jak je vypracoval během války J. Gris), v nichž realita ustupuje abstrakci.

---

<sup>82</sup> E. Cowling, J. Mundy, 1990, s. 209

<sup>83</sup> Naznačuje to, že puristé v letech 1918-1919 chápali italskou metafyzickou malbu jako avantgardní alternativu kubismu.

<sup>84</sup> „Kritizovali to, co ve shodě se svou neoplatónskou, osvícenskou filozofií považovali za náhodný, instinktivní a přílišně dekorativní rys kubismu, a místo toho přišli s uměním založeným na přesných a racionálních zákonech, uměním, v němž kompozice a forma jsou prvotní, barva druhotná; uměním řádu a harmonie, všeobecně platným.“ – E. Cowling, J. Mundy, 1990, s. 198

## DERAIN A PICASSO

Nic neosvětlí klasicistní tendence v moderním umění lépe, než výtvarná tvorba dvou umělců: André Deraina a Pabla Picassa. André Salmon charakterizoval odlišnost obou autorů: „Jestliže si Picasso zaslouží být nazván „rozněcovatelem“, André Derain musí být považován za „vyrovnavatele“.<sup>1</sup> Derainův význam, jak konstatoval J. Clair,<sup>2</sup> zůstává často dodnes nepochopen. A přece byl stejným „objevitelem“ jako Picasso. Myslím, že Gertrude Steinová to vystihla nejlépe: „(Derain), to je umělecký dobrodruh, Kryštof Kolumbus moderního umění, ale jsou to ti druzí, kteří těží z nových kontinentů.“<sup>3</sup>

„Vynálezce“ Picasso měl oproti většině ostatních výhodu navíc: byl vnímavější, rychlejší. Překypoval invencí, ale dokázal se i velmi dobře poučit. „Když se něco dá ukradnout, tak to ukradnu,“ vyjádřil se jednou. Neopovrhoval jakýmkoli podnětem k tvorbě, nestavěl se proti tradici. Obdivoval své výtvarné předchůdce. Tvorba Řeků, Egyptanů a všech dalších velkých autorů dřívějších dob mu připadala stále aktuální, v současnosti dokonce „živější“ než kdysi. Umění se nečlení na minulé a budoucí: „Často slyším slovo vývoj. (...) Pro mě neexistuje v umění ani minulost ani budoucnost.“<sup>4</sup> Picasso do sebe vstřebal vše z tradice, „přivlastnil“ si ji, aby ji zbavil všeho „přežilého“ a „obnovil“ ji. „Nezdá se, že by v nějaké době žil stejný tvůrce forem, v nichž se nalézá to, co všechna umění zplodila od umění paleolitického ke krétskému, ke klasickému starořeckému umění a k tomu Pana Ingrese,“ napsal o něm R. Desnos.<sup>5</sup>

Některé Derainovy názory se podobají Picassovým. Také si zvláště cení staré mistry.<sup>6</sup> Poslechněme si například jeho slova o Rembrandtovi: „Je velkolepý a moderní. Víc než moderní: věčný.“<sup>7</sup> Co z toho vyplývá? Devíza moderního klasicismu: „Je třeba jít s duchem všech dob, jestliže chceme být současní.“<sup>8</sup>

<sup>1</sup> A. Salmon, *André Derain, L'Amour de l'art*, 1920, in: S. Pagé (ed.), 1994, s. 422

<sup>2</sup> J. Clair, *Données d'un problème*, in: *Les Realismes*, 1980, s. 13

<sup>3</sup> G. Stein, cit. dle J. Leymarie, *André Derain ou le retour à l'ontologie*, 1949, in: S. Pagé (ed.), 1994, s. 428

<sup>4</sup> P. Picasso, cit. dle L. Madeline, *Picasso et Ingres: pour la vie*, in: L. Madeline (ed.), 2004, s. 23

<sup>5</sup> R. Desnos, *Peintures de Picasso, 1939-40*, cit. dle L. Madeline (ed.), 2004, s. 181

<sup>6</sup> K tradici: „Tradice rozhodně není vůle mrtvých.“ – A. Derain, cit. dle G. Hilaire, *Derain*, Genève, 1959, s. 95

<sup>7</sup> A. Derain, cit. dle G. Hilaire, *Derain*, Genève, 1959, s. 25

<sup>8</sup> A. Derain, cit. dle G. Hilaire, *Derain*, Genève, 1959, s. 142



Na první pohled se v určitém smyslu Picasso s Derainem shodují. Druhý pohled ale odhalí jejich rozdílnost.<sup>9</sup> Dokazuje, že opravdu existují dva klasicismy.

D. H. Kahnweiler pojednal o charakteru Derainovy tvorby: „Pokud pojem „klasický“ má jiný význam než jednoduchého časového údaje, pokud označuje čisté, silné umění řádu a jednoduchosti, pak toto jméno nenáleží žádnému umění více než Derainovu. Jemu především tak přísluší stará slova Winckelmannova: „Všeobecný vynikající znak tohoto umění je vznešená prostota a klidná velikost.“<sup>10</sup>

Derain pociťuje zklamání ze současného stavu světa: „Nevíme, kde nám v tom všem hlava stojí, a jestliže v tomhle blázinci postoupíme, jsme vyřízení... Vějička se točí příliš moc... Světla vědy, přetvářky, povídačky svědčí o hrdinských činech celého lidstva, které se dobrovolně zabíjí.“<sup>11</sup> Sní o štěstí, které se rovná klidu, pravdě, jistotě.<sup>12</sup> Svým přátelům již kdysi radil, aby se pokud možno co nejvíce vzdálili od Paříže, jejíž vliv je „neblahý“.<sup>13</sup> Nyní se sám „vzdaluje“ umělecky – obrací se k tradici a ke klasikům. Jak moc si jich cení? Například o vlámských malířích se vyjádřil: „Měl jsem hodně rád Vlány, ba i příliš...“<sup>14</sup> Někteří modernističtí kritikové toho hned využili pro svou argumentaci.<sup>15</sup> Možná, že by byl vhodnější výraz „víc“, jehož smysl se projeví teprve ve srovnání: Derain staré mistry „ctil“ přece jen o něco víc, respektive jinak, než Pablo Picasso. Jasně to zrcadlí komparace jejich tvorby 20. let, jak ji provedl například Patrick Heron : „V Derainových aktech a ženských portrétech, řekněme z roku 1922 nebo 1923, byl cit pro formu silnější a klasičtější, vskutku monumentálnější, než v podobných „klasických“ kompozicích, které v téže době dělal Picasso. U něj je parodičnost stěží skryta: duch, kterým jeho ženské postavy voluminózních tvarů byly aluzí na řecké sochy nebo římské fresky, svým způsobem rozrušil obrovskou vážnost, která vždy doprovází ryzí formu.“<sup>16</sup>

<sup>9</sup> „Rozdílnost Picassa a Deraina (...) je velmi příznačná.“ – P. Daix, *Classicism Revisited in Modern Art*, in: *Canto d'Amore*, 1996, s. 81

<sup>10</sup> D. Henry, *André Derain*, Leipzig, 1920, s. 16

<sup>11</sup> A. Derain, cit. dle G. Diehl, *André Derain*, Flammarion, Paris, b.d., s. 62

<sup>12</sup> „Skutečná podoba štěstí: to je ta klidu, pravdy a jistoty.“ – A. Derain, cit. dle G. Hilaire, 1959, s. 36

<sup>13</sup> G. Diehl, *André Derain*, Flammarion, Paris, b.d., s. 62

<sup>14</sup> A. Derain, cit. dle G. Hilaire, 1959, s. 25

<sup>15</sup> D. Sutton postřehl správně v 50. letech: „Nechut' současných kritiků vzít v úvahu dílo André Deraina jasně zrcadlí dilema generace, která považuje originalitu za jediné vhodné kritérium k určení skutečné hodnoty umělce.“ – cit. dle dtto, s. 129

<sup>16</sup> P. Heron, *Derain reconsidered*, in: *Arts Magazine*, 1958, cit. dle S. Pagé (ed.), 1994, s. 430-431

Derainova úcta ke klasikům byla „klasická“, a proto si nedovolil to, co Picasso. Ten zbavil staré umění jeho „obsahu“. Gottfried Böhm nazývá takový postup „emptying out“ („vyprázdňení“): „Picasso vyhladil původní významy většiny klasických vzorů, které využil pro své obrazy, jak pokud šlo o jejich charakteristický styl (nahradil ho svým vlastním vyjádřením), tak i o příběh spojený s postavami, mytologický nebo jiný. (...) Jeho strategie odpoutání figur od jejich tradičních konotací – kromě nemnoha zbývajících narážek – mu umožnila obdařit své kompozice novými významy. Mytologické narážky vyskytující se v jeho obrazech se však nezakládají na převyprávění starověkého příběhu (k jakému rozpoznatelnému mýtu se vztahuje například „Panova flétna“?), ale odkazují k autorově vlastní „mythopoesis“, k těžko určitelnému uměleckému mýtu, který vytlačuje ostatní možné primární mýty.“<sup>17</sup>

Zatímco Derain na moderní pochyby odpovídá hledáním harmonie, Picasso ironizuje.<sup>18</sup> Popírá winckelmannovskou definici klasicismu jako „edle Einfalt und stille Grösse“. Neznamená to ale, že v jeho díle nenalezneme obrazy „apollinské čistoty“. Naopak. Jen jsou stále vyvažovány malbami dionýského charakteru.<sup>19</sup> Někdy se oba antitetické póly sjednocují: „(...) Dionýské malby zjemňuje apollinský idealismus, z apollinských obrazů zaznívá dionýské opojení...“ (E. Cowling)<sup>20</sup>

Picasso pravděpodobně velmi brzy poznal filozofii F. Nietzscheho („Zrození tragédie z ducha hudby“ bylo přeloženo do francouzštiny a španělštiny roku 1901). Jistě ho ovlivnila, neboť skýtala možnost, jak vysvobodit klasicismus z akademického, jednostranného schématu.<sup>21</sup> Slovy Elizabeth Cowling: „(...) Tento Nietzschem popsáný, uchvacující, hrozivý klasicismus, řízený duchem Dionýsa, věčným zdrojem tvořivosti, umožňuje pochopit Picassovy klasické malby. Krajně skeptický k racionalistické, sokratické tradici, a v anticipaci Freudovy este-

<sup>17</sup> G. Böhm, *An alternative Modern*, in: *Canto d'Amore*, 1996, s. 28, 30

<sup>18</sup> „...Parodie, jejíž užití nemělo za účel uvést v soulad současné umění s vrcholnými díly minulosti – což byla, krátce řečeno, velká ambice Derainova – ale naopak zapojit některé slavné umělecké osobnosti minulosti do čistě modernistických a hluboce ironických záměrů.“ – H. Kramer, *En pensant à Derain*, *Arts Magazine*, 1963, cit. dle S. Pagé (ed.), 1994, s. 430

<sup>19</sup> Např. série „groteskních“ „Koupajících se“ (1920) vzniká souběžně se vznešenými, apollinsky zklidněnými obrazy „Matky s dítětem“.

<sup>20</sup> E. Cowling, *Picassos Klassizismus: Jenseits der Schönheit*, in: U. Weisner (Hrsg.), 1988, s. 38

<sup>21</sup> Picasso: „Akademické učení o kráse je lživé. Oklamali nás... Umění není aplikace nějakého kánonu krásy, ale to, co instinkt a mozek mohou pojmut nezávisle na kánonu.“ – cit. dle Ch. Zervos, *Conversation avec Picasso*, *Cahiers d'Art*, Nr. 7-10, 1935, s. 176

tické teorie, Nietzsche přistupuje k umění psychoanalyticky, neboť podněty pro umělecké vyjádření nalézá v přirozených lidských emocích. Nietzscheovy teorie nemohly zůstat bez významu pro umělce s Picassovým charakterem a vkusem: velmi pravděpodobně přispěly k jeho utváření. Picasso byl Nietzschem ovlivněn bezpochyby dlouho předtím, než se roku 1904 trvale usadil v Paříži, a „Slečny z Avignonu“ byly charakterizovány jako nietzscheovský obraz.<sup>22</sup> „Avignonské slečny“ (olej/plátno, 1907, MoMA, New York) představovaly revoluci z hlediska výtvarné formy, nicméně stejně tak poukázaly k tradičnímu zobrazení aktu. Reprezentují jednu z možných tváří moderního klasicismu, dionýským podtónem oživující a zároveň pozměňující jeho „starou“, vžitou podobu.<sup>23</sup>

Když se Georges Braque vyjádřil, že měl vždy rád klasickou krásu, Picasso souhlasil. Přesto neváhal často její rámec překračovat, pohrávat si s ním. Řekl totiž také: „Krása... To slovo je pro mě beze smyslu... (...) Víte přesně, kde se dá najít její opak? Kdyby mi někdo ukázal, že existuje absolutní ošklivost, bylo by to něco jiného.“<sup>24</sup>

Cesty Pabla Picassa a André Deraina se rozbíhají i sbíhají. Picassova tvorba vyvolává znepokojení, v něčem se nám stále vysmívá. J. Cassou na fiktivní otázku „Nemyslíte si, ptají se dámy, že si z nás Picasso dělá legraci?“ odpovídá: „Ale já to předpokládám! Proč by se, milostivá, Vámi Picasso zabýval? On se Vám vskutku vysmívá! A jestli Vás to utěší, dělá si legraci i ze mne, stručně řečeno: ze všech.“<sup>25</sup>

Nedivte se, vždyť Picasso má španělský smysl pro humor! Naopak obrazy André Deraina jsou vážné, protože se Francouzi vůbec smát nedovedou... Doufám, že mi nevěříte. Abych uvedla věci na pravou míru: Derainova „vážnost“ nemá co do činění se smyslem pro humor, ale jde o celkové vyznění, zaměření jeho tvorby. Autor si stanovil nesnadné cíle: zachovat vnitřní jednotu obrazu, obnovit princip univerzality, nalézt opět smysl lidské existence, rehabilitovat proces malby jako takový. „Dospět k nejvyrovnanějšímu, nejušlechtlejšímu umění se zachováním jeho lidského charakteru.“ (G. Hilaire)<sup>26</sup>  
Skutečně nelehký úkol. Cesta pro „osamělé běžce“ (Derain to cítí,

<sup>22</sup> E. Cowling, Picassos Klassizismus: Jenseits der Schönheit, in: U. Weisner (Hrsg.), 1988, s. 37

<sup>23</sup> Picassův obraz „Avignonské slečny“: „Ve skutečnosti to byla jeho odpověď na volání po obnoveném, protiakademickém klasicismu v umění, přestože jeho expresionistický, „dionýský“ charakter jasně naznačuje Picassovo odmítnutí všeobecně přijímaného ztotožnění klasicismu s „apollinským“ klidem.“ – E. Cowling, J. Mundy, 1990, s. 201

<sup>24</sup> Cit. dle E. Cowling, Picassos Klassizismus: Jenseits der Schönheit, in: U. Weisner (Hrsg.), 1988, s. 37

<sup>25</sup> J. Cassou, Panorama des arts contemporains, Gallimard, Paris, 1960, s. 237

<sup>26</sup> G. Hilaire, 1959, s. 37

lehký úkol. Cesta pro „osamělé běžce“ (Derain to cítí, když říká: „Čím jdu víc dopředu, tím jsem osamělejší. A mám strach, že budu příliš opuštěný...“<sup>27</sup>). Sisyfófská práce, jak napsal D. H. Kahnweiler: „Neúnavně tvoří na sisyfófské práci, kterou si na sebe vzal.“<sup>28</sup>

Jak Derain definuje krásu? Jako „úsilí o klid“.<sup>29</sup> Díky G. Hilairovi pochopíme nejlépe malířovy představy o umění: „Umění není picassovské: chci říci prométheovské. Rozhodně není subverze, destrukce, ale, jako duch sám, je to tvorba komplementární k přírodnímu tvoření: „Ego sum resurrectio et vita“ (Já jsem vzkříšení a život), poznamenává Derain. To je také umělcovo krédo.“<sup>30</sup>

Derainova a Picassova tvorba potvrzuje, že oni dva v sobě měli (v rámci generace) vskutku vyjímečnou citlivost. V letech 1906-1914 byl jejich kontakt velmi intenzivní. (Zejména mezi lety 1913-14 si Picasso s Derainem rozuměl daleko lépe a vídal se s ním častěji, než s G. Braquem.<sup>31</sup>) Spojuje je jejich výjimečná úloha: nejprve při vzniku kubismu, záhy při konstituování moderního klasicismu. I v druhém případě předešli všeobecný vývoj: ani jeden z nich „na válku nečeká“, mění se předtím.

---

<sup>27</sup> Cit. dle G. Diehl, André Derain, Flammarion, Paris, b.d., s. 48

<sup>28</sup> D. Henry, André Derain, Leipzig, 1920, s. 16

<sup>29</sup> Tato Derainova slova pocházejí již z roku 1906! – cit. dle S. Pagé (ed.), 1994, s. 437

<sup>30</sup> G. Hilaire, 1959, s. 38

<sup>31</sup> P. Daix, Classicism Revisited in Modern Art, in: Canto d'Amore, 1996, s. 78

## KLASICISMUS ANDRÉ DERAINE

*„Nikdo nám nemůže bránit představovat si svět způsobem,  
jaký nám nejvíce vyhovuje.“  
A. Derain v dopise M. Vlaminckovi<sup>32</sup>*

André Derain (1880-1954) byl v letech 1905-1906 jedním z předních fauvistů. Tento vývoj krystalizoval postupně od roku 1901, kdy spolu s Mauricem Vlaminckem shlédli v galerii Bernheim-Jeune výstavu Vincenta van Gogha, který je zaujal robustním rukopisem a vitálním malířským temperamentem: barva zde nepřepisovala pouze vizuální vjem, ale zrcadlila i tvůrcovu senzibilitu. Stal se ukazatelem na cestě odpoutání se od impresionistické „zrakovosti“, jak dokazují krajinomalby obou přátel z Chatou a Le Pecq, kde malovali bok po boku: „Byla to naše džungle,“ vyjádřil se později Derain.<sup>33</sup> Vlaminck se ve své dramatickosti van Goghovi blíží více, nanáší čistou barvu z tuby přímo na plátno. Derain, charakterově vždy rezervovanější, ji naopak „tlumí“<sup>34</sup> a „scluje“.

Obrazy Henri Matisse, namalované na francouzské Riviére a Korsice, záhy způsobily změnu skladby jeho palety. Lomené tóny a temné tinty nahradil jásavou žlutí, žhavou červení, svěží zelení a svítivou modří. Roku 1905 strávil s Matissem léto v Collioure a z pobytu vytěžil řadu obrazů, z nichž devět vystavil na „Salon d'Automne“ (1905) v proslulé „centrální kleci“, „Cage des Fauves“. Jejich podání je dvojí: buď je barva nanášena v širších plochách, nebo v drobnějších oddělených skvrnách. V prvním způsobu rozpoznáváme kromě poučení van Goghem vliv Cézannův, v druhém Seuratův a Signacův (zprostředkovaný Matissem). Nejde mu o „couleur pour la couleur“ (barvu pro barvu), ale vytvoření světelného a harmonického obrazu s větší kompoziční přísností. Jak dokazují dopisy, uvědomuje si od počátku odlišnost svého přístupu od Matissova.<sup>35</sup> Trochu mu závidí, když se roku

<sup>32</sup> A. Derain, *Lettres à Vlaminck*, Paris, 1955, cit. dle S. Pagé (ed.), 1994, s. 124

<sup>33</sup> A. Derain, cit. dle S. Pagé (ed.), 1994, s. 102

<sup>34</sup> Vlaminck vypráví, co mu Derain tehdy vytýkal: „Jestliže založíš své obrazy pouze na síle záření barvy z tuby, již z toho nevyjdeš... Je to teorie barvířů! Nikdy nebudeš moci mít červenou červenější, modrou modřejší, také vě, jako vyrábí drogist!“ – cit. dle J. L. Andral, *Derain en plein Midi*, in: S. Pagé (ed.), 1994, s. 68-69

<sup>35</sup> Příkladná je v této souvislosti figurální kompozice „L'Age d'or“ (1905, Musée d'art moderne, Téhéran), představující „odpověď“ na Matissův obraz „Luxe, calme et volupté“ (1904, Musée d'Orsay, Paris). Na rozdíl od jeho „idyl“ je Derainův obraz tajemnější a hůře interpretovatelný. Pokud můžeme hovořit o nietzscheovské inspiraci, potom v celé dualitě: „...spojením znaků radosti a smrti, Derain zpochybňuje klasickou idylickou inspiraci. Nemohli bychom v této opozici mezi vitální energií, velebící fyzické a estetické bohatství těla na jedné

1906 setkají v L'Estaque („Mládne. Je veselý jako skřivánek a vypadá, že o ničem nepochybuje.“<sup>36</sup>), neboť sám se ocitá v krizi, cítí potřebu „změny směru“. Píše Vlaminckovi do Chatou: „Cítím, že směřuji k něčemu lepšímu, kde by pitoreskní hrálo menší úlohu než v loňském roce, abych řešil pouze otázku malířství... Když člověk netvoří dekorativně, jediný směr, kterým se může dát, je k většímu a většímu očištění této transpozice přírody. My jsme to až dosud cíleně dělali jenom v případě barvy. Zároveň existuje kresba... Budoucnost vidím zkrátka pouze v kompozici.“<sup>37</sup> Podobná slova zaznívají i z dopisů následujícího roku.

Vzorem se mu stal Paul Cézanne, jehož metodu hlouběji promyslel. Jako jeden z prvních rozpoznal konstruktivní princip jeho tvorby. (Slovy D. H. Kahnweilera: „...myslím si, že to byl především Derain, kdo zprostředkoval ostatním, slovem a činem, lekci Cézannovu. Jeho minulost ho k tomu předurčila: byl dost zralý na to, aby ji pochopil.“<sup>38</sup>) Na rozdíl od aixského mistra, stavícího barvou, začíná Derain využívat více linii, schopnou ohraničit pevně objemy a určit přesně formu těles. Ve fauvistickém období barvu stabilizoval, aby nepodléhala změnám osvětlení (které dle něj nemá nic společného s charakterem předmětů). Vnesl tak do obrazové kompozice klid statické rovnováhy.<sup>39</sup> Krajiny z Cassis (1907) zachovávají ještě plošný, fauvistický ráz, ale zářivý kolorit se z nich již vytratil. Byl nahrazen lokálním tónem, což znamenalo rozchod s fauvismem, který sám autor později nazval „zkouškou ohněm“.

D. H. Kahnweiler zdůraznil zásadní roli, jakou Derain sehrál v roce 1907: „Derain, který se obrátil zády k fauvismu, vidí od té doby zcela zřetelně problémy, vyvstávající v malířství po Cézannovi (zobrazení těles o třech dimenzích na plátně, jež má dimenze dvě). Vrhá se na je-

---

straně, a strnulostí figur probouzejících se z hlubokého spánku na druhé straně, vidět citovou melancholii baudelairovského exilu, či dokonce nietzscheovskou dualitu mezi „estetickými světy snu a opojení“, personifikovanými tanečnicemi a probouzejícími se postavami“ – cit. dle S. Pagé (ed.), 1994, s. 124

Dědictví symbolismu bylo pro Deraina důležitější, než by se na první pohled mohlo zdát. Na tuto linii, započatou „L'Age d'or“, navazuje obraz „La Danse“ (1906, Fridart Foundation): „Poslední velký obraz oslňujícího fauvismu, který Derain prodchne tajemstvím.“ (S. Pagé (ed.), 1994, s. 136) Poznámky o umění, sepsané Derainem před válkou a redigované na počátku 20. let, nazvané „De picturae rerum“, jsou také prokazatelně symbolismem ovlivněny, což umožňuje pochopit i jeho tehdejší kontakty s André Bretonem a surrealisty. – Více viz závěrečná část tohoto textu

<sup>36</sup> A. Derain, cit. dle J. L. Andral, Derain en plein Midi, in: S. Pagé (ed.), 1994, s. 73

<sup>37</sup> A. Derain, cit. dle dtto, s. 72

<sup>38</sup> D. Henry, André Derain, Leipzig, 1920, s. 7

<sup>39</sup> Derain píše Matissovi: „...vše, co nyní vytvářím, mi připadá velmi frivolní, tolik bych toužil dělat stálé, trvalé, precizní.“ – cit. dle J. L. Andral, Derain en plein Midi, in: S. Pagé (ed.), 1994, s. 76

jich řešení ve stejnou chvíli jako Picasso a Braque.<sup>40</sup> Jeho úsilí jde až do roku 1910 paralelně s Picassovou a Braquovou snahou o novou výtvarnou konstrukci. Guillaume Apollinaire neváhal napsat (1913), že Picassův kubismus vznikl ze směru André Deraina.<sup>41</sup> Jednoznačně potvrdit to dnes skutečně nelze. Kdo koho ovlivnil, už asi zpětně nikdy neurčíme. Zůstává však pravdou, že Derain se jako jeden z prvních zajímal o africkou plastiku<sup>42</sup> (od roku 1904) a začal ji sbírat. Koupil od Vlamincka masku „fang“, kterou u něj uviděli Picasso s Matissem. Vlaminck vypráví: „Bílou masku jsem si pověsil nad postel. Byl jsem současně nadšený a znepokojený: negerské umění se mi vyjevilo v celém svém primitivismu a své velikosti. Když přišel Derain a bílou masku spatřil, ohromila ho. Byl udiven a nabídl mi 20 franků, abych mu ji přenechal. Odmítl jsem. Za osm dní mi nabídl 50 franků. Ten den jsem neměl ani halěř – souhlasil jsem. Věc si odnesl a pověsil na zeď svého ateliéru v ulici Tourlaque. Jakmile ji Picasso a Matisse u Deraina uviděli, také byli pohnuti.“<sup>43</sup>

Upoutá nás současná „sbíhavost“ i „rozbíhavost“ uměleckých přístupů Deraina a Picassa. Byli spolu v úzkém kontaktu (Derain díky Picassovi poznal svou budoucí ženu Alice). Ve stejné době se věnovali témuž námětu, který měl velký význam v momentu výtvarné transformace formy: aktu. „Tato proměna se vždy uskutečňovala skrze téma aktu, figury, Koupající se, jako by se tento námět – školský, akademický a také cézannovský, k záměrnému stylizačnímu zkoumání přímo naskýtal.“ (M. Hoog)<sup>44</sup> Derain vytvořil sérii monumentálních „Koupání“ (1906-1908), zatímco Picasso pracoval na „Slečnách z Avignonu“ (1907).

Připadá mi to tak, jako kdyby oba („dědicové“ Cézanna a obdivovatelé negerského umění) stáli na startu jakési pomyslné soutěže s nápisem v cíli: „nový malířský styl“. Krajiny, jež maloval Derain v Cagnes (1910) a Picasso v Horta de Ebro,<sup>45</sup> charakterizuje geometrizace tvarů a zemitá tonalita držící se v blízkosti lokálních barev. Tyto

<sup>40</sup> D. H. Kahnweiler, J. Gris, Paris, 1946, cit. dle S. Pagé (ed.), 1994, s. 77

<sup>41</sup> G. Apollinaire, *La peinture moderne*, 1913, in: G. Apollinaire, *Chroniques d'art (1902-1918)*, Paris, 1960

<sup>42</sup> „Negerský styl podnícený Derainem hluboce ovlivní kubistickou estetiku.“ – G. Hilaire, 1959, s. 81

<sup>43</sup> M. Vlaminck, cit. dle J. L. Andral, *Derain en plein Midi*, in: S. Pagé (ed.), 1994, s. 73

<sup>44</sup> M. Hoog, „Les Demoiselles d'Avignon“ et la peinture à Paris en 1907-1908, *Gazette des Beaux-Arts*, 1978, cit. dle S. Pagé (ed.), 1994, s. 166

<sup>45</sup> A Braque v La Roche-Guyon a v L'Estaque.

obrazy, v podstatě uvozující kubismus, spojuje zvláštní jednota metody i techniky.

Ale díla vzniklá za společného pobytu v Cadaquès (1910) ukazují již neklamnou divergenci představ, jaké má umění „po Cézannovi“ být. Picasso motiv „tříští“, rozkládá na množství fazet. U Deraina se naopak stupňuje touha po uzavřenosti forem, autentických v barvě i tvaru, plně plastických a odstupňovaných v prostorovém zamístění.<sup>46</sup> Philippe Dagen přesně vystihl podstatu věci, když napsal: „(Derain) rozvíjí cézannovskou a neobvyklou archaizující geometrii, která z něj činí předchůdce kubismu a záhy jeho nejranějšího a nejprůkaznějšího kritika.“<sup>47</sup>

Vytváří syntézu primitivismu s klasicismem. Tím se blíží uměleckým tendencím prvního desetiletí dvacátého století – klasicismu Maurice Denise a hnutí „Noucentisme“ s jeho hlavním teoretikem Eugeniem d'Orsem –, které mají symbolistní kořeny a jejich klasicismus se odvolává na Cézanna. Podobně je tomu u Deraina: jeho psané poznámky vycházejí ze symbolismu<sup>48</sup> a obrazy prozrazují cézannovské poučení. M. Simon vysvětlila na příkladu dvou konkrétních děl: „Klasicismus Cézanna, usilujícího „dělat Poussina podle přírody“,<sup>49</sup> je citelný ve výstavbě „Starého mostu v Cagnes“ (National Gallery, Washington), symetrické kompozici, kde jadrná venkovanka ze Středomořské oblasti v intemporální póze antických kanefor tvoří kontrast k zvláštnímu motivu, zabírajícímu levou část plátna. „Pohled na Saint-Paul-de-Vence“ (1910)<sup>50</sup> ovládá stejný zákon symetrie, tím, že vesnici scénicky ohraničuje zídka situovaná v prvním plánu, nechává zaznít hlavní námět. Jasností zobrazení a konstrukční pevností předznamenává toto plátno poválečný „návrat k řádu“.<sup>51</sup>

V letech 1911-14 procházejí Picasso a Braque fázemi analytického a syntetického kubismu. Derain propracovává svou vlastní alternativu. Její skryté „jádro“ tvoří klasicismus, zahalený vnějškově archaismem. Toto období (1911-1914) bývá označováno jako „gotické“ či „byzantské“. K obdivu negerské plastiky a Cézannova díla přistupuje okouz-

<sup>46</sup> „Podobně jako postupuje ve své kamenné skulptuře, zdůrazňuje plány hloubkovým působením, které upomíná na bas-reliefy.“ – M. Simon, Cagnes, Saint-Paul-de-Vence, Cadaquès, in: S. Pagé (ed.), 1994, s. 174

<sup>47</sup> Ph. Dagen, 1992, cit. dle dtto, s. 174

<sup>48</sup> Derain a symbolismus – viz pozn. 35 a také závěrečná část textu

<sup>49</sup> „Cíl, který Derain později označí za „bláznovství“, popře tím dílo umělce, jenž ho přesto myšlenkově pronásledoval po celý život.“

<sup>50</sup> Ze sbírky Ludwig, Kolín n. Rýnem

<sup>51</sup> M. Simon, in: S. Pagé (ed.), 1994, s. 174-175



lení starým uměním – nejen byzantským a gotickým, ale též tvorbou italských primitivů (zejména Cimabue, Giotto, A. a P. Lorenzetti) nebo „poklady“ z Kréty. Nesmíme zapomenout ani na španělský mysticismus El Grecův<sup>52</sup> a z moderních autorů na Henri Rousseaua. Derain znovuprožívá citovou hloubku, kterou vkládají primitivové do své tvorby. Zároveň emoce předpodstatňuje, podřizuje je zákonné logice obrazového prostoru, v němž tvar i barva splývají ve vyšší jednotu. „Protože byl zaujat především syntézou, nešlo mu o vytvoření vymyšlených znaků, ale o obnovení významů.“ (J. Laude)<sup>53</sup> Vydává se na cestu hledání ztracených tajemství malby, hledání absolutní formy harmonie, schopné smířit protiklady, vyplývající z odlišnosti viděného, cítěného a rozumového.

V jeho díle z let 1911-1913 dominují zátiší,<sup>54</sup> která dokazují, že klasická perspektiva a kubistické pojetí prostoru si nemusí protirečit (krásným příkladem je např. „Zátiší před oknem“, 1912, Puškinovo muzeum, Moskva). Maluje také obrazy jako „Poslední večeře“ (1911, The Art Institute, Chicago), „Kostel ve Vers“ (1912, National Museum of Wales, Cardiff) nebo „Kalvárie“ (1912, Kunstmuseum, Basel), prodchnuté katolickým, mystickým symbolismem. Od roku 1913 do 1914 vznikají především díla s figurální tematikou, jejichž skrytá geometrická struktura umožňuje tvůrci pochopit podstatu věcí. Jak se sám svěřil André Bretonovi: „Bylo by třeba důvěrně proniknout do života věcí, které člověk maluje.“<sup>55</sup> Časté užití formy kruhu (jasně zřetelné např. na „Portrétu mladé dívky v černém“, 1913-1914, Ermitáž, Petrohrad; „Portrétu mladé dívky“, 1914, Musée Picasso, Paris – byla v Picassově majetku!) lze vysvětlit tím, že se jedná o starý symbol absolutní harmonie, maximální perfekce.

Z pláten „Sobota“ (1913, Puškinovo muzeum, Moskva), „Rytíř X“ (1911-14, Ermitáž, Petrohrad), „Pijáci“ (1913-14, Menard Art Museum, Aichi, Japonsko), „Dvě sestry“ (1914, Statens Museum for Kunst, Kodaň), „Portrét Iturrina“ (1914, Musée d'art moderne, Centre G. Pompidou, Paris) ad. s protáhlými, elementárními tvary, navozujícími dojem nehybnosti, strnulosti postav, dýchá doslova středověká atmosféra. Temné tinty a koptové černi, které převládají v barevné skladbě,

<sup>52</sup> Derain: „Malba je malá svíčka, kterou bloudím po věcech, abych odhalil jejich tajemství.“ – cit. dle G. Hilaire, 1959, s. 145

<sup>53</sup> J. Laude, *La peinture française (1905-1914) et „l'Art nègre“*, Paris, 1968, s. 198

<sup>54</sup> Téměř výhradním tématem se stává zátiší v průběhu roku 1912 a na počátku roku 1913.

<sup>55</sup> A. Breton, *Idées d'un peintre*, 1924, cit. dle S. Pagé (ed.), 1994, s. 425

umocňují jejich melancholické vyznění. Jako by se najednou zastavil čas. Obrazy žijí v atemporalitě.

Derain se postupně stává známým umělcem, zejména díky D. H. Kahnweilerovi, jenž je tehdy jeho obchodníkem. V roce 1914 výtvarný kritik Gustave Coquiote konstatoval zájem sběratelů o jeho díla a předpověděl mu, že dosáhne větší proslulosti než Matisse a Picasso.<sup>56</sup> Jeho „proroctví“ se po válce vyplnilo.

Ještě během válečného konfliktu, který Derain zažil na frontě (mobilizován v letech 1915-1919), uspořádal Paul Guillaume jeho první samostatnou výstavu ve své pařížské galerii (16, Avenue de Villiers, 15.-21. října 1916). Malý katalog, prodávaný tehdy za 1 frank, obsahuje kromě básní B. Cendrarse, M. Jacoba, P. Reverdyho předmluvu od Guillaumea Apollinaira. Velmi dobře se mu podařilo vystihnout malířovu „proměnu“: „Po mladické nespoutanosti obrátil se Derain ke střídmosti a míře. A z tohoto nového hledání vzešla díla, jejichž velikost je někdy až na hranici náboženského charakteru... Derainovo umění je teď prodchnuto onou výrazovou velikostí, kterou bychom mohli nazvat antickou. Vytěžil ji z velkých mistrů a také ze starých francouzských škol, obzvláště ze školy avignonské... V pracích André Deraina, které jsou nyní vystaveny, se tedy setkáváme s odvážným i ukázněným temperamentem. Většina jeho posledních děl si uchovává onu dojmavou stopu po úsilí, jehož bylo zapotřebí k vyrovnání těchto dvou tendencí. Mnoho nechybí, aby dosáhl svého cíle – harmonie, ve které se snoubí ctnost realismu se ctností vznešenosti.“<sup>57</sup> Ještě předtím však básník, aby předešel možným desinterpretacím, odlišil umělcův přístup od „nepravého“ klasicismu: „Německým malířům a estetikům vděčíme za akademismus, za onen falešný klasicismus, proti němuž bojuje pravé umění od dob Winckelmannových. Neblahý vliv tohoto vědce nebude nikdy dostatečně zdůrazněn a francouzské škole je ke cti, že jej vždy potírala; po celé XIX. století jsou výboje francouzských malířů především snahou navázat na skutečnou uměleckou tradici. Je-li nsnadné charakterizovat tvorbu mladých francouzských umělců, lze nicméně říci, že neměli jiný cíl než se s odvahou podrobit pravidlům velkého umění... Případ André Deraina, který řídí na frontě traktor těžkého dělostřelectva a který platí za jednoho

<sup>56</sup> G. Coquiote, *Cubistes, futuristes, passéistes*, Paris, 1914

<sup>57</sup> G. Apollinaire, *André Derain*, in: *Album – catalogue de l'exposition André Derain*, Paris, 1916, cit. dle G. Apollinaire, *O novém umění*, Odeon, Praha, 1974, s. 219

z nejvýznačnějších představitelů mladého francouzského malířství, je zcela v mezích předcházejících řádků.<sup>58</sup> Apollinaire se zapojil do nacionalistické iniciativy. „Umělecká aktivita národa za války je dobrým znamením.“<sup>59</sup> Kdo z francouzsko-německého zápasu na poli kultury vychází vítězně, je jasné, neboť „v Německu nemá velké umění už dlouho žádného významnějšího adepta. A válka se tam nestala pro umění podněcující silou. Tato umělecká nemohoucnost současného Německa je skutečností, kterou nelze přejít mlčením. Stejně se nehovoří nikde o umělecké aktivitě Attilových hord.“ (G. Apollinaire)<sup>60</sup>

Derainova prestiž stoupala během války a vyvrcholila ve dvacátých letech.<sup>61</sup> Stal se největším francouzským umělcem. Tvůrcem, který byl přesně takový, jakého si doba žádala<sup>62</sup> – „zachránil“ francouzskou malbu. André Salmon ho označil za „nejfrancouzštějšího umělce“,<sup>63</sup> podobně se vyjádřili i Elie Faure, André Lhote a další.

Roku 1919 psal o svých nových, nečekaných úspěších D. H. Kahnweilerovi, setrvávajícím v exilu v Bernu: „Od doby války mám daleko větší úspěch, bezpochyby proto, že jsem velmi málo maloval, je to nevysvětlitelné.“<sup>64</sup> Racionální vysvětlení existuje: k dosažení jeho tehdejší proslulosti přispěla atmosféra nacionalismu.

Derainův klasicismus nemá nic společného s politikou, je o obnově. Ne o rehabilitaci čistě francouzských, případně latinských tradic (koncept poválečné „latinité“), ale o obnově malby jako takové. „Dnes malujeme,“ říká Derain, „jenom proto, abychom znovu našli ztracená tajemství.“ Neblahý mýtus originality nerozložil pouze Jednotu, ale až samou Existenci umění. „Všechno, co vytvořili Egypťané,“ ujišťuje, „Řekové, Italové za renesance, je. Množství moderních děl není.“ Mechanické rozrušení invencí nahradilo živý rytmus tvoření. Počínaje impresionismem, malířství se rozměšňuje a kazí se, podléhá maloměřtácké mánií překvapení pro překvapení, skandálu pro skandál, roste k horečnatým přídávkům, juxtapozicím rozrůzněným do krajnosti, ale ne ke shrnující syntéze, ani ne k explozi jako u Rubense. Proti obrazu-

<sup>58</sup> Dtto, s. 218

<sup>59</sup> Dtto, s. 219

<sup>60</sup> Dtto, s. 219-220

<sup>61</sup> Mezi lety 1920 a 1931 o něm vyšlo sedm monografií.

<sup>62</sup> Určitou roli zde sehrála jistě jeho aktivní účast ve válce – boj za vlast (např. na rozdíl od Matisse či Picassa – ten byl kromě toho Španěl). Navíc Derain neměl takovou (radikální) kubistickou minulost jako Picasso nebo Braque (důležitý faktor!), která vadila, neboť kubismus byl vnímán jako německý – „cubisme = l'art boche“ („kubismus = němčourské umění“).

<sup>63</sup> A. Salmon, *La jeune sculpture française*, Paris, 1919

<sup>64</sup> A. Derain, cit. dle P. Bachelard, *Derain, Un fauve pas ordinaire*, Gallimard, Paris, 2000, s. 59

dekoru impresionismu, obrazu-objektu kubismu, obrazu-básni surrealismu, proti obrazu-ornamentu abstraktní malby, proti všem pokusům o oklamání nebo o únik, Derain odvážně, osamoceně, avšak zoufale hájí integritu závěsného obrazu, jeho mohutný, celkový charakter.“ (J. Leymarie)<sup>65</sup>

Derain vycítil, že se moderní umění ocitlo v krizi. Jaký bude jeho další osud? Má ještě vůbec smysl malovat? Marcel Duchamp odpoví tím, že tvořit přestane. Derain tak úplně pesimistický není.<sup>66</sup> Trochu naděje mu zůstává. Amedée Ozenfant napsal výstižnou charakteristiku: „Derain: rozčarovaný optimista. Rozčarovaný, protože zná mar-nost všeho, optimista, protože přesto jedná.“<sup>67</sup>

(Téměř) bezvýhodnou výtvarnou situaci řeší hledáním nového začátku formou návratu. Slovy Philippa Dagen: „Citovat staré mistry, inspirovat se jimi, umožňuje žít umění, které se ocitlo v úpadku. Kulturní transfúze mají zachránit nemocného, ozdravit ho, vzkřísit ho, neboť je zde smrtelné nebezpečí. Derain své dílo pojímá jako nekončící záchranu. Plátna od období nazývaného gotickým, k epochám corotovské, renoirovské, holandské, raffaelovské nebo barokní nepopírájí záměr: reaklimatizovat, opětovně se naučit, začít znovu.“<sup>68</sup>

Když roku 1919 navštívil Louvre, nepromlouvali k němu již nejvíce primitivové jako dříve, ale klasikové – např. Raffael, Le Nain, Poussin, Lorrain, Chardin, Ingres, též Caravaggio, z novějších Corot, Renoir a Courbet. „Úplně jsem se polekal, když jsem viděl v Louvru vedle Rembrandta, Rubense, Vélazqueze, Watteaua, Poussina, Raffae-la vystavené impresionisty. Jejich díla vypadala jako od mladých dívek, samozřejmě trochu umělkyň, ale barva plátna byla velmi studená a barvy vůbec ne syté. Jeden úplně šedý Le Nain zničil obrazy Mone-ta.“ (A. Derain)<sup>69</sup>

Díky hlubokému pochopení starých mistrů vytvořil Derain své nejlepší obrazy 20. let, jejichž síla spočívá ve spojení reality s intenzivní

<sup>65</sup> J. Leymarie, *André Derain ou le retour à l'ontologie*, 1949, cit. dle S. Pagé (ed.), 1994, s. 429

<sup>66</sup> Srovnání Duchamp a Derain je zajímavé a příznačné: „Jestliže je spojuje deziluze, tito dva umělci z ní čerpají odlišná poučení. Duchamp je rozhodnutý vstoupit do hry, aby podváděl, aniž by se skrýval, zjišťovat přímo zevnitř zhroucení pravidel a prostupnost myslí. Systematizuje nihilismus, snaží se nesklouznout k snadnosti jedné „formule“ na přemílání. Je avantgardní tím, že pěstuje radikální zlom a mytologii smrti umění. Derain, naopak, nicméně stejně jasně, věří – nebo chce věřit, to je jeho nejistota – že ještě existuje možnost, jak vytrvat, obnovit to, co se hroutí, a navrátit krásným uměním podstatu jejich vývojové důstojnosti. Věří, aniž by v to příliš věřil.“ – P. Dagen, *Derain, doute, dépit*, 1987, cit. dle S. Pagé (ed.), 1994, s. 433

<sup>67</sup> A. Ozenfant, in: *Pour ou contre Derain, Chroniques du jour*, 1931, cit. dle P. Bachelard, 2000, s. 112

<sup>68</sup> P. Dagen, *Derain, doute, dépit*, 1987, cit. dle S. Pagé (ed.), 1994, s. 431

<sup>69</sup> A. Derain, cit. dle P. Bachelard, 2000, s. 59

plastičností. Vyjadřuje v nich skutečnost hutnou, plynulou formou, která někdy převládne (např. „Akt před zeleným závěsem“, 1923, Musée National d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris; „Akt se džbánem“, 1924-25, Musée de l'Orangerie, Paris; „Harlekýn a Pierot“, 1924, Musée de l'Orangerie, Paris; apod.), jindy se naopak více rozpouští ve světle. Dosahuje smyslnosti srovnatelné s Renoirovou (např. „Krásný model“, 1923, Musée de l'Orangerie, Paris; „Žáda“, 1923, Musée d'art moderne de la ville de Paris), chvějivosti tónů jako u skvělého Corota (např. „Italka“, 1921-22, Trustees of the National Museums and Galleries on Merseyside, Walker Art Gallery, Liverpool; a celá řada krajin).

Barevný základ jeho krajin, aktů, portrétů a zátiší tvoří hněd', okr, zeleň, široká stupnice šedí, nuancovaných do barevných půltónů a čtvrtónů. Jejich lyrickými kombinacemi dosahuje skutečného mistrovství. Neusiluje o to, aby se zalíbil publiku. Hledá pravdu, skrytou v tělesnosti figur, ve vnitřní podstatě předmětů a přírody. Pravdu, která se rovná neměnné kráse, harmonii a klidu. Odpovídá na otázky, jež si vždy malířství kladlo: třeba jak zobrazit prostor, jeho ohraničení, hloubku, jak zachytit pohyb, jeho lehkost nebo tíži, jak vystihnout světlo.

Derain našel v poválečné době velký ohlas ve Francii, inspiroval německé, italské a velmi významně též české umělce. André Masson pochopil proč: oproti kvantitě výtvarné produkce, působící pouze jako „náhoda“ – „un accident“, představoval jeho klasicismus skutečnou „událost“ – „l'évènement“.<sup>70</sup>

Frank Elgar měl pravdu, když napsal (1954): „Žádný malíř neprokázal současně více pochyb a více mistrovství. Žádný neprojevil větší touhu ovládnout své století a zároveň ho popřít.“<sup>71</sup>

<sup>70</sup> A. Masson, cit. dle G. Hilaire, 1959, s. 125

<sup>71</sup> F. Elgar, cit. dle G. Hilaire, 1959, s. 12

## PABLO PICASSO (aneb „Perpetuum mobile“)

*„Potkáme ho na všech křižovatkách, vždy ironického a popírajícího, že jedna cesta je lepší než druhá.“*

*R. Bissière o Picassovi<sup>1</sup>*

Je dosti pravděpodobné, že nebýt Pabla Picassa, poválečný klasicismus by nemusel mít takové důsledky a dosáhnout rozšíření, jaké měl. Jako jeden z prvních se ve své malbě nebojácně přihlásil k „návratu k tradici“, což vskutku šokovalo. Jeho „obrat“ se v řadách kubistů jevil jako zrada. Některým poskytl příležitost k nacionalistickým obviňováním: asi závist vedla např. Roberta Delaunaye k nadávkám, že Picasso vykořisťuje francouzskou kulturu.<sup>2</sup> Jiní využili situaci jako důkaz jeho tvůrčí neschopnosti. Třeba Roger Allard psal: „...Pan Picasso (...) „všechno vynalezl“, všechno včetně Leonarda, Dürera, Le Naina, Ingrese, Van Gogha, ano, všechno..., kromě Picassa.“<sup>3</sup> Kapku do ohně přilil i Maurice Vlaminck v následujícím rozhovoru: „A Picasso?, ptá se reportér. Picasso, říká Vlaminck, je padělatel par excellence, rozený plagiátor. Kdyby byl ve Španělsku a čas od času by do Paříže zaslal kubistický obraz, řeklo by se: „To je úžasné, jaký génius!“ Ale on si myslel: „Francie je vítězná, dělejme Ingrese!“ Proto ho již nikdo nebere vážně.“<sup>4</sup>

Neméně kritiků se shodovalo na Picassově jedinečnosti, nezávislosti: „Je očividné, že Picasso dělá „to, co chce“ a že je umělecky na vrcholu.“ (Pinturicchio)<sup>5</sup>

Dnes již víme, komu dát za pravdu. Picasso poválečným vývojem jen potvrdil svou vůdčí, pionýrskou roli na umělecké scéně. Byl opravdu geniální. Vynikne to ve srovnání s jinými autory. Jak správně zdůraznil K. E. Silver: „...Většina pařížských umělců neměla ani Picassův hluboký vztah k minulosti (a jeho akademickou dovednost), ani jeho sebevědomí (či smysl pro ironii).“<sup>6</sup> Picassův mimořádný význam pro klasicismus spočívá v tom, že ztělesnil nejklasičtějšího malí-

<sup>1</sup> R. Bissière, L'exposition Picasso, in: L'amour de l'art, 1921, cit. dle Les Realismes, 1980, s. 210

<sup>2</sup> „Umělcům jako Delaunayovi byl Picasso v roli vůdčího neoklasicisty protivný, štvála je skutečnost, že se cizinec mohl stát živoucím vzorem francouzské tradice.“ – K. E. Silver, 1989, s. 148

<sup>3</sup> R. Allard, Picasso, in: Le Nouveau Spectateur, 1919, cit. dle L. Madeline (ed.), 2004, s. 171

<sup>4</sup> M. de Vlaminck, Paris-Journal, cit. in: Pinturicchio, Le carnet des ateliers, in: Le carnet de la Semaine, 1924, cit. dle L. Madeline (ed.), 2004, s. 180

<sup>5</sup> Pinturicchio, Le carnet des ateliers, in: Le carnet de la Semaine, 1921, cit. dle L. Madeline (ed.), 2004, s. 173

<sup>6</sup> K. E. Silver, 1989, s. 258

ře z moderních a zároveň nejmodernějšího z „klasiků“. „Picasso byl jak nejlepší modernistický, tak nejlepší „zpátečnický“ malíř, a každý to věděl.“ (K. E. Silver)<sup>7</sup>

Jeho klasicismus upoutal od roku 1915, ač tehdy nová díla ještě nikde veřejně nepředstavil.<sup>8</sup> Ale zpráva o tom, že dělá portréty v „ingresovském stylu“ (Maxe Jacoba, Léonce Rosenberga ad.), se rozšířila velmi rychle. Revue L'Élan přispěla (1916) k „zjevení pravdy“ reprodukováním Jacobova portrétu (tužka/papír, 1915, Musée Picasso, Paris). Reakce na sebe nenechala dlouho čekat. Jedna z nevtipnějších pochází od Francise Picabii (byl typický svými výpady proti klasicismu!). V časopise „391“ (jenž Picabia vydával) publikoval lineárně kreslenou podobiznu à la Picasso, nezobrazující však jako on Maxe Jacoba, ale básníka „Maxe Gotha“ (pseudonym pro Maximiliena Gauthiera). Parodii dovršil umístěním skutečné fotografie na místo hlavy (navíc fotografického portrétu ne básníka, ale sebe sama!) a připojením komentáře, který stojí za citaci: „Pablo Picasso, kterému právě mág Jacob odhalil germánské kořeny kubismu, se rozhodl vrátit se do Školy krásných umění. (Ateliér Luca-Oliviera Mersona) Élan uveřejnil jeho první studie „podle modelu“. Od nynějška je Picasso hlavou nové školy, k níž se náš spolupracovník Francis Picabia, neváhaje ani minutu, chce připojit. Kodak (=snímek – pozn.) níže reprodukováný je toho okázalým znamením.“<sup>9</sup>

Picasso se dokázal s oponenty vyrovnat po svém: vtípem. Například na otázku, proč se „změnil“, odpověděl, že chtěl vidět, zda ještě umí kreslit tak jako ostatní.<sup>10</sup>

Naproti tomu pokud vy byste se zeptali mě, proč píši slovo „změna“ v uvozovkách, neřekla bych, že se cvičím v jejich psaní... Zcela nevtipně chci vyjádřit pouhou zdánlivost Picassova náhlého obratu. Jednak kubismus po roce 1914 pro klasicismus úplně neopustil, neboť až do poloviny dvacátých let vytvářel zcela paralelně díla v obou modech. Za druhé pro něj válečný a poválečný klasicismus neznamenal žádnou „novinku“. Jean Laude konstatoval: „Neoklasická inspirace u

<sup>7</sup> K. E. Silver, 1989, s. 318

<sup>8</sup> Klasicistní Picassova díla byla na výstavách prezentována až od roku 1919: Od 5. do 25. ledna 1919 trvala výstava v galerii L'effort moderne Léonce Rosenberga, následovala „Exposition de dessins et aquarelles par Picasso“ (20.10.-15.11.1919) v galerii Paula Rosenberga (bratra Léonce R.). Tam se konala i další výstava na přelomu května a června 1921.

<sup>9</sup> F. Picabia, in: „391“, 1917, cit. dle L. Madeline (ed.), 2004, s. 169

<sup>10</sup> Canto d'amore, 1996, s. 76

něj nikdy nevymizí, vzplane vždy v pravidelných intervalech, a mohli bychom si představit výstavu, která by, od roku 1900 až do konce jeho života, byla uspořádána pouze z jeho „klasických“ děl.“<sup>11, 12</sup> E. Cowling a J. Mundy shrnuly: „...Osobitá cesta Picassova vývoje značí, že válečné a poválečné „volání k řádu“ nebylo novým fenoménem, vyvolaným válkou, ale avantgardním obnovením klasicistního hnutí, které dominovalo na počátku století a jehož vlastní kořeny sahaly až k postimpresionistickému „volání k řádu“ 80. let 19. století.“<sup>13</sup>

Picassovo růžové období let 1905-1906 můžeme v rámci jeho díla nazvat „první klasickou periodou“ nebo také „protoklasicismem“. Koncem roku 1905 vstupuje do jeho obrazů nová objektivita, nahrazující dřívější sentimentalitu „modré doby“. Důležitým ukazatelem nové cesty se mu stal Ingres („Klasicismus ztělesněný Ingresem v podstatě dalece překonává ten, který se vyskytuje na přelomu století, s ideály zlatého věku nebo návratu k přírodě. Mimo nostalgii po odvěkém souladu, udržovanou Puvisem de Chavannes, Gauguinem a také Cézannem v jeho posledních Koupáních, Ingres předkládá syntézu všech klasicismů.“ – L. Madeline<sup>14</sup>), jehož retrospektiva se tehdy konala v Podzimním salónu. (Např. Picassova „Žena s vějířem“ (1905, olej/plátno, National Gallery of Art, Washington) přímo vychází z Ingresova obrazu „Tu Marcellus eris“.)<sup>15</sup> Bez významu jistě nebyly ani klasicistní sochy Aristida Maillola.

Naznačená tendence se rozvinula za Picassova pobytu v pyrenejském Gósolu (1906) ve velmi voluminózních malbách terracottové a šedé tonality s nadčasovou tematikou (jako např. mužský akt s koněm, česající se žena, atd.). Odkazují k Ingresovi, Cézannovi a zvláště k archaickému a klasickému řeckému sochařství. Díla, vzniklá po návratu do Paříže, mezi nimiž dominují překrásné „Dva akty“ (1906, olej/plátno, MoMA, New York), ukazují, že se zároveň od Ingrese vzdaluje. Mistr z Montaubanu chtěl vzkřísit vznešenou krásu řeckých chrámů, kdežto Picasso přemýšlí spíše o „všední“ antice,

<sup>11</sup> J. Laude, *Donées d'un problème*, in: *Les Realismes*, 1980, s. 12

<sup>12</sup> Picassovým klasicismem v mnoha jeho fasetách se podrobně zabývaly zejména dvě výstavy: „Picassos Klassicismus“ v Kunsthalle v Bielefeldu roku 1988 a „Picasso – Ingres“ roku 2004 v Musée Picasso v Paříži.

<sup>13</sup> E. Cowling, J. Mundy, 1990, s. 200

<sup>14</sup> L. Madeline, *Picasso et Ingres: pour la vie*, in: L. Madeline (ed.), 2004, s. 13

<sup>15</sup> „Ingres se ocitá v samém jádru procesu, který od podzimu 1905 přivádí Picassa k tomu, aby svou malbu směřoval k větší síle a jistotě, k více klasicismu. Picasso tehdy hledá východisko ze svých zbytečně smutných a sentimentálních obrazů, Ingres ho vede.“ – L. Madeline, *Picasso et Ingres: pour la vie*, in: L. Madeline (ed.), 2004, s. 13



ze které dodnes něco přežívá u obyčejných vesničanů v Gósolu. Jeho klasicismus nabývá primitivní charakter (posílen shlédnutím výstavy iberské plastiky, konané na jaře 1906 v Louvru). Z hlediska historických souvislostí koresponduje s představami Maurice Denise, který právě tehdy (u příležitosti zhodnocení Podzimního salónu 1905) definoval svou představu „primitivního klasicismu“.

Vše pak logicky vyústí do obrazu „Avignonských slečen“<sup>16</sup> (1907, olej/plátno, MoMA, New York) a vzniku kubismu. Ten může být někdy chápán jako určitá „přestávka“ v kontinuitě autorova klasicismu,<sup>17</sup> ale též jako jeho jiná forma – revoluční, „abstraktní“, o čemž hovořila již dobová kritika, vykládající kubismus ve vztahu k tradici a konstantám klasického umění.

Zůstává tedy otázkou, zda se Picasso roku 1914 olejem hluboce privátního charakteru „Malíř a model“<sup>18</sup> (olej a uhl/plátno, 1914, Musée Picasso, Paris) ke klasicismu „vrací“. V každém případě opět užívá realistický způsob podání, který po roce 1907 opustil. E. Cowling a J. Mundy naznačily, že podnětem k příklonu k tomuto „naturalismu“ mohl být vzor André Deraina.<sup>19</sup> Pierre Daix hovoří o „uměleckém dialogu“ dvou přátel. Vzájemné analogie velmi přesvědčivě doložil: „Cožpak nenamaloval Picasso, na jaře 1914, odpověď na „Rytíře X“ ve svém „Kuřákovi“, syntetické koláži (její součástí je potištěná látka), zobrazující sedícího muže, který drží noviny? Kromě toho Derain a Picasso v Avignonu spolu pomalovali čtyři dlaždice. Na jedné z nich Picasso příznačně zobrazil „naturalistickým“ realismem sklenici a krabičku tabáku na stole, perspektivně viděném, zatímco Derain odpověděl talířem, namalovaném naplocho na ploše plátna.“<sup>20</sup>

Pokračování již známe: počínaje rokem 1915 vytváří Picasso sérii kreseb v „ingresovském stylu“, která vyvolá pobouření. K utvrzení jeho nového směřování přispěje cesta do Itálie (1917) – do Říma s ruským baletem Sergeje Diaghileva, kde pro představení „Parade“ (Jean Cocteau, hudba Erik Satie) navrhuje scénickou dekoraci a kos-

<sup>16</sup> O jejich klasicismu – viz kapitola „Derain a Picasso“ této práce.

<sup>17</sup> E. Cowling, J. Mundy, 1990, s. 200

<sup>18</sup> Picasso v něm vytvořil dvojportrét sebe a své lásky Evy. O hluboce privátním charakteru obrazu svědčí fakt, že ho neprodal a navíc nikdy nikomu neukázal. Interpretace obrazu a celkově o vlivu Evy na jeho malbu – podrobně viz P. Daix, Die „Rückkehr“ Picassos zum Portrait (1912-1923), in: U. Weisner (Hrsg.), 1988, s. 140 a dE. Cowling, J. Mundy, 1990, s. 205

<sup>20</sup> P. Daix, Classicism Revisited in Modern Art, in: Canto d' Amore, 1996, s. 79

Picassův „Kuřák“ („Homme à la pipe“, olej a látka/plátno, 138/66,5 cm, 1914) je ve sbírkách Musée Picasso v Paříži.

týmy. Během pobytu shlédne vatikánské sbírky (Raffael!), navštíví Neapol a Pompeje. Kromě antického a renesančního umění, jímž je zaujat, ale nepřestává mít na mysli Ingrese. Vždyť ten v Římě strávil 14 let života a ustavil dogmata své výtvarné estetiky. Dle Gina Severiniho: „...Picasso si zvolil Ingrese jako filtr velkého vlivu italských muzeí.“<sup>21</sup>

Nezapomeňme ještě na jednu událost: ve věčném městě se sblíží s tanečnicí Olgou Chochlovou, kterou si následujícího roku vezme za ženu. Líbánky stráví v Biarritzu. Potká tam obchodníka s obrazy Paula Rosenberga a podepíše s ním smlouvu.<sup>22</sup> Kontrakt potvrdí jen definitivně to, že se od doby, kdy ho Jean Cocteau přivedl k „Ballets russes“, pohybuje v úplně jiné společnosti, než dřív. V prostředí „ultra chic“. Stejně jako je Ingres mistr „ultra chic“... – Tak to vidí Picasso a zřetelně se tím baví. (V Římě se roku 1917, oblečen do smokingu a s kloboukem na hlavě, pozdraví v zrcadle slovy: „Monsieur Ingres!“<sup>23</sup>)

Veřejnost byla šokována: „Dřívější revolucionář opustil kubismus!“ Všichni si kladli otázku, „co se to s Picassem stalo“ a „jaký význam mají jeho „klasické“ obrazy“. D. Milhau shrnul: „Kritika zdůraznila koexistenci Picassova sňatku s Olgou Chochlovou, (...), narození Paula, jeho mondénního života mezi lety 1917-1926 s posilujícím oddechem jeho „klasicismu“. Majetná buržoazie našla svého ztraceného Picassa; dokonce ho znovuobjevila natolik, že bude horlivě opěvovat modré období jako humánní a shovívavou figuraci, a omezí ho na to, aby z něho vyvodila spojitost s tímto nenadálým a důvěru vzbuzujícím novým klasicismem, a aby považovala kubismus již jen za nepředvídanou překážku na cestě k cíli, ba dokonce za poklesek mládí, vysvětlitelný problémy období, naštěstí minulého.“<sup>24</sup>

Picassův poválečný klasicismus rozhodně nepředstavuje „stylistické zklidnění“. Takový charakter nemá celé jeho dílo. Vždyť řekl: „Li-

---

<sup>21</sup> G. Severini, *La vita di un pittore*, Roma, 1983, cit. dle L. Madeline, *Picasso et Ingres: pour la vie*, in: L. Madeline (ed.), 2004, s. 24

<sup>22</sup> „Spojenectví těchto dvou mužů přesně nevypovídá o Picassově ryze klasickém pokušení, ale dokládá přinejmenším jeho vůli zapojit své dílo do umělecké debaty, která je širší než ta výhradně kubistická a kostnatější, kterou mu marně nabízel Léonce Rosenberg, bratr Paula, během války. Nejen, že se Paul Rosenberg těší nemalým finančním ziskům, které mu umožňují hodně nakupovat, on Picassovu tvorbu směřuje daleko od uzavřených uměleckých kruhů do prostředí, kde se nyní ocitá vedle Courbete, Renoira, Corota, a samozřejmě Ingrese.“ – L. Madeline, *Picasso et Ingres: pour la vie*, in: L. Madeline (ed.), 2004, s. 25

<sup>23</sup> Dtto, s. 23

<sup>24</sup> D. Milhau, *Matisse, Picasso et Braque, 1918-1926, y a-t-il retour à l'ordre*, in: *Le Retour à l'ordre*, 1986, s. 113-114

di je třeba vyburcovat. Převrátit jejich způsob identifikace věcí. Člověk musí dělat nepřijatelné obrazy. Aby lidé pěnili. Ve světě, v němž není nic uklidňujícího. Ve světě, který je jiný, než se domnívají.<sup>25</sup> Laťku, kterou nasadil svým kubismem, v ničem nesnížil. Neučinil žádný ústupek. Jen si v jistém smyslu velice obratně pohrává s dobou. Dá jí zdánlivě to, co si žádá. Tváří se vážně, ale ve skutečnosti se směje.

Pokud kubismus považujeme za jeho první revoluční krok, tím druhým, stejně odvážným, musíme označit následnou klasicistní fázi.<sup>26</sup> Slovy P. Daixe: „Riziko, které na sebe Picasso vzal tím, že se roku 1914 znovu vrhl na portrét, vyžadovalo bezpochyby stejně tolik intelektuální odvahy, jako když v období Avignonských slečen namaloval první nosy ve tvaru „quart de Brie“ (čtvrťky sýru Brie). Nemám na mysli pocit zrady, který mohli mít – a který ostatně následně měli – kubisté Školy: Picasso k nim nikdy svůj vztah nevymezil. Myslím na skok do neznáma, který pro Picassa představovala tato potřeba, jež měla charakter návratu zpět. Ale ta potřeba byla silnější.“<sup>27</sup> „Změna“ v sobě zároveň skrývala kapku ironie. Picasso si totiž moc dobře uvědomoval svou pověst velkého „ikonoklasty“, který, jak se všem zdálo, klasickou tradici pohřbil (roku 1907) jednou provždy.

Výtvarné zkoumání fungování vidění kubismem, v tichosti prováděné s G. Braquem, představovalo jakousi „laboratorní práci“. „...Jistý druh výzkumné malby, experimentálního malířství. V laboratořích se připravují užitečné a pochopitelné věci, které takové ale všem při výzkumu nejsou.“ (D. H. Kahnweiler)<sup>28</sup> Po „zveřejnění výsledků rešerše“, jež se tímto stane přínosná pro jiné, práce na úkolu končí. U Picassa je to podobné: existence „kubistické školy“ nudí. „Myslel jsem, že se trochu pobavíme, ale jak vidno, stává se to opět strašně otravné,“ vyjádřil se k příslušnosti Jeana Metzingera a „jeho“ skupiny ke kubismu.<sup>29</sup>

Klasicismem po roce 1914 se osvobodil z kubistického diktátu. Všem svým „následovníkům“, ať už dobrým (kteří kubismus dále

<sup>25</sup> P. Picasso, cit. dle U. Weisner, *Picassos klassizistische Periode*, in: U. Weisner (Hrsg.), 1988, s. 188

<sup>26</sup> U. Weisner, *Picassos klassizistische Periode*, in: U. Weisner (Hrsg.), 1988, s. 177

<sup>27</sup> P. Daix, *Le retour de Picasso au portrait (1914-1921)*, in: *Le Retour à l'ordre*, 1986, s. 90

<sup>28</sup> D. H. Kahnweiler, cit. dle D. Milhau, *Matisse, Picasso et Braque, 1918-1926, y a-t-il retour à l'ordre*, in: *Le Retour à l'ordre*, 1986, s. 107-108

<sup>29</sup> In: D. H. Kahnweiler, *Conversations avec Picasso, 1933*, cit. dle L. Madeline, *Picasso et Ingres: pour la vie*, in: L. Madeline (ed.), 2004, s. 21

propracovávali a dospěli k jeho originálnímu, osobnímu pojetí – jako J. Metzinger, A. Lhote, R. de la Fresnaye, L. Marcoussis ad.) nebo špatným (napodobitelé), ukázal, že je zase o krok napřed. „Změnu“ v oblasti tvorby doprovázela nová prezentace sebe sama. Jak napsal K. E. Silver: „Zatímco Picasso s Braquem usilovali o vytvoření skupinového stylu revolučního dopadu tím, že v letech 1910-12 vytvářeli téměř identické obrazy a svá díla nesignovali, v poválečné době Picasso diametrálně změnil vymezení své kritické recepce. Místo toho, aby se prezentoval jako polovička revolučního, průkopnického týmu, vystupuje nyní jako osamělý umělec o mnohočetných podobách. To je renesanční pojetí ojedinělého, proteovského, naprostého génia; Picasso se ve dvacátých letech stává moderním Michelangelem.“<sup>30</sup> Může být nyní „měřen“ s klasiky.<sup>31</sup> Tím se stejně jako oni stává „neměřitelným“. „Vymyká se klasifikacím jako všichni velcí umělci – jako Rafael, Poussin, Ingres a Cézanne. Otevírá nové horizonty.“ (W. George)<sup>32</sup> Jeho klasicistní tvorba překvapila také jeho příznivce, kteří potřebné argumenty „pro“ našli právě v konceptu Picassovy „geniality“. Avšak někdy trochu pochyb přece jen zůstalo, jako např. ve slovech Waldemara George: „Picasso ovládá a převyšuje svou dobu. Budoucnost ukáže nebo neukáže, zda se malíř odchyluje od své cesty, jež je tou pravou cestou, nebo zda před námi získal takový náskok, že ho již nemůžeme sledovat a kontrolovat ho.“<sup>33</sup>

Za velmi podstatný považují poznatek Denise Milhaua, jenž v souvislosti s Picassovým klasicismem hovoří o reperzonalizaci jeho tvorby a zároveň o restituci osobního statutu umělce (nejpozději od roku 1918). „Jeho vlastní ekonomický a společenský úspěch ho k tomu mohl vést (= k restituci osobního statutu umělce), stejně jako jeho vůle distancovat se od jistého kulturního nihilismu, ale zdá se, že okázalost, s jakou se vydává za autora toho, co dělá, s grafickými násilnostmi paraf a dat, vpisovaných do obrazové plochy, karikaturně využívá tohoto ritu perzonalizace, vyžadovaného ideologií individua-

---

<sup>30</sup> K. E. Silver, 1989, s. 316

<sup>31</sup> Což Picasso sám rád dělal: „Přinejmenším stejně tolik – jestli ještě ne více – než vjemy z přírody ho fascinovala díla starých mistrů a podněcovala ho, aby se na nich a s nimi měřil. „Rád se ztrácím v Michelangelovi jako v nějakém bohatém a mohutném pohoří,“ řekl... Tak se měřil s Velazquezem, Poussinem, Ingresem.“ – W. Schmied, Die neue Wirklichkeit – Surrealismus und Sachlichkeit, in: Tendenzen der Zwanziger Jahre, 1977, s. 4/16

<sup>32</sup> W. George, Picasso, in: Valori Plastici, 1924, cit. dle L. Madeline (ed.), 2004, s. 178

<sup>33</sup> W. George, Picasso et la crise actuelle de la conscience artistique, in: Les Chroniques du jour, 1929, cit. dle Les Realismes, 1980, 214

lizované tvorby, a, vzhledem k hojnosti děl takto „označených, v protikladu k jedinečnosti méně početných děl vytvořených jinými „umělci“, lpícími na jedinečnosti a individualizaci jejich děl, odhaluje kontinuální, a mohli bychom říci sériový charakter jeho malířské práce, konkretizované v jeho *produktech*. Také není pochyby o tom, že měl nesporné osobní uspokojení, že to mohl takhle udělat, a že byl jediný, kdo to mohl udělat takovým způsobem. Ve skutečnosti se to řadí k posměchu, který neustále využíval vzhledem ke svému publiku a své vlastní klientele, aby obnovil jejich kritický smysl.

Tím, že si v samotné terminologii ideologie, kterou překračuje, přiznává statut autora svých děl, poukazuje, jejich počtem, na prázdnotu a jiný význam osobitosti práce ve svých produktech, takto desakralizovaných, i když sociální a ekonomická struktura trhu nadále tyto produkty sakralizuje, a přiznává tvorbě v jejich výsledcích úlohu zkušenosti chápání toho, co sděluje a jejich vlastních znaků a prostředků, nechápe ji jako znak mimořádné osobnosti a jako tvorbu mimořádných děl, mimořádně zhodnotitelných.“ (D. Milhau)<sup>34</sup>

Picassova reakce na krizi umělecké identity se v tom liší např. od Braquovy.<sup>35</sup> Jiná je též formální podoba jeho klasicismu. Z hlediska časového ho (v jeho „druhé fázi“, související s „rappel à l'ordre“) ohraničme polovinou desátých a polovinou dvacátých let. Díla, která během této doby vytvořil, nás překvapí svou různorodostí.<sup>36</sup> Mohli bychom hovořit o několika klasicistních „modech“, určených neustálou oscilací mezi lineárním a plastickým. Do roku 1919 převládají obrazy, kde jsou obě složky vyváženy. V letech cca 1920-1922 se naopak zdá, že linearita ustupuje voluminózní plnosti. Ta se ale současně může stát základem nového procesu abstrahování, jako v letech 1923-1924. Do extrému vystupňovaná objemovost tehdy mizí, je vystřídána

<sup>34</sup> D. Milhau, Matisse, Picasso et Braque, 1918-1926, y a-t-il retour à l'ordre, in: Le Retour à l'ordre, 1986, s. 121

<sup>35</sup> Rozdíl Braqua oproti Picassovi: „Zcela jinak bude Braque, od roku 1918, a v tvorbě ne tak rozsáhlé, a tudíž zjevněji individualizované jako tvorbě vyjimečného charakteru, dělat Braqua a jenom Braqua, rozpoznatelného pokaždé jako takového; a buržoazie „návratu k řádu“ to dokáže rozpoznat: vyzdvižení „francouzských kvalit“ Braquovy malby patří do tohoto systému, opírá se o znaky technické a stylistické virtuozity emocionálně interpretované mimesis a o osobitost neodlučitelnou od člověka a díla, vzájemně zaměnitelných.“ – D. Milhau, Matisse, Picasso et Braque, 1918-1926, y a-t-il retour à l'ordre, in: Le Retour à l'ordre, 1986, s. 121-122

<sup>36</sup> „Podíváme-li se blíže na klasicistické období (...), zdá se sice, že je sjednoceno prvkem rozpoznatelné předmětnosti v klasicistním způsobu zobrazení, zároveň je ale také, opět na první pohled, zřetelné, že toto období není homogenní, že se zejména z hlediska zobrazovacích prostředků člení ve viditelně různorodé fáze. Nepohlížíme na stejnorodou, ale na mnohotvárnou krajinu.“ – U. Weisner, Picassos klassizistische Periode, in: U. Weisner (Hrsg.), 1988, s. 173

kresebností a plošností, které ale nově vystupují jako dva na sobě již skoro nezávislé prvky.<sup>37</sup>

Nastíněnou posloupnost fází lze pozorovat též u kreseb, i když trochu méně zřetelně, protože se spíše prosadí jim vlastní, lineární základ. V něm se autor odvolává nejvíce na Ingrese. „Lineární kresba, ohebná, přizpůsobivá, reliéfní, více ingresovská než ta od Ingrese. (Picasso je) přehnaně perfektní, a tedy úplně lživý, neboť vytváří ideál, v který ani na okamžik nevěří.“ (L. Madeline)<sup>38</sup>

Ano, Picasso nevěří v absolutní dominanci klasického ideálu. A přesto: rád si s ním „pohrává“, jako by chtěl, aby se nám zdálo, že věří jen a jen v něj. Vznikají díla veskrze klasická.<sup>39</sup> (Jako např. kresby „Olga ležící na divanu“, 1920, Musée Picasso, Paris; „Olga v klobouku“, 1920, Musée Picasso, Paris, „Matka s dítětem“, kresba rudkou, 1923, Sammlung Rosengart, Luzern; „Tři akty“ (Tři Grácie), kol. 1923, Smithsonian Institution, Washington; atd.; obrazy jako „Olga v křesle“,<sup>40</sup> 1917, Musée Picasso, Paris; „Olga ve španělském kroji“, 1917, soukromá sbírka; „Žena s modrým závojem“, 1923, Los Angeles County Museum of Art; „Žena se závojem“, 1924, soukromá sbírka, USA; apod.) Ale mnohem častěji se kánonické perfekci vzdaluje. Picassův klasicismus nezná pravidel. Je neustálým přečinem proti nim. Neuklidňuje, zneklidňuje! Hlavní „iritační“ prvky představují záměrné asymetrie, měnící se způsoby výtvarného pojednání identických či sobě si odpovídajících elementů (např. při zobrazení rukou, nohou, očí, atd.), střetávání se několika spolu nesouvisejících sfér (např. mýtické, jako by mimo dobu existující postavy, umístěné v domácím prostředí spolu s běžnými, každodenními předměty), divergence měřítká (např. naddimenzovaně velká postava v malém křesle a naopak).

Odilon Redon, známý svými „přízraky“, jednou prohlásil: „C'est Ingres qui a fait des monstres.“ („To Ingres dělal nestvůry“). Picasso Ingresovy „monstróznosti“ vyhrotil do extrémů. Šlo mu o deformace,

<sup>37</sup> U. Weisner změnu přesně postihl: „Linie a plochy, navzájem se utvářející, které byly dříve neoddělitelně spojeny, se odlučují a vystupují nyní vedle sebe s jistou měrou osobité hodnoty a působnosti, takže se sice stále ještě vztahují k sobě, ale přesto je mezi nimi zřetelný rozdíl. Vedení obrysů a vnitřní kresby, stejně jako plošnost obrazových částí, hovoří nyní za sebe.“ – Dtto, s. 174

<sup>38</sup> L. Madeline, Picasso et Ingres: pour la vie, in: L. Madeline (ed.), 2004, s. 31

<sup>39</sup> Právě takovými díly se Picasso nejvíce blíží Derainovi.

<sup>40</sup> Je možné, že se Picasso v tomto obraze přímo inspiroval Derainovou „Madame Kahnweiler“ z roku 1913 (olej/plátno, Musée National d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris). Vše tomu nasvědčuje: introspektivní, melancholický pohled modelu a dekorativně pojaté pozadí plátna, které ale Picasso typicky „nedořekl“.

nebo, přesněji řečeno, o tzv. „rapports de grand écart“ („vztahy odchylek“): „Je v tom jistá obtížnost, vytvořit právě takové vztahy, a v této obtížnosti spočívá půvab, a v tomto půvabu jisté napětí, a toto napětí je pro mě daleko zásadnější než klidná rovnováha harmonie, která mě vůbec nezajímá. (...) Odtud můj důraz při hledání „rapports de grand écart“: malá hlava na velkém těle, velká hlava na malém těle. Chci naměřovat ducha do jemu neobvyklého směru, probudit ho. Chci diváku odkrýt něco, co by beze mě nebyl odhalil... (...) Mým záměrem je uvést věci do pohybu, tento pohyb vyvolat protichůdnými pnutími, nepřátelskými silami...“ (P. Picasso)<sup>41</sup>

Některé obrazy mají proto groteskní, až parodický charakter (konkrétně ve vztahu k dílu J. A. D. Ingrese). Krásnou ukázkou představuje například plátno „Tři koupající se“ (1920, sbírka Stephan Hahn, USA<sup>42</sup>) s „výpůjčkami“ z Ingresova „Oidipa se Sfingou“ (olej/plátno, 1808, Musée du Louvre, Paris). Vůči „předobrazu“ působí skutečně karikaturně – komicky.

Takových příkladů ale nenalezneme mnoho. Většina Picassových klasicistních maleb a kreseb není ironická. Pokud bychom je chtěli klasifikovat, museli bychom pro ně vytvořit nějakou zvláštní „mezikategorii“. Jejich síla spočívá právě v „nezařaditelnosti“. Přesně to vyjádřil D. Batchelor: „Zatímco tato díla částečně hovoří řečí klasicismu, tento jazyk je zbaven svého přijatého morálního obsahu. Přesto to nejsou zcela parodická nebo ironická díla. Opakují jistý formální jazyk, ale nepopírají ho. Jejich ambivalence znamená, že se dají těžko zařadit. V tomto smyslu tyto malby sdílejí s Apollinairovými pozdějšími texty schopnost vyvolat protichůdné kvality v rámci jednoho díla.“<sup>43</sup>

Paradoxně, díky nerespektování klasických proporcí, dosahuje Picasso formální harmonie a klasičnosti obrazů, z nichž k nejlepším patří „Tři ženy u studny“ (olej/plátno, 1921, MoMA, New York), „Velká koupající se“ (olej/plátno, 1921, Musée de l'Orangerie, Paris), „Půlakt“ (olej/plátno, 1921, Národní galerie v Praze), „Ženy běžící po pláži“ (kvaš/překližka, 1922, Musée Picasso, Paris), „Panova flétna“ (olej/plátno, 1923, Musée Picasso, Paris). Jeho klasicismus je v tomto smyslu neustálým překračováním vymezeného rámce, jeho zpochyb-

<sup>41</sup> P. Picasso, cit. dle U. Weisner, Picassos klassizistische Periode, in: U. Weisner (Hrsg.), 1988, s. 189

<sup>42</sup> Reprodukce viz L. Madeline (ed.), 2004, s. 67

<sup>43</sup> D. Batchelor, This Liberty and this Order: Art in France after the First World War, in: B. Fer, D. Batchelor, P. Wood, Realism, Rationalism, Surrealism: Art between the Wars, Yale University Press, 1993, s. 72

ňováním, což se stává ještě jasnější v momentě, kdy si uvědomíme, že zatímco například Derain se s kubismem rozloučil navždy, Picasso rozhodně ne.<sup>44</sup> V letech 1914-1925 totiž paralelně tvoří v obou stylech. Ve sbírkách new-yorského MoMA se tak například setkaly „Tři ženy u studny“ (olej/plátno, 1921) a „Tři hudebníci“ (olej/plátno, 1921). Napadlo by někoho neznalého, že obě plátna vznikla ve stejném roce?

Slovy Carla Einsteina: „Vynalézavý Picasso využívá meze každého stylu; chce ukázat, že nezávisí na žádném malířském slohu, ale že je ovládá všechny... Stvrzuje, že jedna jediná metoda by pro něj byla příliš omezující a že ji je třeba doplnit o její antitezi.“<sup>45</sup> Mými slovy? Picasso = perpetuum mobile. Ale to jsem řekla již na začátku.

---

<sup>44</sup> „Jeho rozhodnutí stát se opět malířem zobrazujících obrazů navazujícím na tradici nemělo vliv na způsob, jakým pokračoval v práci jako syntetický kubista.“ – Ch. Green, in: Ch. Green, *Cubism and its Enemies*, 1987, s. 16

<sup>45</sup> C. Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin, 1926, cit. dle L. Madeline (ed.), 2004, s. 178



## KLASICISMUS 20. A 30. LET

Derainův a Picassův obrat ke klasicismu předešel první světovou válku. Zrál během ní, umocněn otřesnými událostmi, kdy si „všechny civilizované národy uvědomily, že jsou smrtelné“ (slova P. Valéryho).<sup>1</sup> Tehdy se zároveň, ve sféře politické i kulturní, začal konstituovat diskurz o „návratu/volání k řádu“ („retour/rappel à l'ordre“). Roku 1919 o tom již není pochyb: pařížské galerie vystavují novou tvorbu nejen Deraina a Picassa, ale také např. Braqua a Matisse, svědčící stejně jasně o přehodnocení jejich dosavadní výtvarné cesty. Právě Henri Matisse pravdivě napsal v „Notes d'un peintre“: „Všichni umělci v sobě nesou pečeť své doby, jenže do velkých umělců se doba vryla nejhluběji.“<sup>2</sup> Co společného se v díle jmenovaných autorů projevuje? Pro nezasvěceného pozorovatele jednoznačně znaky konzervativního posunu, opuštění avantgardních pozic. Pro nás definitivní prosazení se avantgardy „nově definované“ (jejím pozitivním vztahem k tradici a klasické minulosti).

O významu Guillaumea Apollinaira, jednoho z hlavních zastánců modernistického klasicismu, jsme se již zmínili. Dalo by se říci, že „štafetu“ po něm<sup>3</sup> převzal Jean Cocteau, jehož první text ze sbírky nazvané „Rappel à l'ordre“ (vyd. 1926, Paris), „Le Coq et l'Arlequin“, samostatně vyšel roku 1918. Vztahoval se k hudbě Erika Satieho, v které Cocteau spatřoval rysy nového klasicismu (ačkoli buržoasní publikum ji považovalo za skandální). Jasnost melodických linií – v kantátě „Socrate“ – srovnal s vybroušeným kresebným tahem Ingresovým. Klasické kvality jednoduchosti, čistoty, řádu označil za základ současného umění. Nevyloučil ale možnost ironické nadsázky a „převrácení“ tradice. Tento paradox vyústil v konstatování, že čím více se tvůrce ohlíží zpět, tím lépe a zřejměji může kráčet vpřed. Nešlo mu o stanovení pravidel ani o definování aktuálních uměleckých proudů a „škol“ – ty dle jeho názoru z roku 1921 již neexistují, neboť nastala doba jednotlivých silných osobností (nejlepší příklad: Picasso). Poslední překvapující, protismyslné tvrzení

<sup>1</sup> P. Valéry, *La Crise de l'esprit*, 1919, cit. dle R. Kopp, *André Gide and the Question of Classicism*, in: *Canto d'Amore*, 1996, s. 452

<sup>2</sup> H. Matisse, *Notes d'un peintre*, cit. dle českého vydání H. Matisse, *Umění rovnováhy*, Českoslov. spisovatel, Praha, 1961, s. 28

<sup>3</sup> G. Apollinaire zemřel 9.11. 1918 na epidemickou chřipku a následky válečného zranění.

znamenal volání po „všeobecném nepořádku“, neklidu, konstituovaného z „individuálních možností řádu“.

Cocteauova interpretace „*esprit nouveau*“ nebyla přirozeně jediná a nevyvolávala ani všeobecný souhlas. Například zakladatelé stejnojmenného časopisu *Ozenfant* a *Le Corbusier* rozhodně nesdíleli názor spisovatele. Naopak Maurice Raynal se mu blíží více ve zdůraznění nutnosti spojení racionálních a intuitivních elementů ve výtvarném díle, v jeho volné orientaci na klasickou francouzskou tradici „*science de la mesure*“ („umění míry“).

Magická slova jako „řád“, „harmonie“, „ideál“, „jednoduchost“, atd., přívlastky „konstantní“, „strukturovaný“, „jasný“, „upřímný“ apod. procházejí v době po první světové válce eseji mnoha kritiků, od velmi konzervativních, přes „umírněné“ (např. v revue „*L'art d'aujourd'hui*“) až k radikálním. „Vzorového“ umělce nové epochy viděli někteří v Derainovi, jiní v Picassovi nebo i Juanu Grisovi. To byl konkrétně případ Léonce Rosenberga. Svou výstavní činnost podporoval také vydáváním publikací<sup>4</sup> a organizováním diskuzí. Kolem „*Galerie de l'Effort Moderne*“ soustředil síly modernistického klasicismu. Kromě díla J. Grise a puristů propagoval zejména G. Severiniho, J. Lipchitze, J. Metzingera, F. Légera, P. Mondriana. Ovlivnily ho debaty s Ginem Severinim o matematických zákonitostech a jejich funkcí ve výtvarném umění. Jeho pojetí „*rappel à l'ordre*“ je proto přísněji formalistické.<sup>5</sup> Spíše než o odvolávání se na klasiku mu šlo o založení nové klasiky, jejíž řád krystalizuje pnutím formálních sil podle neměnného principu rovnováhy.

V únoru 1919 proběhla v „*Galerie de l'Effort Moderne*“ výstava Fernanda Légera, který má v poválečném „volání k řádu“ idiosynkratickou pozici.<sup>6</sup> E. Cowling a J. Mundy shrnuly: „Jeho velké figurální obrazy na tradiční témata, jako akt, matka s dítětem, souvisejí s neoklasicistními malbami od Picassa nebo Braqua a realistickými obrazy od Deraina, třebaže jeho scény jsou idealizované vize moderního světa. Na druhé straně svým výrazně abstrahovaným stylem stojí nejbliže k Puristům a „krystalickým“ kubistům, podporovaných Léoncem Rosenbergem, ačkoli nesdílel jejich

<sup>4</sup> Roku 1919 např. vydal text Maurice Raynala „*Quelques Intentions du Cubisme*“, následně vlastní text „*Cubisme et Tradition*“ (1920), při jehož psaní myslel v první řadě na Grise a v druhé na puristy.

<sup>5</sup> Ve srovnání např. s J. Cocteauem, M. Raynalem ad. Blíží se více názorům např. P. Dermého.

<sup>6</sup> Zdůraznil to m.j. Ch. Green v práci „*Léger and the Avant-Garde*“ (New Haven and London, 1976).

filozofické a metafyzické zájmy a více ho přitahovala moderní technologie než čirá matematika. V Légerově díle je vskutku jasněji a mocněji než u jiných umělců té doby vyjádřena odhodlanost vytvořit pojítka mezi výslovně moderní a starou tradicí, aniž by jednu z nich kompromitoval.<sup>7</sup>

Léger vlastní klasicistní fázi (cca 1920-1927) nazýval „monumentální“. Charakterizoval ji slovy: „Po mechanickém období následovalo monumentální období, robustní fáze, kompozice s velkými figurami, zvětšování detailů. Umocnil jsem dojem plošnosti, komponoval jsem postavy a předměty stejným formálním způsobem jako během strojového období, ale bez dynamismu. Tehdy jsem rozložil tělo, takže jsem se pustil do jeho opětovného skládání a začal jsem znovu objevovat lidskou tvář. Chtěl jsem odpočinek, oddychový čas. Po dynamismu mechanického období jsem cítil potřebu státnosti velkých figur.“<sup>8</sup> Roku 1926 navíc označil příčinu změny: první světová válka, kterou „poznal“ přímo na frontě. Na svých plátnech zobrazil heroismus moderního života – jeho klasicismus je opravdu „moderní“, např. ve srovnání s „mytickým“ Picassem. Toho nezastupoval galerista Léonce Rosenberg, ale jeho bratr Paul Rosenberg.

Výhradní obchodník (a blízký přítel) André Deraina byl Paul Guillaume, jenž shromáždil během dvacátých let významnou sbírku, tradičně-klasicistně zaměřenou. Dominovaly zde Renoirovy pozdní akty (ale pouze jedna impresionistická zimní krajina), Picasso z první (tj. růžové) i druhé klasicistní periody (ale ani jeden kubistický), Matisse z období pobytu v Nice (žádný fauvistický), Modigliani, také Utrillo a Celník Rousseau, a přirozeně: dvacet osm Derainových obrazů, všechny z období po roce 1913. Důležité se stalo veřejné představení kolekce v roce 1929 v „Galerie Bernheime-Jeune“ z iniciativy „Les Amis du Musée du Luxembourg“, s cílem položit základ muzea současného umění. Událost pro celou Paříž. Neexistoval snad deník, který by o ní nepodal zprávu. Všichni viděli, jak vypadá aktuální tvorba, hodná trvalé galerijní instalace, a co se „nosí“ ve vyšších kruzích. Rok 1929 znamenal nejen konec jedné historické

---

<sup>7</sup> E. Cowling, J. Mundy, 1990, s. 136

<sup>8</sup> F. Léger, cit. dle K. Schmidt, Fernand Léger: The Monumental Figures and Mural Paintings of the 1920s, in: Canto d'Amore, 1996, s. 324

epochy,<sup>9</sup> též definitivní tečku za klasicismem jako širším stylovým fenoménem, ustaveným po první světové válce.<sup>10</sup> Nadále dochází k jeho rozměňování (proces „zlidovění“) nebo k jeho zneužití k politickým účelům. Zároveň se ale stáváme svědky jeho opětovné aktualizace v kvalitativně „první kategorii“, i když již nikdy v takovém rozsahu jako ve 20. letech.

20. a 30. léta 20. století: svět se pohnul od války k míru, a potom opět na pokraj války. Dvě desetiletí, která se dají snadno vyznačit historickými mezníky: 1919-1929, 1929-1939. Charakterizujeme v jejich rámci vývoj klasicismu ještě přesněji.

Jeho „heroické“ období spadá do let 1919-1925. Christian Derouet hovoří o „classicisme des notables“ („klasicismu význačných“) – dominuje tehdy v tvorbě osobností jako Picasso a Derain.<sup>11</sup> A právě oni dva byli opět nejpředvídavější. Jejich vztah ke klasické tradici nadále trvá i přes polovinu 20. let, ale vnější podoba klasicismu se proměňuje. U Picassa pod vlivem surrealismu, u Deraina senzualističtějším realismem. Na jejich příkladu se dá nejlépe ukázat všeobecná tendence k změkčení forem, k uvolnění dříve ostře konturovaných předmětů. Když klasicismus, tak rozhodně ne „chladný“, jak ho pojímal např. J. Gris („V každém případě považuji své obrazy za extrémně chladné. Ale Ingres je také chladný, a přece je dobrý.“<sup>12</sup>). Spíše mnohem humánnější, jakoby ve snaze zachránit lidskost, nenávratně mizející v době technologického věku. C. G. Jung své pesimistické názory vyslovil: „Vzájemná závislost zemí, shromažďování se ve velkých centrech, hromadná mechanizace, osobní samočinnost: zničí tyto faktory lidskou osobnost? Zřejmě

<sup>9</sup> Léta relativní hospodářské stability, doprovázená průmyslovým rozmachem, byla ukončena 24. 10. 1929 – krachem na Wall Streetu (neboť vzhledem k hospodářské převaze USA Evropa pocítovala všechno, co se tam stalo).

<sup>10</sup> Kdybychom chtěli vyjmenovat všechny autory, kteří se ve dvacátých letech nějakým způsobem způsobem dotkli klasicismu, byl by to velmi dlouhý seznam. Mnoho poučení v tomto smyslu přinesly výstavy „On Classic Ground“ (Tate Gallery, London, 1990) a „Canto d'Amore“ (Basel, 1996). Individuálních výtvarných nuancí je navíc nespočet. Modernistických i tradičních. Mohlo jít jen o „letmé setkání“ (např. J. Miró, S. Dalí), využití jedné z možností (P. Picasso), naslouchání hlasu doby (F. Léger, puristé) či hlasu svého srdce (A. Derain, H. Matisse, J. Gris, G. Braque) - definitivní nalezení sebe sama. Zatímco některé autory poválečný fenomén „návratu k řádu“ změnil, jiné ne. Podívejme se pro změnu třeba na sochařství a jako příklad uveďme na jedné straně H. Laurence, na druhé Ch. Despiau. Slovy M. Ménier: „Zdá se, že Despiau je po válce, stejně jako před válkou, zaměstnán vytvářením ženské bysty, která jistě nikdy není „úplně stejná“, ale ještě méně „úplně jiná“... Všichni tito umělci nepotřebují obnovovat Řád, pokud nikdy nepřijali jeho protiklad.“ (M. Ménier, *En Sculpture Retour à l'Ordre* ou *Grand Tournant?*, in: *Le Retour à l'ordre*, 1986, s. 60) Klasicismus Despiauův či obdobně Maillolův je trvalou součástí jejich díla. Nemůže se nijak navracet, protože nikam „neodešel“.

<sup>11</sup> Ch. Derouet, *Les Réalismes en France: Rupture ou Rature*, in: *Les Réalismes*, 1980, s. 202

<sup>12</sup> J. Gris, 1915, cit. dle L. Madeline, *Picasso et Ingres: pour la vie*, in: L. Madeline (ed.), 2004, s. 22

ano.“<sup>13</sup> Úsilí o obnovení senzibility se ve výtvarném umění projevuje příklonem k organicismu. „Organická transformace hluboce zasáhla všechny vůdčí modernisty tvořící ve Francii. Do pozdních 20. let také zastánci tvrdé linie jako Fernand Léger, Le Corbusier a Amedée Ozenfant prodělali posun k organicismu, distancovali se od strohých geometrií strojové estetiky, která předtím určovala jejich dílo. Totéž platilo i pro ostatní přední modernisty jako Henri Matisse, Pabla Picassa, George Braqua a řadu surrealistů. Avšak nejcharaktističtější o této proměně ve francouzském umění svědčili bývalí modernisté, kteří se stali naturalisty nebo tzv. „terriens“ (syny národní půdy): malíři jako André Derain, Maurice de Vlaminck, André Dunoyer de Segonzac a Auguste Herbin.“ (R. Golan)<sup>14</sup>

Nejpozději roku 1929 již skutečně nikdo nehovoří o „retour à l'ordre“. Nahradí ho koncept „návratu k člověku“ („retour à l'homme“).<sup>15</sup> Otevírá se epocha, charakteristická svým postavantgardním vědomím a touhou po „syntéze“.<sup>16</sup> Vzhledem k neuspokojivé socio-ekonomické situaci, tvůrci přehodnocují své ideály. Základem, cílem i samotnou definicí umění se stává realita, v podstatě poslední meziválečná utopie. „Ve 30. letech se teoretické myšlení a umění zkomplikuje starostí přiblížit co nejvíce realitu.“ (G. Fabre)<sup>17</sup> Jde o „retour au réel“, projevující se realismem v nejrůznějších podobách: neo-humanistickým („Les Néo-humanistes“: Bérard, Tchetchilev, Tonny, Berman, Leonid...), poetistickým (skupina „Forces Nouvelles“: Courmes, Marchand, Rohner, Gruber...), sociálním (Fougeron, Pignon, Gromaire...)... Řadí se sem ale též „neoplasticismus“, jenž Mondrian roku 1930 definoval jako „superrealismus“,<sup>18</sup> „nový realismus“ F. Légera, R. Delaunaye, a konec konců i surrealismus. „Nezamýšelný“ význam posledně jmenovaného směru postřehl E. Bréon: „Aniž by to věděl nebo aniž by to chtěl, surrealismus obnovuje hodnoty potlačené moderním uměním, jako realismus. Surrealismus

<sup>13</sup> C. G. Jung, cit. dle S. Fauchereau, „1930-1931-1932“, in: *Annés 30 en Europe, Le temps menaçant, 1929-1939*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Flammarion, Paris, 1997, s. 185

<sup>14</sup> R. Golan, 1995, Preface, s. x

<sup>15</sup> Dtto, s. ix, x

<sup>16</sup> „Syntéza je klíčový pojem pro novou postavantgardní etapu modernity. Termín se dokonce objevuje ve slovníku, který užívá řada umělců, od Kandinského k Juliu Gonzalesovi, když hovoří o svých dílech. Ale „syntéza“ je především klíčovým pojmem nových uměleckých sdružení, stejně jako rodičího se historiografického vědomí, které se projevuje ve výstavní činnosti, v muzeích a v nejlivnějších časopisech.“ – T. L. Serra, *Le mouvement moderne au moment de la synthèse*, in: *Annés 30 en Europe*, 1997, s. 27

<sup>17</sup> G. Fabre, *La dernière utopie: le réel*, in: *Annés 30 en Europe*, 1997, s. 35

<sup>18</sup> „Superréalisme“: v článku napsaném pro revue „Cercle et Carré“.

od dvacátých let vyznačil návrat k přesnému přepisu vzhledu předmětů – je pravda, že k cílům realismu úplně cizím.<sup>19</sup>

Je zřetelné, že „návrat ke skutečnosti“ se neprojevuje bez vnitřních protikladů. Gladys Fabre se správně ptá: „Ale jaké reálno: dané, skryté nebo vytvořené?“<sup>20</sup> Tři způsoby pojmání reality, které diferencují tradičně-zobrazivé tendence, surrealismus a abstrakci. „Protivníci“ jsou na světě.

O ostré kritice klasického realismu (a tím zároveň i tradiční formy klasicismu) svědčí již v průběhu 20. let stanoviska André Bretona, jak zaznívají např. v „Les pas perdus“.<sup>21</sup> Krizi umění dle něj zapříčinila opětovná aktualizace realistického způsobu zobrazení krajiny, zátiší či aktu. Paul Cézanne, Auguste Renoir, Pierre Bonnard, Henri Matisse, poválečný Braque atd. nepatří mezi jeho „favority“. Zmiňuje jména G. Moreaua, P. Gauguina, G. Seurata, O. Redona a P. Picassa s poznámkou jasně výpovědi: „Kdyby byl jejich vliv převládal, možná bychom jedli méně jablek a nemuseli bychom snášet blízkost té ženy, kterou jsme nepozvali a která se nám protiví, když ji nacházíme rozvalenou ve více či méně dráždivých pózách na našich divanech.“<sup>22</sup>

Jakmile se Alberto Giacometti roku 1934 navrátí ke klasické figurální tematice, jeho vyloučení ze surrealistické skupiny na sebe nenechá dlouho čekat. Breton mu vyčte, že nyní dělá studie podle modelu a „vyrábí“ akademické hlavy. Básníková chyba, jak upozornil Emanuel Bréon: „To je zneuznání talentu člověka, který, jako Germaine Richier, opět oduševní figurálnost.“<sup>23</sup>

Přesto není všechno tak negativní, jak by se mohlo zdát. Surrealismus totiž paradoxně v něčem svému „soupeři“ „nahrál“. Snad naposledy rozvířil „spor starých a moderních“ („querelle des anciens et des modernes), v němž vyzdvižením svých předchůdců (zejména romantiků a symbolistů) popřel strategii „creatio ex nihilo“. Hledání kontinuity vzhledem k minulosti pojímal za zcela přirozené. Toto přesvědčení významně přispělo k rozptýlení modernistických pochyb o klasicismu, které trápily kritiky od Maurice Denise až k Jeanu Cocteauovi.

<sup>19</sup> E. Bréon, *L'art des années 30*, Editions d'art Somogy, Paris, 1996, s. 66

<sup>20</sup> G. Fabre, *La dernière utopie: le réel*, in: *Années 30 en Europe*, 1997, s. 35

<sup>21</sup> A. Breton, *Les pas perdus*, cit. dle *Le Retour à l'ordre*, 1986, s. 291

<sup>22</sup> Ditto, s. 292

<sup>23</sup> E. Bréon, *L'art des années 30*, Editions d'art Somogy, Paris, 1996, s. 87

Klasicismus přestává být problematický.<sup>24</sup> Hlavní důvod vystihl T. L. Serra: „Klíčový pojem modernity, i když je zřídka explicitně vyjádřen, je od konce dvacátých let pojem stylu, pojem, který nepochází z „kritiky jazyka“, ale z dějin umění. Musíme vzít v úvahu, že právě ty jsou mladou disciplínou, která vstupuje na univerzitu teprve na konci 19. století a do výuky druhého stupně se dostává až po první světové válce. Tento rozptyl dějin umění pomůže rozšířit přesvědčení, že klasicismus skutečně není nepřítel, jenž by se měl pokořit, protože se konec konců v rámci dějin jedná pouze o jeden styl mezi jinými: výraz ducha doby („Zeitgeist“), mající právoplatnost, pokud odpovídá na základní parametry lidské přirozenosti, a který ji nemá, jakmile přestane být živen touto šťastnou syntézou dějin a přírody, jež tvoří jeho specifičnost.“<sup>25</sup>

Pozorovali jsme, že všeobecný vývoj od konce 20. let vedl ke ztrátě zájmu o klasicismus, konstituovaný po první světové válce. Teoreticky již nikoho netrápí, a proto výtvarně také nezajímá? To se říci nedá. Jako širší dobová tendence („rappel à l'ordre“) se přirozeně vyčerpal, což vedlo řadu autorů k hledání odlišných, často i reakčních cest. Někteří umělci se naopak nezměnili a zůstali klasicismu „věrní“. A jiní ho objevili – například André Masson, jehož výtvarné začátky vycházely z poučení Derainovou tvorbou. Po celý život obdivoval dílo Nicolase Poussina, ale ne jako „řád a harmonie“. Spatřoval v něm projevy dionýské „závratě“, která se stala od 20. let zásadní spojnicí (byť nekonvenční) mezi klasicismem a jeho novou prací (ovlivněnou kubismem a dospívající k originální podobě surrealismu).

Klasicismus se ve 30. letech stává záležitostí individualit. Jednou z nich<sup>26</sup> byl Balthus (Balthasar Klossowski de Rola, 1908-2001), pravý pokračovatel Derainův. V jeho obrazech stále alternují dva hlasy, promlouvající k nám odněkud z dále: „tak to bylo“ a „tak to vždy bude“...

Slovy Antonina Artauda: „Balthus znovu dobývá svět od jevů: přijímá fakta daná smysly, daná rozumem, přijímá je, ale reformuje je; řekl bych ještě lépe, že je přetavuje.“<sup>27</sup> Vychází z dané, známé skutečnosti, jen ji vždy nepatrně pozměňuje. Pod vlivem surrealismu

<sup>24</sup> Samotné slovo „klasicismus“ se od konce 20. let v dobových textech objevuje stále méně často.

<sup>25</sup> T. L. Serra, *Le mouvement moderne au moment de la synthèse*, in: *Annés 30 en Europe*, 1997, s. 28

<sup>26</sup> V oblasti sochařství např. Marino Marini (1901-1980).

<sup>27</sup> A. Artaud, *La jeune peinture française et la tradition*, *El Nacional*, 1936, cit. dle *Les Realismes*, 1980, s. 227

(od něhož se nicméně distancuje) obohacuje realismus o atmosféru zvláštní cizosti. Uzavírá obraz sám do sebe, jako by ho zaklel a zhybnotoval. My můžeme odehrávajícím se událostem jen přihlížet, nikoli do nich „vstupovat“. Jsme týmiž svědky, kteří v oněmění stojí tváří v tvář biblickým zázrakům, namalovaným mezi lety 1453-1466 Pierem della Francesca v chóru kostela S. Francesco v Arezzu...

„Balthusova malba je revoluce nesporně vedená proti surrealismu, ale také proti akademismu ve všech jeho formách. Za surrealistickou revolucí, za formami klasického akademismu, Balthusova malba se připojuje k jakési mystické tradici.“ (A. Artaud)<sup>28</sup>

Za podstatné považují zjištění, že klasicismus ve 30. letech netrvá pouze díky samostatným velkým osobnostem. Na širší, skupinové bázi ho reprezentuje:..... (hádejte)....: abstraktní malba členů „Cercle et Carré“.

Michel Seuphor v první revue sdružení (1930) udal tón: „Umění již nebude výplod nevědomí, dobrodružství – ať by bylo jakkoli moderní – našich zvířecích reflexů za pomoci našich neřestí..., obscénních smyslností a spazmálních delirií.“<sup>29</sup> Definicí „a contrario“ vyřkl přesný záměr: vytvořit opoziční hnutí proti surrealismu, který chápal negativně pouze jako „chaos“. Slova druhého zakladatele skupiny, Joaquina Torrèse-Garcia to potvrzují: „Jestliže jsme usoudili, že se musíme spojit, je to proto, že jinde vládne bezradnost a zmatek. Je to proto, abychom našli základnu, abychom měli jistoty. A náš rozum nám ukázal, že tato báze je konstrukce...“<sup>30</sup>

Ze zpětného pohledu mají samozřejmě obě tendence, surrealismus i abstrakce, stejnou hodnotu. Historik umění Herbert Read se cítil povinen je hájit (proti útokům ze strany zastánců sovětského socialistického realismu). Při této příležitosti je od sebe odlišil, jak shrnul T. L. Serra: „Surrealismus, obracející se ke své době a zaměřený na obsahy, podkopává hodnoty buržoasní kultury; abstraktní umění klade základy umění revoluční budoucnosti v té samé míře, v jaké se soustředí na formální veličiny vizuální zkušenosti a živí se, jako klasicismus, antropologickými atemporálními hodnotami, podléhá řádu materiálna a ne historičnosti.“<sup>31</sup>

<sup>28</sup> Dtto, s. 228

<sup>29</sup> M. Seuphor, Pour la défense d'une architecture, in: Cercle et Carré, Paris, 1930, cit. dle A. Mercier, André Breton et l'ordre figuratif dans les années 20, in: Le Retour à l'ordre, 1986, s. 305

<sup>30</sup> J. Torrès-Garcia, Vouloir construire, in: Cercle et Carré, Paris, 1930, cit. dle E. Bréon, 1996, s. 68

<sup>31</sup> T. L. Serra, Le mouvement moderne au moment de la synthèse, in: Annés 30 en Europe, 1997, s. 27



Skupina „Cercle et Carré“ existovala necelý rok.<sup>32</sup> Myslím, že k příčinám jejího zániku patřila velká selektivnost ve výběru členů a přílišná ideologická rigoróznost. Seuphor prosazoval skutečný „návrat k řádu“: „Umění bude podřízeno naší vůli k jistotě a přesnosti, našemu úsilí k vědomí řádu.“<sup>33</sup> Takový požadavek může být smrtící ranou. Nejen pro „Cercle et Carré“. Pro klasicismus a umění obecně.

---

<sup>32</sup> Roku 1931 se utvořila nová skupina sdružující tvůrce tíhnoucí k abstrakci: „Abstraction – Création, která byla méně rigorózní a více „otevřená“.

<sup>33</sup> M. Seuphor, Pour la défense d'une architecture, in: Cercle et Carré, Paris, 1930, cit. dle A. Mercier, André Breton et l'ordre figuratif dans les années 20, in: Le Retour à l'ordre, 1986, s. 305

## KLASICISMUS = „VOLÁNÍ /NÁVRAT K ŘÁDU“?

„Známe věčně represivní obsah slova řád.“  
(R. Barthes)<sup>1</sup>

Od 5. do 31. března 1919 se konala v „Galerie de l'Effort moderne“ výstava George Braqua, kterou bychom mohli označit za zakladatelskou. Zahájila skutečný diskurz o „rappel à l'ordre“.<sup>2</sup> Autor představil nové obrazy, vytvořené od své demobilizace (1917). Pro neznaného pozorovatele, posuzujícího jen dle technické stránky malby, nedošlo v jeho vývoji k žádné zásadní změně. Mohl si myslet: „Koláž, užití písku, imitace struktury dřeva atd., všechno je zde jako před válkou... Shrnutí výsledků výzkumu.“ Ale zatímco formální výtvarné prostředky nemusely hovořit úplně jasnou řečí, jeho estetika (slavné „Cahiers“ – „Poznámky“, z nichž první úryvky vyšly v revue „Nord-Sud“ roku 1917 pod názvem „Pensées et réflexions sur la peinture“ – „Myšlenky a úvahy o malířství“) prozrazuje jednoznačný posun.<sup>3</sup>

V recenzích na výstavu se objevil termín „rappel à l'ordre“. Poprvé ho užil Roger Bissière, když v souvislosti s Braquovým dílem pojednal o kubismu: „Je nepopíratelné, že kubismus znovu přivedl malířství k jeho tradičním prostředkům, od nichž jsme padesát let byli odvráceni. Opětovně nás naučil účtě k materiálu a malířskému řemeslu... Kubismus..., volání k řádu, ...přispěl k záchraně moderního umění.“<sup>4</sup> André Lhote byl až druhý. Napsal: „Braquovo dílo tvoří, spolu s Picassovým, jistý druh „volání k řádu“ a každý umělec (...) musí alespoň (...) do určité míry vzít v úvahu zkoumání, o nichž svědčí a jichž je výsledkem.“<sup>5</sup>

Slovo „řád“ se vztahovalo ke kubismu, který, dle obou teoretiků, představoval jeho znovuobnovení, navázání na dlouho opomíjenou tradici. Specifičnost francouzské malby spočívá právě v kontinuitě, neměnnosti. Určité konstantní znaky, např. smysl pro „ukázněné“

<sup>1</sup> R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, cit. dle M. Ménier, *En Sculpture: Retour à l'Ordre ou Grand Tournant?*, in: *Le Retour à l'ordre*, 1986, s. 55

<sup>2</sup> Znaky této debaty se projevovaly již během války, ale teprve od této chvíle se konstituují v celé své šíři, koherenci a „jistotě“. Teoretikové si za svými názory již pevně stojí.

<sup>3</sup> „Zdá se mi (...), že tyto „Poznámky“ („Cahiers“), daleko od toho, aby nás informovaly o problematice let 1909-1914, značí naopak znaky distance, zaujaté z jeho strany. A svědčí o změně Braquovy estetiky.“ – J. Laude, *Retour et ou Rappel à l'ordre?*, in: *Le Retour à l'ordre*, 1986, s. 38, pozn. 8

<sup>4</sup> R. Bissière, in: *L'Opinion*, 29 mars-26 avril 1919, cit. dle dtto, s. 15

<sup>5</sup> A. Lhote, in: *Nouvelle Revue Française*, 1er juin 1919, cit. dle N. Reymond, *Le Rappel à l'ordre d'André Lhote*, in: *Le Retour à l'ordre*, 1986, s. 222, pozn. 9

emoce, důraz na formu a na kresbu, umožňují vést linii od Fouqueta až k Braquovi. André Lhote svůj záměr již dříve precizoval: „Budeme dbát o to, abychom do klasické tradice znovu začlenili to, co ve snahách dnešní malířské generace je slučitelné s věčnou pravdou malířství.“<sup>6</sup>

Braquova výstava oživila po válce problém kubismu, jenž byl stále daleko od všeobecného uznání.<sup>7</sup> Na druhé straně se ale začal jevit jako překonaný. Nezapomeňme na proslulou „l'affaire de 1919“ (W. George), kdy se po Paříži rozkřiklo, že Picasso již není kubistou! A Braque jím ve stejné době stále byl. Jeho obrazy mají „kubistický aspekt“, převedený ale nově na jiný „kód“, který tradici překračuje a zároveň k ní odkazuje: úctou k řemeslu a zdůrazněním „ukázněných emocí“. Tyto kvality Lhota přesvědčily. Jeho pojetí „klasické renesance“ shrnula N. Reymond: „Renesance vede přes kubismus, ale nezastavuje se tam, bere v úvahu jeho výzkumy, ale pouze do určité míry. ...André Lhote se stal v NRF<sup>8</sup> obráncem-pomlouvatelem kubismu. Obránce tím, že schvaluje cit pro obrazovou plochu a precizitu kubistických konstrukcí. Pomlouvá v tom smyslu, že upozorňuje na tvrdý a příliš intelektuální charakter kubistických děl.“<sup>9</sup> „Voláním k řádu“ myslí Lhote výzvu ke konstruování obrazu (vyjít z reality, „očistit“ ji geometrií a podříditi ji fyzickým zákonům rovnováhy) a respektování specifických tvárných daností (jde o 4 zásadní body: 1. uvědomění si významu plastických forem; 2. „čitelnost“ forem = „návrat k objektu“; 3. dominance formy nad barvou; 4. harmonické vyvážení forem). „Proti zmatenostem eklektického ducha chtěl postavit přísnou a jasnou konstrukci. Proti plátnům vytvořeným instinktem upřednostňoval objekty sjednocené v neoddělitelný celek, kde rozum a cit se vyvažují, kde pozorování a myšlení se spojují, kde příroda a geometrie splývají.“ (N. Reymond)<sup>10</sup>

Chtěl zařadit aktuální malbu do francouzské klasické tradice. Oproti prvotnímu, anarchickému kubismu – (cubisme „à-priori“<sup>11</sup>) preferoval jeho emotivní, „à-posteriori“ verzi (reprezentovanou jím

<sup>6</sup> A. Lhote, De la composition classique, Gazette de Hollande, 1917, cit. dle N. Reymond, Le Rappel à l'ordre d'André Lhote, in: Le Retour à l'ordre, 1986, s. 210

<sup>7</sup> Situace byla dokonce v něčem horší – viz válečné ztotožnění kubismu s „německým stylem“.

<sup>8</sup> Nouvelle Revue Française

<sup>9</sup> N. Reymond, Le Rappel à l'ordre d'André Lhote, in: Le Retour à l'ordre, 1986, s. 217-218

<sup>10</sup> Ditto, s. 222

<sup>11</sup> A. Lhote, Le cubisme au grand Palais, N. R. F., 1920

samým, dále La Fresnayem, Gleizesem, Delaunayem, Légerem ad.). To, co mu někteří současní badatelé nemohli prominout, formuloval snad nejjasněji J. Laude v komentáři k jeho textu o G. Braquovi. Laudovi vadí, že v něm spojuje pouhý popis s hodnotícím soudem, aniž by malířovu tvorbu jakkoli historicky situoval. Vědcova výtka zní: „Lhote mohl skoro totéž tím samým způsobem napsat o Veronesovi. Jestliže přijímá (...) specifickou výtvarnou skutečnost, je to proto, aby jí přiřkl esencialistický, atemporální statut. Formální analýza tu zakrývá skutečnou funkci kritiky, která by spočívala ve stanovení problematiky Braquova díla, jeho změn, ve srovnání s tím, co určovalo jeho produkci před rokem 1914.“<sup>12</sup>

Lhotův příklad je jeden z mnoha. Poválečný „rappel à l'ordre“ získává svůj význam jedině vzhledem k jednotlivým osobnostem a ke skupinám. Představy o „řádu“ podle Lhota, Deraina, podle Matisse, skupiny „Valori Plastici“, „Novecenta“, podle Mondriana, Jeannereta a Ozenfanta<sup>13</sup> ad. se nerovnají. Situují se v různých rovinách, které mohou existovat samostatně nebo se prostupovat.

Za podstatné považují rozlišení několika typů „rappel à l'ordre“: 1. výtvarného, 2. morálního a 3. politického. Poslední dva mohou způsobit, že slovo „řád“ získá represivní obsah.

Třetí část Gleizesova a Metzingerova pojednání „Du Cubisme“ („O kubismu“) (1912) s názvem „De l'anarchie à la discipline collective“ („Od anarchie ke kolektivní disciplíně“) uvozuje jejich chápání řádu z morálního hlediska. Obdobně pro Rogera Bissiera má výtvarný styl mravní hodnotu. Také články ve „Valori Plastici“, od C. Carry, G. de Chirica, A. Savinia ad., v tomto ohledu o mnohém vypovídají. Morální řád se v revue natrvalo „zabydlí“: Margherita Sarfatti, budoucí „múza“ „Novecenta“ a Mussoliniho přítelkyně, bude „exemplárně“ vyčleňovat z italského umění „momenty menší morality“, které dle ní korespondují s úpadkovým stylem (např. caravaggismus).<sup>14</sup> Obratný způsob, jak se „zbavit“ všeho, co nezapadá do její představy o nové tvorbě.

<sup>12</sup> J. Laude, Retour et ou Rappel à l'ordre?, in: Le Retour à l'ordre, 1986, s. 40, pozn. 29

<sup>13</sup> Ačkoliv by se to nemuselo zdát, teorie puristů proklamovaná v L'Esprit Nouveau je také „dvojznačná“: „Říci, že malba má specifické zákony, znamená vytvořit z ní ideální organizační model, vzhledem k němuž budou voleny prostředky. Představa specifickosti malby se ve světle textů z Esprit Nouveau jeví nadměrně dvojznačná. Jestliže na jedné straně pomáhá vyzdvihnout formální výzkumy (a i metodiku), které se týkají jak umělecké praxe, tak teorie, na druhé straně schvaluje uzavření, malby především, v normativní formalismus.“ – F. Will-Levaillant, Norme et forme à travers L'Esprit Nouveau, in: Le Retour à l'ordre, 1986, s. 264-265

<sup>14</sup> M. Sarfatti, Il Seicento, Valori Plastici, a. III.

Uvedeným taktickým manévrem se dala zatratit celá předválečná avantgarda. Dvě ideje – že umění je normativní a může být potenciálně nebezpečné (a tedy musí být kontrolováno) – stály na počátku transformace, při níž „kritická“ úloha avantgardy byla postupně a efektivně diskreditována. Právě v tom spočívá negativum jedné z podob poválečného „rappel à l'ordre“.

Když se objeví koncept morálního řádu, řád politický není nikdy daleko. Ve „Valori Plastici“ se oba pod hlavičkou „výtvárna“ spojují. Taková angažovanost připravila půdu fašismu. Nacionalistický motiv, který po první světové válce prostupuje mnoho teoretických pojednání, nemusí být špatný, pokud značí úsilí o nalezení kulturní identity. Ale stává se velmi nebezpečný jako součást ideologického diskurzu. Slovy G. C. Argana: „Viníkem nebyl (přinejmenším ještě nebyl) zatvrzelý nacionalismus, ale idealistická koncepce jako všeobecná a věčná klasičnost.“<sup>15 16</sup>

Italo Tavolato, propagátor klasicismu, hledal argumenty k zavržení evropských avantgardních hnutí (zejména německých). Jeden z nich zněl: „To, co není krásné, je patologické.“<sup>17</sup> Znepokojivá propozice... Za tři až čtyři roky později použije Adolf Hitler v „Mein Kampf“ podobná slova proti „rasové degeneraci“, „pomatenosti umění avantgardy“...

V průběhu třicátých let dochází ke krizi demokracií, které do té doby o sobě nikdy nepochybovaly. Klasicismus a totalitní režimy, i to je realita. Fašismus, nacismus, stalinismus zapojí výtvarné umění do své propagandy, jak správně cítil Walter Benjamin, když hovořil o „estetizaci politiky“.<sup>18</sup>

... Upevnit nové režimy a jejich budoucnost vyžadovalo obrátit se k utopii, k iracionálnímu, k temným a neřízeným hnutím. Z Říma přišla myšlenka, že Itálie, konečně procitající z koloniálního područí, obnoví Říši a přinese světu heroickou podívanou. Z Berlína přišla myšlenka, že až bude jednou judaismus vyhlazen, čistá a slavná rasa zjedná

<sup>15</sup> C. G. Argan, *L'Arte moderna 1770-1970*, 1970, cit. dle J. Laude, *Retour et ou Rappel à l'ordre?*, in: *Le Retour à l'ordre*, 1986, s. 21

<sup>16</sup> A. Lhote: (úryvek z jeho „*Traité de la figure*“ – „*Pojednání o figuře*“): „Kubismus (...) byl jenom ozřejmění metod starých jako lidstvo: rozložení objektů, vyjádření věcí rozličnými ideogramy, nahrazení modelace plošnou barevnou tintou.“ – cit. dle J. Laude, *Retour et ou Rappel à l'ordre?*, in: *Le Retour à l'ordre*, 1986, s. 40, pozn. 34

<sup>17</sup> I. Tavolato, *La maschera della meccanica, Valori Plastici*, a. II, cit. dle F. Roche-Pézar, *Valori Plastici 1918-1921: Ordre plastique, ordre moral, ordre politique*, in: *Le Retour à l'ordre*, 1986, s. 234

<sup>18</sup> Benito Mussolini považoval fašismus za „nový výraz Umění“. – O. Revault d'Allones, *L'assassinat des beaux-arts*, in: *Années 30 en Europe*, 1997, s. 44

vládu míru a světla. A z Moskvy myšlenka, že generace zasvěcená budování komunismu připraví pro své potomky slavné „zítřky, které zpívají“. Že to vše je jasně klam, na tom tu nezáleží: jedná se o velmi účinné základy a emocionální potravu propagandy. A je známo, že tato propaganda následně na sebe vezme pozlátko jakési racionality. Italský fašistický tisk *prokazuje*, že Etiopijci jsou nižší rasa. Nacistická věda *dokazuje*, že Žid je toxický parazit. Stalinismus, vyzbrojený věděním, ví, že šťastná společnost se právě utváří. Politická sféra je prezentována jako rozumem poznatelný a sdělitelný rozvoj kolektivních podnětů a touh, které jsou dané a o nichž se tedy nediskutuje.“ (O. Revault d'Allones)<sup>19</sup> Umění má obdobně již předem daný smysl. Jeho funkce je „služebná“. Žádná estetika, ale jen politika. Obsah výtvarného díla určuje formu. Klasická symbolika, jednoduchost, homogenost, monumentalita – znaky tradičního klasicismu se totalitním režimům výborně hodily. Taková tvorba se ale od umění definitivně vzdálila. Nesplňuje základní podmínku jeho existence: svobodu. Právě umění bojuje vždy za volnost, proti tyranii.

Položme si úvodní otázku: klasicismus = „rappel à l'ordre“? Ne, pokud „voláním k řádu“ myslíme podřízení se řádu z vnějšku vnucenému, podrobení se pravidlům, která byla předem určena. Jejich stanovení může vést k teroru, aby se dodržovala. Jean Cocteau proto ve svém pojetí „rappel à l'ordre“ žádné pevné zásady týkající se tvůrčí činnosti nechce uznat.<sup>20</sup>

Každý program klasicismu je lží, pokud odkazuje k hodnotám, rozhodnutým jako správné a pravdivé, a priori.<sup>21</sup> Teorie nesmí determinovat praxi. André Derain měl pravdu, když řekl: „Chyba každé teorie je to, že vždy chce dospět k definitivnímu stavu. Vůle k definitivě je smrt.“<sup>22</sup> Definitivy vylučují další alternativy. Způsobují přerušování pohybu. Což znamená, jinými slovy, smrt. Klasicismus nezískává svůj význam zdůrazněním rychlosti, ale pomalým rytmem trvání, v němž se změny neprojeví jako podmínky, nýbrž otevřené možnosti. I pomalý pohyb je živý. Jeho konstantnost mu navíc propůjčuje rysy zvláštní naléhavosti.

<sup>19</sup> O. Revault d'Allones, L'assassinat des beaux-arts, in: *Années 30 en Europe*, 1997, s. 43-44

<sup>20</sup> J. Cocteau, *Rappel à l'ordre*, Paris, 1926

<sup>21</sup> Y. Bonnefoy: Art between the Wars and the Problem of Classicism, in: *Canto d'Amore*, 1996, s. 92

<sup>22</sup> A. Derain, *Entretien avec R. Crevel*, 1935, cit. dle S. Pagé (ed.), 1994, s. 400

Na otázku, zda v případě tvorby Henri Matisse po roce 1917 se dá hovořit o „volání/návratu k řádu“, odpověděl D. Fourcade: „Ani návrat, ani řád.“<sup>23</sup> Stejně dobře bychom však mohli říci následující: „Matisse je (...) příznakem („návratu k řádu“), ale je také jeho odmítnutím.“ (D. Milhau)<sup>24</sup> Matissova estetika je klasicistická.<sup>25</sup> Ale ne normativní, vychází z praxe, utváří se dynamicky. Zůstává „otevřená“, angažuje problematiku. Neposkytuje „systém receptů“ a závazných doporučení.<sup>26</sup>

Záleží tedy na tom, jak „volání/návrat k řádu“ chápeme. Pokud v obecnější rovině, jako synonymní s pojmem moderního klasicismu, můžeme Matisse do této linie zařadit. Jestliže ale překročíme čisté výtvarnou sféru a označíme za „rappel/retour à l'ordre“ kolektivní etos, jehož politická a kulturní agenda cílila na potlačení traumatu války a uvedení světa do stavu jako před ní, ovšem nyní bez „avantgardních výstřelků“, proti nimž se ostře staví, situace se samozřejmě změní. O Picassovi bude platit: „Je to zásadní odmítnutí návratu k řádu.“ (P. Daix)<sup>27</sup>

Protože u Picassa, Matisse, Deraina ad. „revize“ klasicismu nebyla vnucena vnějšími důvody, ale vyplývala z vývoje uvnitř umění samého. Je však zároveň pravda, že všichni umělci v sobě nesmazatelně nesou pečeť své doby. Henri Matisse krásně napsal: „Se smyslovou vnímavostí kulturní epochy se rodíme. A to platí víc než vše, čemu se o této epoše můžeme naučit. Všecka umění mají svůj vývoj, jenž nevychází jen z jedince, ale také z vůle generace, jejíž dědictví jedinec nastoupil. Nemůžeme prostě něco udělat. Nadaný umělec nemůže udělat cosi libovolného. Kdyby užíval jen svých vlastních vloh, nemohl by existovat. Nejsme pány své tvorby. Je nám uložena.“<sup>28</sup>

<sup>23</sup> D. Fourcade, An Uninterrupted Story, in: J. Cowart, D. Fourcade (ed.), Henri Matisse, The Early Years in Nice 1916-1930, National Gallery of Art, Washington, 1986, s. 47

<sup>24</sup> D. Milhau, Matisse, Picasso et Braque: 1918-1926, y a-t-il retour à l'ordre?, in: Le Retour à l'ordre, 1986, s. 129

<sup>25</sup> Viz český překlad Matissových textů: Henri Matisse, Umění rovnováhy, Českoslov. spisovatel, Praha, 1961

<sup>26</sup> „Připouštím, že (pravidla) existují, ale kdyby se jim bylo možné naučit, co skvělých umělců bychom měli. Pravidla neexistují bez osobností, jinak by si žádný profesor nezadal v geniálnosti s Racinem. Kdokoli z nás je schopen opakovat krásné sentence, ale málokterí z těch, kdo je vysloví, pochopí jejich smysl.“ – H. Matisse, in: H. Matisse, Umění rovnováhy, Českoslov. spisovatel, Praha, 1961, s. 28

<sup>27</sup> P. Daix, Le retour de Picasso au portrait (1914-1921), Une problématique de généralisation du cubisme, in: Le Retour à l'ordre, 1986, s. 94

<sup>28</sup> H. Matisse, Umění rovnováhy, 1961, s. 42

Tedy na závěr: klasicismus = „rappel (retour) à l'ordre“? Ano... S tím, že je to výtvarná tvorba, která „volá k řádu“. Malba či socha „poroučí“. A umělec naslouchá jejímu hlasu.<sup>29</sup>

Klasicismus hovoří velmi tichou řečí. Může být snadno „překřičen“. Nejen velkými modernistickými gesty. Též ideologickou rétorikou poválečného politicko-kulturního hnutí „návratu k řádu“. Nejvýraznějším uměleckým osobnostem skutečně říkal „rappel à l'ordre“ více mlčením, než svými proklamacemi.<sup>30</sup> Umožnil jim výtvarně vyjádřit touhu po vnitřní vyrovnanosti: koncentrováním myšlenek a jejich zjednodušením. Díky klasicismu tak víme, že „řád v sobě nevytvoříme tím, že od sebe odstrkujeme, co v sobě nemáme, protože takto vytvoříme jen prázdnotu – prázdnotu místo čistoty“ (H. Matisse).<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> O tom nás poučuje Picasso: „Když předměty, které jsem chtěl zobrazit, vyžadovaly jiný způsob vyjádření, nikdy jsem neváhal přisvojit si ho.“ – cit. dle U. Weisner, *Picassos klassizistische Periode*, in: U. Weisner (Hrsg.), 1988, s. 185

<sup>30</sup> Upozornil na to D. Milhau ve stati „Matisse, Picasso et Braque: 1918-1926, y a-t-il retour à l'ordre?“, in: *Le Retour à l'ordre*, 1986, s. 137

<sup>31</sup> H. Matisse, *Umění rovnováhy*, 1961, s. 39



OPĚT DOMA:  
KLASICISMUS A ČESKÉ MODERNÍ UMĚNÍ –  
– ZÁKLADNÍ PŘEDPOKLADY

„Když člověk přijde z Prahy do Paříže, tak nejdřív musí pozorovat, že se Paříž s ním nesrovnává ve dvou tisíci věcech a že on sám je ve dvou tisíci věcech jiný než Paříž a francouzská kultura. Tedy potom takový český parvenu si myslí, že honem musí ty rozdíly nějak urovnat a zahladit, místo aby zrovna na těch dvou tisíci rozdílech zjistil, jaký vlastně on sám je a co tedy má chtít. To je největší prospěch z ciziny, že člověk v ní tímto způsobem objeví nejúplněji sebe sama...“<sup>1</sup> psal roku 1911 z francouzské metropole Karel Čapek. A zatímco jeho zahraniční pobyt byl tehdy v „plném proudu“, naše „putování“ po světě skončilo. Jsme opět doma, abychom se – o to lépe a ve srovnání – mohli zaměřit na problematiku českého moderního umění a klasicismu. Je to otázka, o níž nebylo dosud souhrnně pojednáno.<sup>2</sup>

Začněme proto radši úplně od začátku: „Čechy a klasicismus“; „Francie a klasicismus“. Dvě spojení, která rozhodně nezní stejně. Klasicismus patří ve Francii do národní tradice, je součástí jejich „laticité“. Právě proto, že klasicismus součástí domácí tradice netvořil, byla jeho situace u nás daleko komplikovanější než ve Francii. Zpočátku se totiž nejednalo jen o klasicismus samotný, ale ve velké míře se debatovalo o vazbách českého umění k cizímu, kdy muselo být překonáváno zcela jednostranné pojetí národního charakteru v umění, v jehož jménu se odmítalo vše, co přicházelo z ciziny, s cílem zachovat údajnou „českost“, která však byla pouhou idealistickou fikcí.

Shrnutě řečeno, jedním z ústředních problémů, jež české moderní umění na počátku dvacátého století řešilo, byl vztah k minulosti. Nejdříve jako záležitost tradice národní, rozšířil se postupně na dědictví klasické, analogicky jako ve Francii. A i zde bylo třeba se v první řadě zbavit jakéhosi „znechucení“ klasicismem. V 19. století měl totiž u

---

<sup>1</sup> K. Čapek V. Hofmanovi (do Prahy), cit. dle V. Lahoda, Kubismus jako politikum: K dějinám skupiny výtvarných umělců, in: Umění XL, 1992, č. 1, s. 48

<sup>2</sup> Dosavadní literatura se zabývala zejména klasicismem po I. světové válce – viz např. H. Rousová, Český neoklasicismus 20. let, I., GHMP, Praha, 1985; II. Mezi klasickým řádem a selankou, GHMP, Praha, 1989; F. Šmejkal, Nové tendence v českém malířství první poloviny 20. let, in: Výtvarné umění, roč. 12, 1962, č. 7, s. 250-264 a 289-305. Pokud jde o situaci předválečnou, za velmi podnětné považuji myšlenky v knihách P. Wittlich, Česká secese, Odeon, Praha, 1982; P. Wittlich, České sochařství ve XX. století, SPN, Praha, 1978; M. Lamač, Osma a Skupina výtvarných umělců, Odeon, Praha, 1988; J. Padrta, Osma a Skupina výtvarných umělců – Teorie, kritika, polemika, Odeon, Praha, 1992. Nesmím zapomenout také na mezioborovou publikaci Antika a česká kultura, Academia, Praha, 1978.

nás v kulturní oblasti dominantní postavení. Nejprve v podobě klasicistního a empírového stylu a později v jeho neorenesanční proměně v rámci historických slohů. Zejména ty se spolu s akademickým systémem výuky staly předmětem odporu „generace 90. let“, neboť, jak se zdálo, „vyprázdnily“ obsah pojmu „klasického“ do té míry, že jiná reakce než jejich odmítnutí se ani nezdála být možná. Po staletí nezpochybnitelné kánony a vzory byly opuštěny a umění se obrátilo k přírodě a do sféry vnitřní subjektivit – svobody. O tom, jak zakořeněná tu byla mentalita respektu před dokonalým vzorem, který může být jen napodobován, dosvědčuje například výtvarná kritika K. B. Mádla, napsaná u příležitosti Jubilejní zemské výstavy roku 1891. Plastiky J. V. Myslbeka zhodnotil jako díla takové dokonalosti, klasické hodnoty, že ani nic lepšího již přijít nemůže. Ocenil též přínos Ludvíka Wurzela (reprezentovaného sochou „Oběť víry“), charakteristické však je, jakými slovy: „Výstava nemohla nám přinést nic vítanějšího, než že arcimistr Myslbek našel epigona talentu tak znamenitého, že mistr může být na svého žáka hrd.“<sup>3</sup>

Právě na českém sochařství lze snad nejlépe pozorovat proces odvratu od klasického ideálu. Nebyl to Myslbek, který by mladým tvůrcům ztělesňoval „špatný příklad“, ale Bohuslav Schnirch. Jeho nekrolog<sup>4</sup> uveřejněný v VI. ročníku Volných směrů (1901-1902), podepsaný šifrou M., což pravděpodobně znamená Mánes, Spolek výtvarných umělců (Volné směry byly jeho literární tribunou),<sup>5</sup> nechává programovým způsobem zaznít radikální, nesmířlivá stanoviska. Schnirch je představen jako protivník a úhlavní nepřítel mladého umění („...nynější chladný, ano nepřátelský poměr ostatních k němu...“<sup>6</sup>). „S B. Schnirchem zachází celá fáze, dnes už překonaná, nám cizí a námi stěží chápaná. Fáze formálního idealismu, odvozeného z cizích vzorů, opřené o cizí světy. B. Schnirch nebyl ani zvláště silným, tím ani originálním, tím méně geniálním umělcem. Co v dobách učení přijal, to podržel pro vždy, aniž by kdy projevil snahu učiniti samostatný krok vpřed a jinam. (...) Všady ulpěl na samém povrchu zevnějšíku. (...) Před pětadvaceti lety se obdivovali jeho trigám, Múzám, Bac-

<sup>3</sup> Jubilejní výstava zemská království Českého v Praze 1891, Praha, 1894, op. cit. dle P. Wittlich, Česká secese, Odeon, Praha, 1982, s. 27

<sup>4</sup> B. Schnirch zemřel 30. 9. 1901.

<sup>5</sup> P. Wittlich vyjádřil domněnku (in: P. Wittlich, České sochařství ve XX. století, SPN, Praha, 1978, s. 235, pozn. 11), že autorem článku by mohl být F. X. Šalda, k jeho názoru se přikláním.

<sup>6</sup> Zprávy a poznámky, in: Volné směry, VI. roč., 1901-02, s. 44

chantům, Ledám, Hektorům a Nymfám. Podle tehdejších názorů byly to ideální plastiky a k nim ovšem potom patří všechny personifikace geniové a alegorie Schnirchovy i jiných. Ve sbírkách vatikánských a lateránských jsou jejich rodiče. Umělec je nevytvořil. Jeho starostí bylo jen, aby je co možno ve všem zevnějším učinil jim podobné. Pro všechny hlavy a účesy, pro všechny tuniky a tógy, pro všechny řasy a linie měl on své doklady ve sbírkách antik. Jejich idealismus byl hned předmětem vyčerpán až do dna. (...) Byly to postavy a představy vytvořené jednou vše zušlechťujícím uměním fabulistickým a výtvarným, uznaným námi za nejdokonalejší na světě a v dějinách, třeba víc nikdo nevěřil v jejich bytí... Jsou také uměním z druhé ruky a jejich úhledné tvary nedovedou více rozehráti. Žijou jen cizím vypůjčeným životem a jeho lampička brzy dohoří...“<sup>7</sup>

Z citovaného jasně vyplývá, že mladá generace viděla klasickou tradici v první řadě jako něco překonaného, vyčpělého, cizorodého. Proklamovala svobodný tvůrčí čin, založený na přitakání životu a využití tušivé, instinktivní vnímavosti. Proto zavrhla Schnirchovo umění a označila ho za nesamostatné, napodobivé a ve špatném slova smyslu „kosmopolitní“.

Pokolení 90. let velmi ležel na srdci národní charakter umění a tuto ožehavou otázku řešila česká výtvarná teorie a kritika v podstatě nepřetržitě až do dvacátých let, kdy debata po vzniku republiky opětovně získala na intenzitě. Vincenc Kramář měl na mysli vývoj během války a v době bezprostředně následující, když napsal: „Není vadou, že se znova uvažovalo o podstatě národního umění, ale je neodpuštělné, že se to namnoze dělo způsobem nanejvýše povrchním a neodpovědným.“<sup>8</sup> Jeho slova však platí všeobecně. Již z řady projevů období posledního desetiletí 19. století zaznívá stejný nesouhlas s „povrchním uvažováním“ o národní tradici. Co přesně vyjadřovaly ty „lehkovážné“ názory? Jednalo se o přesvědčení, že český charakter se musí ve výtvarném díle skutečně zřetelně projevit: tematikou (etnografická zobrazení „lidu“, postava sedláka jako ideální český typ, náměty z českých dějin a pověstí) či formou („typicky český“ sklon k ornamentalizaci, dědictví Josefa Mánesa a Mikuláše Alše jako jediné možné). Proti tomu lze postavit pojetí, které nezabraňovalo progresivnímu uměleckému vývoji. Vlastenectví nemá znamenat, jak napsal

<sup>7</sup> Dtto, s. 44-46

<sup>8</sup> V. Kramář, *Kubismus* (1921), in: V. Kramář, *O obrazech a galeriích*, Odeon, Praha, 1983, s. 93

J. K. Huysmans, že někdo bude „v některém koncertu řvát „Odvetu“ nebo „Francie má lásko“, ale „vlastenecké je postavit pořádnou práci“.<sup>9</sup> Nešlo tedy o momenty vnější, ale vnitřní; výraz národního charakteru spatřovali autoři jako F. X. Šalda, S. K. Neumann či M. Jiránek (a z dalších generací B. Kubišta, E. Filla, J. Čapek, V. Kramář, V. Nebeský<sup>10</sup> atd.) v požadavku umělecké poctivosti, ve vážnosti a morální zodpovědnosti, s jakou tvůrce přistupuje ke svému úkolu. Svou národnost nezradí, když „předmětem jeho studia“ nebudou „spodničky s národním vyšíváním a folkloristicky zajímavé chalupy“ (S. K. Neumann)<sup>11</sup>, ani když jeho obrazy neponesou „Mánesa nebo Alše přímo na čele“ (V. Kramář).<sup>12</sup> Václav Nebeský precizně formuloval (1920), že by se měly „vytvářeti takové kulturní statky, jaké svět potřebuje, ale sám nevyrábí, tak, jak odpovídá naší povaze. Toť prvý předpoklad dnešního národního umění...“.<sup>13</sup> Druhý, vnitřní, jenž se musí v první organicky včlenit, zní: „Vytvářeti takové kulturní statky, jaké potřebujeme my, způsobem, jakého žádá od nás svět, s nímž jest nám počítati.“<sup>14</sup> Zdůraznil tím důležitost jak umění národního, tak zahraničního pro naši kulturu. „Čerpáme pravdu také více zvenčí, abychom si vybudovali svůj domov. (...) Nemůžeme cítiti se doma docela „jako doma“, nezdomácněli-li jsme také trochu ve světě.“<sup>15</sup> „Největší neopatrnost“ by znamenalo uzavírat se světu, o což v podstatě šlo zmíněnému „falešnému“ nacionalismu ve snaze zachování „českosti“.

O posunu ve vývoji českého umění na přelomu 19. a 20. století svědčí zejména měsíčník *Volné směry*.<sup>16</sup> Listujeme-li jednotlivými čísly, rozpoznáváme jejich základní zaměření: proti historismu, „kosmopolitnímu“ klasicismu a akademismu, nepravému, „vnějššímu“ vlastenectví, a naopak na individuálně pojímanou domácí tvorbu viděnou ve světovém kontextu. Pro devadesátá léta byl typický odvrát pozornosti od „klasické“ Itálie, Mnichova a Vídně. Pohledy a cesty všech nyní směřovaly do Francie. V Paříži se koncentrovaly pokrokové, nej-

<sup>9</sup> Z uměleckých kritik J. K. Huysmans, in: *Volné směry*, roč. IV., 1900, s. 138

Výňatky z Huysmansových kritik přeložil do *Volných směrů* Miloš Jiránek.

<sup>10</sup> V následujícím textu jsou přednostně citovány myšlenky V. Kramáře a V. Nebeského, které dle mého názoru, ač jsou z dvacátých let, nejlépe postihují „progresivní“ pojetí národnosti. Svou vysokou úroveň navazují na kritické projevy, jež této tematice věnoval F. X. Šalda, představují zároveň jakési definitivní vyhranění debaty.

<sup>11</sup> S. K. Neumann, *Malíř chudása*, 1897, in: S. K. Neumann, *Rozumění umění*, Čs. spisovatel, Praha, 1976, s. 48

<sup>12</sup> V. Kramář, *Kubismus* (1921), in: V. Kramář, *O obrazech a galeriích*, Odeon, Praha, 1983, s. 106

<sup>13</sup> V. Nebeský, *Vnější podmínky národního umění*, 1920, in: V. M. Nebeský, *Acta UPM XXII*, Praha, 1989, s. 41

<sup>14</sup> *Dtto*, s. 43

<sup>15</sup> *Dtto*, s. 43

<sup>16</sup> První ročník je z let 1896-1897.

rozmanitější umělecké síly a tehdejší český kult svobodomyšlné republikánské Francie u nás tuto novou orientaci jen „posvětil“.

Z tohoto důvodu se stala mimořádně důležitou výstava Augusta Rodina, uspořádaná SVU Mánes roku 1902 v pavilonu v Kinského zahradě, který Jan Kotěra navrhl speciálně pro tuto událost. Byla nejnavštěvenější kulturní akcí Spolku před první světovou válkou a měla mezinárodní ohlas. Zájem českých umělců o Rodinovo dílo se navíc spojil se zájmy pražské politické reprezentace, která našla kontakty u francouzských nacionalistů a manifestovala tak česko-francouzskou vzájemnost. Expozice, jež vyvrcholila Rodinovým příjezdem do Prahy, velkorysým způsobem oslavila styky dvou zemí, tímto způsobem dala najevo český postoj proti oficiální Vídni. Pro naše tvůrce znamenala jakési obnovení toho, co jim bylo dlouhou dobu „odpíráno“: Rodin dokázal sochám, „zmrtným“ pozdním klasicismem a akademismem, vdechnout život,<sup>17</sup> který si jediný – dle samotného autora – zaslouží jméno krása.<sup>18</sup> Jeho díla nevznikala pod diktátem konceptu nápodoby, netížila je ani přemíra ideové náplně. Působila jako zcela „pravdivá“, jako důsledky umělcova „smyslu pro lidskou vášeň, pro ty obrazy lásky a bolesti, zoufalství a naděje, odříkání a pohrdání, které tělem člověka zmítají.“ (S. Sucharda)<sup>19</sup> A právě proto byla nadšeně přijata, neboť promlouvala „barokní“, dynamickou řečí, které bylo v českém prostředí tak dobře rozuměno.<sup>20</sup>

Mýlili bychom se však, kdybychom Rodinovu tvorbu označili za „protiantickou“ nebo „protitradiční“. Svědčila pouze o změněných názorech na antické dědictví, jehož „neklasické“ fáze byly tehdy nově oceněny. Rodin obdivoval a sbíral helénistické sochařství. V tvorbě chtěl nově spojit poučení z Feidia a Michelangela. U nás zapůsobil především dionýským pólem své citovosti, tedy spíše „michelangelovskou“ stránkou. K tomu, aby české umění dospělo k novému pohledu na apollinský element, v jehož zdůraznění se spatřoval klasicismus především, bylo třeba oddělit ho od akademismu a pojmu imitace a uvědomit si skutečnost, že samotný Nietzsche, autor naznačeného členění, požadoval současnou existenci obou složek, které teprve společně vytvářejí vrcholnou syntézu. A ta se projevila jako to, o co bude

<sup>17</sup> V tomto smyslu sugestivně charakterizoval význam Rodinova „činu“ F. X. Šalda v předmluvě katalogu, nazvané „Géniova mateřština“.

<sup>18</sup> Op. cit. dle P. Wittlich, *České sochařství ve XX. století*, 1978, s. 18

<sup>19</sup> S. Sucharda, Rodin, in: *Volné směry*, roč. V., 1901, s. 145

<sup>20</sup> Z téhož důvodu působila na české umělce stejně mocně výstava Edvarda Muncha roku 1905.

české výtvarné umění v době před první světovou válkou zejména usilovat.

I když tedy, jak jsme viděli, u nás zpočátku situace nevypadala nikterak „ružově“, začalo se postupně ukazovat, že klasicismus nejen v minulosti měl, ale stále má určitá „plus“. Byly s ním spjaty počátky evropské kultury a také autorita velkých uměleckých center, především italských a francouzských. Touha podílet se vlastním způsobem (!) na podstatných hodnotách evropského lidství, zapojit národní snahy do vyššího celku představovaly základní důvody, proč se klasicismus, po nutné kritické „revizi“, mohl opětovně stát přitažlivým, respektive mohla být o něm aktualizována diskuze.

Za základ moderního přístupu přijala generace 90. let zásadu individualismu, zřetelně zaznívající např. z Manifestu české moderny (1895). Jestliže tento požadavek neměl klesnout v pouhý egoismus, musela být osobní tvořivost nadále kultivována.<sup>21</sup> V první rovině k tomu docházelo vztažením se k přírodě, v druhé k rámci kulturnímu. Zde se pak mohly utvářet nové vztahy ke klasické tradici.

Pro české umění vědomí takové návaznosti znamenalo poměrně mnoho. Představovalo určitou formu morální posily, obranu proti „živému“ pocitu méněcennosti, který snad nejsilněji zaznívá ze slov Miloše Jiráka: „Naše umění charakterizuje právě neúplnost, umělecká neodpovědnost, nedomyšlení a nedopovídání. Měli jsme řadu talentovaných lidí, ale málo umělců, tj. lidí odpovědných, kteří by realizovali dílo chtěné a úmyslné. Každý z těch, o nichž budu mluvit,<sup>22</sup> udělal krásné věci, které zůstanou, ale zkoumáte-li je blíže, uvidíte, že jsou to více méně šťastné náhody, kde se shodl motiv i pozitivní stránky umělcova talentu, takže jeho nedostatky nepřišly najevo a zůstaly utajeny. (...) Těm několika umělcům, které jsme dosud měli, přičítáme k dobru nejen výsledky, jichž se dopracovali, ale i úmysly, jichž u nich můžeme zjistit. Nelze přehlížeti poměry a okolnosti, v nichž pracovali; v zemi odstrčené, zcela bez tradice, – v národě, který si teprve pomalu uvědomoval svou existenci, který byl kulturně odkázán na souseda, jenž sám umělecky nestál na zvlášť pevných nohou<sup>23</sup> – měli pozici tak ztíženu, že každý jejich náběh byl zásluhou, třeba nám zů-

<sup>21</sup> Vycházím zde z poznatků P. Wittlicha, Česká dálka, in: Důvěrný prostor/Nová dálka, Obecní dům Praha, 1997, s. 44

<sup>22</sup> Jiránek píše následně o Josefu a Quido Mánesovi, J. Čermákovi, A. Chittussim, H. Schwaigerovi, V. Hynaisovi ad.

<sup>23</sup> Myslí tím Německo, především vlivy přicházející z Mnichova.

stali vlastní činy často dlužni.“<sup>24</sup> To, čeho se nám nedostává, charakterizuje dle Jiráňka umění ve Francii: „pevně sečleněný, logický vývoj“.<sup>25</sup> Říká doslova se závistí, že tam šlo o „skutečné, velmi ryzí umění“,<sup>26</sup> kdežto tady se žilo pouze z ohlasů, navíc ještě z druhé ruky (myslí tím vlivy, které se k nám dostaly přes Mnichov). „Po řadu let jsme byli takto uváděni v omyl.“<sup>27</sup> Proto požaduje sepětí českého umění s evropským, především s francouzským, a ostře kritizuje nacionalistické snahy chránit svéráznost domácí tvorby „nevědomostí“. Retrospektivně vysvětlil úsilí celé skupiny kolem SVU Mánes: „Nechtěli jsme přebírat ideje, obsah cizího umění, nýbrž metodu, která jest společnou vymožeností celé generace a na kterou máme právo. To jest obsah našeho internacionalismu.“<sup>28</sup>

Komplex, vyplývající z přesvědčení o nedostatečnosti domácí tradice a naší tvorby vůbec, vyústil v „zřetelný historizující reflex“ (J. Padrta)<sup>29</sup>, jenž představuje jedno z hlavních specifíků české moderní tvorby. Projevil se touhou vytvořit nebo obnovit vazby současnosti s minulostí, být aktuálním, ale zároveň nikdy úplně nepopřít předešlé.<sup>30</sup> Poté, po nalezení „oprávnění“ nového umění v místním prostředí, mohly být činěny ambice na jeho zapojení do světového kontextu.

Zcela vyjímečná je angažovanost samotných výtvarníků a jejich podíl na teoretické diskuzi, především v období do první světové války. Překvapivě rychle a s maximálním entuziasmem „zpracovávají“ všechny podněty, přicházející ze zahraničí. Sotva se setkávají s určitým směrem, již ho systematizují, podepírají ho argumentací nebo na jeho základě formulují estetiku, která často nese doslova znaky „víry“. Dva příklady za všechny: Bohumil Kubišta a Emil Filla. Ti se, spolu s ostatními, přes zřetelné názorové odlišnosti, „pokoušejí ve svých úvahách víceméně společně o cosi velmi kuriózního (...): na přelomu prvního desetiletí dvacátého století, jehož myšlenková orientace je převážně analytická, a ve chvíli složité strukturální názorové diferenciaci, probíhající na scéně evropského moderního umění, usilují o nové komplexní vědomí a syntetický pohled. Hledají a požadují

<sup>24</sup> Miloš Jiránek, O českém malířství moderním (1909), in: Miloš Jiránek, O českém malířství moderním a jiné práce, SNKLHU, Praha, 1962, s. 4

<sup>25</sup> Dtto, s. 4

<sup>26</sup> Dtto, s. 21

<sup>27</sup> Dtto, s. 22

<sup>28</sup> Dtto, s. 22

<sup>29</sup> J. Padrta, Osma a Skupina výtvarných umělců – Teorie, kritika, polemika, Odeon, Praha, 1992, s. 247

<sup>30</sup> Radikální antitradicionalismus se u nás v podstatě nikdy neprojevil.

nejenom logické rozumové uzákonění iracionálních, symbolických motivů tvorby, ale i její vývojově zákonité historické oprávnění v rámci celé kultury, zkoumajíce dokonce její slohotvorné možnosti“ (J. Padrta).<sup>31</sup> Svě povolání chápou jako poslání a boj o nové umění jako boj na život a na smrt. Téměř religiózní vážnost, s jakou usilují o upevnění moderních idejí, podepřená hlubokými filozoficko-historickými znalostmi, způsobila, že se v Čechách vedly teoretické spory s mimořádnou důrazností a úporností.<sup>32</sup> Nejznámější je přirozeně roztržka o „pravý“ a „nepravý“ kubismus, koncentovaná do let 1913-1914, kde proti sobě stály Skupina výtvarných umělců a SVU Mánes. Stejně závažná, nechceme-li přímo říci závažnější, byla otázka klasicismu, neboť se rozpínala po mnohem delší dobu (podobně jako problém národního umění). Řešit ji znamenalo ptát se na podstatu moderní tvorby vůbec, na to, co se rozumí pod pojmy originalita, tradice, akademismus, také na to, co má být předmětem zobrazení dnešního malíře, jaký je vztah mezi obsahem a formou, linií a barvou, subjektivním a objektivním atd.

Když Adolf Hoffmeister hovořil o uměleckých vazbách mezi Paříží a Prahou v prvních třech desetiletích dvacátého století, označil tato dvě města za „spojité nádoby“.<sup>33</sup> Češi z generace 90. let 19. století to tak nevnímali. Tíživý pocit retardace podlamoval sebedůvěru Miloše Jiránka a jeho současníků. Následujícímu pokolení Osmy, Skupiny a Mánesa se podařilo z tohoto komplexu vymanit. Díky mimořádné aktivitě v oblasti praxe i teorie nabyli sebevědomí a poznali, že jsou schopni podílet se na dobovém evropském výtvarném dění na úrovni, která je dle nich téměř rovnocenná francouzské. Posun cítění od pesimismu k optimismu se projevil i při srovnávání s jinými zeměmi, zejména s Německem a Itálií, kdy české umění bylo hodnoceno jako kvalitativně vyšší. Bohumil Kubišta tak například roku 1912 neváhal napsat: „Českému malířství musí každý, kdo se vyzná ve vývojové vlně dneška, přiznat, že je po francouzském malířství nejvyspělejší v celé střední Evropě. Nejen, že buduje na pozitivněji postave-

<sup>31</sup> J. Padrta, 1992, s. 246

<sup>32</sup> J. Padrta píše, že to nemělo „snad ani v Paříži obdobu“ (J. Padrta, 1992, s. 247). Zároveň je však pravda, že tam existovalo hlasů daleko více, přicházejících jakoby ze „všech stran“, zatímco u nás se vše soustředilo na menším prostoru a týkalo se daleko menší skupiny lidí, kteří se navíc velice dobře znali, takže se debaty mohly jevit jako intenzivnější. Na druhé straně tu vskutku byla „religiózní vážnost“: šlo o to, „probojovat“ se konečně (!) k umění současnému, světovému a přitom českému, několik problémů, jejichž řešení se jevilo vskutku akutní. Odtud ona vehemence.

<sup>33</sup> A. Hoffmeister, in: Paris – Prague, 1906-1930, Musée national d'Art moderne, Paris, 1966, nestr.



ných základech než např. mladé německé hnutí. České malířství dohonilo Francouze co se týká kultury formy; je ovšem jinou otázkou, začíná-li již tvořit z vlastního duchového fondu.<sup>34</sup> Poslední větou vyjádřil své přesvědčení, že je třeba francouzské umění sledovat, inspirovat se jím, ale ne ho napodobovat. Poučení z něj se ukáže jako přínosné pouze tehdy, pokud nechá vystoupit duchovní osobitost autora a také národnostně odlišný psychologický charakter. Proto se Kubišta nemohl ztotožnit s tvorbou Henri Matisse. Dle něj sice „Matissovo dílo vyhovuje úplně požadavkům, které je nutno bezpodmínečně klást na umělecké dílo se stanoviska formově tvárného, zákonům, plynoucích z architektonických vlastností tvárného elementu, a má proto své místo ve vývoji moderní malby; z psychického stanoviska se jím však projevil úpadek“.<sup>35</sup> Nejvíce odsoudil monumentální kompozici „Le bonheur de vivre“ („Štěstí žít“), v níž vidí pouhou „dekoraci“ (ovšem dobrou „dekoraci“), protože „vnitřní souvislost není výslednicí životního dramatu“.<sup>36</sup> Zde promlouvá typický Kubišta. Příliš často zažíval onu „trýzeň pekelnou“, boj o holé živobytí, a z něho vyplývající utrpení, že nemůže realizovat tak, jak by chtěl.<sup>37</sup> Matissova tehdejší situace byla diametrálně odlišná. Úspěch v umění i štěstí v osobním životě.<sup>38</sup> Klasicismus Kubištův (jak bude v dalším textu vysvětlen) a Matissova se zřetelně odlišují. Zcela jistě i proto, že život prvního autora nikdy nepřestal připomínat antickou tragédii, kdy každý člověk má svůj osud určen a jakékoli vzepření se proti němu vyzní jako beznadějně zoufalství.

Co se francouzskému umění vytýkalo především, vyplývá také z dopisu bratří Čapků, který poslali Vlastislavu Hofmanovi na jaře roku 1911 z Paříže. Informují ho o všech „novinkách“ a vždy vyjádří vlastní, nezávadný kritický názor: „Teď je tu výstava Neodvislých; nejlépe vypadal Matisse, ale ten se nějak dopálil a odnesl z výstavy 2 obrazy a nechal tam jen jeden interieur ne nijak dobrý, tuze arabeskní. Měl tam hlavu Španělky a Španělku v kroji, dvě velice malířské věci,

<sup>34</sup> B. Kubišta, Druhá výstava Skupiny výtvarných umělců v Obecním domě, 1912, in: B. Kubišta, Předpoklady slohu, O. Girgal, Praha, 1947, s. 94

Kubištův dopis z roku 1914 J. Zrzavému svědčí o tom, že byl přesvědčen o změně kulturních poměrů po válce a přesunu kulturního „těžiště“: „Já čekám, že se středisko kultury přenese ze Západu k nám do střední Evropy...“ Zřetelně měl na mysli Prahu. In: B. Kubišta, Korespondence a úvahy, SNKLU, Praha, 1960, s. 150

<sup>35</sup> B. Kubišta, Henri Matisse, 1910, in: B. Kubišta, Předpoklady slohu, O. Girgal, Praha, 1947, s. 44

<sup>36</sup> Dtto, s. 41

<sup>37</sup> Dtto, s. 128

<sup>38</sup> V roce 1910, kdy Kubišta psal o Matissovi článek, bylo francouzskému malíři 41 let.

a temperamentní Derain nevystavoval, Dongen tam měl líbivé kýče a Friesz Indolenci, Sladké nicnedělání, jako je teď většinou obsah jeho obrazů. Má to málo barvy, je to krásně komponované, asi vyšlé z Poussina, ale má to tak málo obsahu, nic to neříká a je to jen hezké. Užitek z toho není žádný. Viděl jsem<sup>39</sup> tuhle od něho u Drueta krásný obraz, loď zajíždějící do skalní úžiny. Jako obraz je to překrásné, výborně komponované a urovnané, ale ta základní vada tu stále trvá. (...) Takové umění uvázne potom snadno v bezobsažnosti a mrtvosti a bude na konci skoro jakési estetické. Od Deraina jsem viděl pěkné zátiší u Kahnweilera, pěkně sestavené, vyvozené celkem z Cézanna, ale má to také to jisté věčné minus. V pochopení malířských prostředků je dokonalé; ale je pochopení malířských prostředků všechno?<sup>40</sup>

Na jedné straně českým malířům imponovali Francouzi čistotou a mistrností výtvarného výrazu, na druhé straně u nich postrádali hlubší „obsahovost“. Je však třeba správně rozumět tomu, co je tím myšleno. Francouzský fauvismus, kubismus, klasicismus ve všech svých podobách, nebyly bez obsahu. Měly sobě vlastní tématickou náplň, která ale v první řadě vyplývala z povahy užitých formálních prostředků a svým způsobem jim podléhala.<sup>41</sup> Našemu umění naproti tomu vtisklo nesmazatelný rys mimořádné úsilí obdařit dílo vážným lidským poselstvím.<sup>42</sup> Zároveň se k němu pojal důraz na morální kvality tvůrce, na etickou stránku díla. Představují česká specifika, zcela logická pro národ, kde umění vždy v zesílené míře bylo prostředkem nalezení a uchování základních jistot člověka. A k tomu často docházelo prostřednictvím klasicismu. Skrývá v sobě totiž odkaz k čemusi objektivnímu a trvalému, co vyhovuje lidské psychice i samotné podstatě uměleckého díla. Překonává pomíjivou a k zániku odsouzenou povahu bytí.

Budeme-li nyní klasicismus v českém výtvarném umění prvních třech desetiletí dvacátého století podrobně zkoumat, přesvědčíme se, že není nějakým „vysychajícím potůčkem“, ale mocným proudem,

<sup>39</sup> Citovanou část dopisu psal Karel Čapek, k níž je připojen „pozdrav“ menšího rozsahu od Josefa Čapka. Je však zcela jisté, že s řádky svého bratra Karla zcela souhlasil.

<sup>40</sup> Bratři Čapkové V. Hofmanovi (do Prahy), 1911, cit. úryvek od Karla Čapka; cit. dle V. Lahoda, Kubismus jako politikum: K dějinám skupiny výtvarných umělců, in: Umění XL, 1992, č. 1, s. 52

<sup>41</sup> Václav Nebeský v této souvislosti hovořil o typicky francouzském vyhraněném ikonografickém okruhu, jehož jádro tvoří krajiny, zátiší a kompozice „zbavené specifického významu jako koupání (...) nebo určité alegorie jako Ráj, Hudba nebo Tanec od Matisse...“. – V. Nebeský, L'art moderne tchécoslovaque, Alcan, Paris, 1937, s. 17

<sup>42</sup> Tento zájem o „obsahovost“ se projevuje jak v době před první světovou válkou, tak po ní, kdy tedy není jenom přechodným faktem, ale důkazem kontinuity a návaznosti na předválečná stanoviska.

přicházejícím v několika vlnách, u nichž si musíme skutečně dávat velký pozor na to, aby nás nepřelily.

## GENERACE DEVADESÁTÝCH LET A PRVNÍ VLNA MODERNÍHO KLASICISMU

V českém výtvarném umění lze počátky moderního klasicismu klást již do devadesátých let 19. století a následně do období prvního desetiletí století dvacátého. V této „první vlně“ můžeme spatřovat reakci na romantický symbolismus,<sup>1</sup> naturalismus a impresionismus. Všeobecně se totiž pocíťovalo, že zde hrozí nebezpečí přílišné literárnosti, biologizující popisnosti, plastické beztvárnosti, krajního subjektivismu. Toto vědomí vedlo ke snaze o abstraktnější uměleckou objektivizaci a novou monumentalitu. Základním východiskem přitom byla „pravá“ secese, která směřovala k pramenům, k výtvarné podstatě.<sup>2</sup> Její „syntetický pól“ jasně ukazoval ke klasicismu a také se tak nakonec projevil.

Petr Wittlich popsal syntetismus jako tendenci, která usilovala o nalezení rovnováhy mezi subjektivním prožíváním a objektivní zákonitostí. Viděla rovnováhu nikoli jen jako „opatrné vyvažování, ale jako živý proces, v němž s intenzitou obrazu stoupá i intenzita života, který vyjadřuje“.<sup>3</sup> Ve Francii jsou nám požadavky „subjektivní a objektivní deformace“ („déformation subjective et objective“), k jejichž „smíření“ docházelo pojmutím, čili jakýmsi „uzavřením“ citového obsahu do pregnantní výtvarné formy, známy z teorie Maurice Denise. Jeho příklad měl v českém prostředí dalekosáhlý dopad a mimořádný význam. Připomeňme si, jak on sám definoval klasicismus: „Určitý styl, určitý řád docílený syntézou.“ („Un certain style, un certain ordre obtenu par de la synthèse.“)<sup>4</sup> Druhým velkým vzorem se v této fázi stal Paul Gauguin – jako „velký syntetik“. I u něj se dalo poukázat na jeho živé cítění skutečnosti spolu s úsilím o zákonnost formy a také na to, že autorovo skutečné revolucionářství se pojilo se smyslem pro tradici.

Ruku v ruce s pojmem syntézy, velmi frekventovaným v české teorii umění zejména v prvním desetiletí 20. století, šel termín „stylu“. Nový styl rovnal se v podstatě novému, integrálnímu umění. Nejlépe to vyjádřil F. X. Šalda: „Styl jako nejvyšší kulturní hodnota, jednota

<sup>1</sup> Symbolismus v definici Maurice Denise či Émila Bernarda, kořenící v romantismu, avšak jednoznačně směřující ke klasicistní syntéze, byl naopak velkým příkladem.

<sup>2</sup> P. Wittlich, Česká secese, s. 276

<sup>3</sup> Dtto, s. 270

<sup>4</sup> Cit. dle J.-P. Bouillon, Maurice Denis, Skira, Genève, 1993, s. 100

umění a života...“<sup>5</sup> Taková koncepce je monistická a celé české moderní hnutí se s ní vyrovnávalo: zájem o výtvarnou stavebnost nebyl pouze racionální.

Dle Šaldy nelze styl vyvolat pouhým rozumovým úsilím a vyloučit z tvůrčího procesu intuici a „hlubší podvědomé složky“. Umění produkuje formu a vyžaduje styl jako konstitutivní element skutečného vidění života a světa. Forma znamená „zákonný zorný úhel“, který život a hmotu přetřídí. Totéž platí o stylu, v němž se zvláště názorně zračí bytostná povaha umělecké tvořivosti a jím se také každý platný tvůrčí výkon prezentuje. „Neboť styl není nic jiného než vědomí a svědomí celku, vědomí vzájemné souvislosti a sepjatosti, vědomí životního rytmu... Styl je všecko, co zrcadlí a stupňuje souvislost života, jeho tok a vývojový zákon: proti stylu jde všecko, co tuto jednotu ruší, co vyjímá z celku jednotlivosti... a izoluje je. Styl vždy člení a staví, ... nikdy nenapodobí, nýbrž zkracuje, interpretuje, zhušťuje, syntetisuje – je soudcem a hodnocením života: vypouští malé, akcentuje velké, vyzdvihuje základ, zákon, smysl hmoty.“ (F. X. Šalda)<sup>6</sup> Šalda zjišťuje, že zatímco empirie skýtá jen nejasně napovězené tvary, uměleckou tvorbu vede touha po jednotném stylu a organické jednotě představovaného světa. Do hry vstupují rysy stylového úsilí: „Základ stylu jest vždycky nejprve v čemsi záporném: nevidět určitých stránek skutečnosti, nechtítí jich vidět; teprve pak jest možný kladný úkol stylu: vtěsnati, znásilniti všecko viděné v určitou jednotu.“<sup>7</sup>

Přes požadavek nového, celostního umění tak mohl nejen F. X. Šalda, nejvýznamnější kritik této doby, dospět ke klasicismu. Jeho přínos a působení na jeho i následnou generaci je v tomto ohledu zcela zásadní, proto se k němu za chvíli vrátíme.

Miroslav Lamač napsal, že základ českého stanoviska spočívá v kritickém vztahu k impresionismu.<sup>8</sup> V naší malbě<sup>9</sup> a v četnosti prezentací cizích autorů na stránkách Volných směrů vrcholila

<sup>5</sup> F. X. Šalda, *Etika dnešní obrody aplikovaného umění*, Volné směry, roč. VII., 1903, s. 137

<sup>6</sup> F. X. Šalda, in: *Boje o zítřek*, Praha, 1948, cit. dle A. Mokrejše, *Duchovní svět F. X. Šaldy*, Torst, Praha, 1997, s. 143

<sup>7</sup> F. X. Šalda, in: *Kritické projevy VIII*, Praha 1956, cit. dle dtto, s. 142

<sup>8</sup> M. Lamač, *Osma a Skupina výt. umělců*, s. 18

<sup>9</sup> Český „impresionismus“ (A. Slavíček, A. Hudeček, M. Jiránek jako jeho nejvýznamnější představitelé) se zřetelně odlišoval od původního francouzského impresionismu 70. let 19. století, který měl analytický charakter jak z hlediska formálního, tak i ve vztahu k námětu. Jeho pozdní recepce u nás způsobila, že směr nabyl expresivnějších rysů a cílil mnohem více na „obsah“. Jeho nástup přitom od počátku doprovázela tendence k jeho překonání.

„zraková“ malba v letech 1905-1907, avšak ne zcela souhlasné názory se objevovaly již mnohem dříve, od roku 1902, kdy se v Pavilónu Mánesa pod Kinskou zahradou konala výstava Moderního francouzského umění. K definitivnímu „zúčtování“ došlo o pět let později u příležitosti expozice Francouzští impresionisté (XXIII. výstava SVU Mánes). Byla oceněna historická role směru, ale zároveň poukazováno na to, že budoucnost je jinde. Uvědomoval si to i Miloš Jiránek: „Mně děje se s nimi (= s impresionisty – pozn.) jako s knihou, kterou jsem mnoho čítal a v níž stále nacházím něco nového, ba víc, rozumím sám sobě líp, když konstatuji, jak změnil se můj poměr k ní a všechno moje nazírání. (...) Řekl bych skoro: co mi kdysi na impresionismu jako směru nejvíce imponovalo, dnes mi téměř překáží a jeho mistry mám rád již ne proto, že byli impresionisty, nýbrž ačkoli jimi byli. Naše ctižádost je dnes jiná; bohatší smysl barevný, schopnost jemnějších postřehů, které nám oni vydobyli, je nám příliš krátkodechá, chce se nám většího soustředění, delšího napětí energie, než jakým se spokojovala většina z nich. Ale oni byli naštěstí bohatší než jejich jednostranné intence a my rozeznáváme a milujeme v jejich díle právě to, co sahá za formuli impresionistickou, uctíváme osobnosti, které ji přerůstají. Právě Manet, Degas i Cézanne dokonce nejsou pravověrnými impresionisty...“<sup>10</sup> A Stanislav K. Neumann tehdy napsal: „V umění je impresionism podstatou modernosti, jež jest pomalu již překonávána. Přinesl neočekávaná bohatství, ukázal nesmírnou hodnotu individua. Ale znamenal zároveň nejvyšší rozklad, a tak zřetelně, že za jediné východisko z něho uznává se dnes všeobecně jen cesta, jež povede k nové umělecké syntezi.“<sup>11</sup> Tato cesta vedla k obnovenému klasicismu. F. X. Šalda se ostatně ptal daleko dříve (1898): „Tedy renesance klasicismu?... A dnes novoklasicismus? Zdá se, že již je tomu tak.“<sup>12</sup>

### Klasicismus v teorii F. X. Šaldy

Problematika klasicismu v českém moderním umění prvních třech desetiletí 20. století se stává o to závažnější, že jedním z jeho hlavních propagátorů je právě zmíněná největší dobová autorita: František

<sup>10</sup> M. Jiránek, Francouzští impresionisté (1908), in: M. Jiránek, O českém malířství moderním a jiné práce, s. 147-148

<sup>11</sup> S. K. Neumann, Reakční kniha (1907), in: S. K. Neumann, Rozuměti umění, s. 81

<sup>12</sup> F. X. Šalda, Renaissance – čeho?, 1898, in: F. X. Šalda, Juvenilie, Aventinum, Praha, 1925, s. 281

Xaver Šalda (1867-1937). Jeho studie, publikované od počátku 90. let 19. století, díky autorovu mimořádnému vzdělání a rozhledu, dosáhly úrovně vsutku evropské.

Od syntetismu, jak ho formuloval ve stati „Synthetism v novém umění“ (1892),<sup>13</sup> dospěl k „životnému“ klasicismu, činiteli formujícímu, jenž překonává chaos, amorfnost, nedostatek formy.<sup>14</sup> Zamýšlí se nad ním poprvé podrobně v člancích „Renaissanční sen“ (1897) a „Renaissance – čeho?“ (1897).<sup>15</sup> Vzpomíná na Goetha, „posledního renesančního člověka,“ „který dovedl ozdravět z romantických chorob hypersensitivismu i z barbarských nehorázností a nevkusností titanismu, který došel k řádu a harmonii, řecké eurythmii ne pedantickým schematem, ale vyžitím života, a jemuž nebylo nakonec rozporu mezi subjektem a objektem, vlastní duší a vesmírovou, jenž dovedl odlišit, odstupňovat, odstínit a sepnout ten sporný chaos jako nikdo druhý po něm, přetvořit se do každého osudu a každého charakteru, hovořit, hledat a radovat se v druhých a cizích“.<sup>16</sup> Šalda sní o umění „lidštějším, širším, obecnějším, objektivnějším“, požaduje ideovou syntézu, která v umění znamená „třídění“ a „aktivnost výběru“. Taková byla i metoda „starého“ klasicismu. Měla však jednu velkou nevýhodu: byla jednostranně úzká a scholastická. Stihl ji proto neblahý osud: „typy zvrhly se v šablony, dokonalost v průměrnost a plochost, harmonie v středocestnost a normálnost, rozumovost v střízlivost, zdraví v počestnou omezenost a prostřednost“.<sup>17</sup> Přesto se však nemusíme lekat „starých“ slov. „Znamenají-li starým lidem věc špatnou, mohou novým znamenat věc novou a dobrou. (...) Stará slova, ale užita v novém, ryzím, duchovém smyslu.“<sup>18</sup> Umění, po němž Šalda volá, „souvisí podstatně a pojmově samými principy, jakými zírání na úkol umění, a metodou, jakou je tvoří, se starým, dávno zapomenutým a mnoho posmívaným směrem – klasicismem. Je to vlastně, ať se komu líbí nebo ne, renaissance – klasicismu.“<sup>19</sup> Moderní klasicismus však nepůjde za ideovou statikou, ale dynamikou, za napětím odkrývání a hodnocení života, za jeho

<sup>13</sup> F. X. Š., Synthetism v novém umění, 1892, in: dtto, s. 17-35

<sup>14</sup> Nedostatek formy Šalda vždy českým umělcům vytýkal jako „dědičný hřích český“.

<sup>15</sup> Obě stati jsou publikovány v *Juvenilích*, s. 274-278 a 279-293

<sup>16</sup> *Renaissance – čeho?*, in: dtto, s. 280

<sup>17</sup> Dtto, s. 289

<sup>18</sup> Dtto, s. 291-292

<sup>19</sup> Dtto, s. 292

povznášením. Co se týká aristokratismu, tentokrát to nebude opovrhování lidem, ale „sociální ideál a etický postulát“. Bude vychovávat k „vyššímu a lepšímu životu“.<sup>20</sup>

Když se takto Šaldovi „objevil na obzoru“ klasicismus, musel se přirozeně po svém vyrovnat s impresionismem. První příležitost se naskytla roku 1902 v úvodním slovu k výstavě Moderní francouzské umění (V. výstava SVU Mánes). Expozice ho však podnítila spíše k tomu, aby poukázal na odvahu Francouzů k experimentu, na to, že dokázali porazit akademickou šablonu a konvenci. „Umění je tam říší, zákonem, pravidlem,“ jinde, například u nás, bohužel „větší menší měrou jen výjimkou“.<sup>21</sup> Šalda přece jen jakýsi „impresionismus“ začal (spolu s Milošem Jiránkem na stránkách Volných směrů) propagovat. V textu přednášky „Nová krása, její genese a charakter“ (1903) čteme, že nové pojetí krásy vedlo k požadavku, „jenž první formuloval impresionism, aby obraz, třeba se obmezuje na malý kout zemský, nepodával jej uzavřený a sevřený, hmotně a plasticky ukončený, nýbrž zalitý nesmírností vzduchu a atmosféry, prožehnutý kosmickou lyrikou světelnou, tetelící se vybrací nekonečnosti a otevřený všem afinitám vesmíru, – aby pevný tvar byl jen východištěm a nositelem nekonečnosti, ne tupou a mrtvou, podrobně vypreparovanou hmotou, nýbrž záminkou pro zachycení života celé atmosféry, podkladem pro nejjemnější a nejprchavější kosmický život“.<sup>22</sup> Šalda zde především mluví o překonání naturalismu, ale přes čitelné vztahy k pozdnímu impresionismu zdůrazňuje hlavně expresivní (aktivní), ne impresivní (pasivní) stránky uměleckého projevu.<sup>23</sup> Novou krásu konkretizuje jako „krásu účelu, vnitřního zákona, logiky a struktury“,<sup>24</sup> krásu bytostnou, krásu kořenů věcí, „která podává v rytmické zkratce zhuštěnu jejich podstatu a esenci“.<sup>25</sup> Tyto axiómy již zcela přesahují impresionismus.

Na výstavě Moderního francouzského umění mohli návštěvníci shlédnout mimo jiné díla A. Renoira, C. Moneta, A. Sisleye, C.

---

<sup>20</sup> Dtto, s. 291

<sup>21</sup> Úvodní slovo (v katalogu výstavy Moderní francouzské umění), 1902, in: F. X. Š., Kritické projevy 5., 1901-1904, Melantrich, Praha, 1951, s. 70

<sup>22</sup> Nová krása: její genese a charakter, 1903, in: F. X. Š., O umění, Českoslov. spisovatel, Praha, 1955, s. 23

<sup>23</sup> P. Wittlich, České sochařství ve XX. století, s. 43

<sup>24</sup> Nová krása: její genese a charakter, 1903, in: F. X. Š., O umění, Českoslov. spisovatel, Praha, 1955, s. 20

<sup>25</sup> Dtto, s. 21



Pissarra, A. Jeana, J. E. Blanche, Ch. Cotteta, M. Denise,<sup>26</sup> A. Besnarda, G. la Touche, Šaldu však příznačně nejvíce zaujalo jiné jméno: Pierre Puvis de Chavannes, jak o tom napsal Miloši Martenovi (1903): „Výstava impresionistické evoluce jest neobyčejně krásná a poučná. Odnesl jsem si z ní některé nezapomenutelné dojmy. Jest tu Puvis de Chavannes skizza (olejová) k jeho fresce „Zimě“: dávno nezachvěl jsem se ničím tak plným něhy a velikosti, jakou dýše tato věc. Zde malba blíží se hudbě a epice – vyslovuje, nač by snad ani ony nestačily.“<sup>27</sup> Mezi Martenem a Šaldou se rozvinula bohatá korespondence. Roku 1905 si mu Šalda stěžoval na stav naší kultury. Z jeho řádek zcela jednoznačně zaznívá obdiv k francouzské tradici a ke klasicismu: „Dílo našich lidí jest zlomek, útržek, cosi přerušného a nastavovaného – dílo i lidí nejlepších. A jsou hrdi na něco, co jest nedostatkem, hrubostí, omezením. Jsou hrdi na to, že si ku příkladu našli hrubou rudimentární látku – kde jiní tuto látku v tomto embryonálním stavu mají již od tisíciletí a dnes zpracovávají ji, vytěžují do posledních výsledků, artikulují a stylisují ji, přenášejí ji do posledního ideového a kulturního jazyka, do poslední nejvyšší sféry! U nás stále v poesii cení se neartikulovaný řev, výkřik přirozené bolesti, empirická nálada – každý zvířecí skřek: vau, vau, vau – nad stylovou architekturu, nad symfonické přehodnocení a přepsání života. Jsme nepolepšitelní naturalisté: rebelles à toute culture. Četl jsem nedávno za sebou několik velikých Francouzů šestnáctého, sedmnáctého a osmnáctého věku a podivil jsem se, jak cyklicky se tu myslilo a cítilo, jak jeden vychází od druhého a předpokládá jej, jak všichni tkají na jediném ohromném koberci. Pascal ku příkladu bere celého Montaignea – všecek jeho resultát – za svoje východisko, za svoji látku, z níž básní, již přepracovává, stravuje, přetvořuje: začíná tam, kde Montaigne končí, a domýšlí jej paradoxní, obrácenou logikou.“<sup>28</sup>

Důležitým momentem v Šaldově vývoji se stala cesta do Paříže roku 1906, kdy se podrobně seznámil se situací francouzského moderního umění. Pochopil, že „po velkém úderu slunce impresionistického (...) celá francouzská škola (...) jako by si dala

<sup>26</sup> Kolekce děl M. Denise na této výstavě byla rozsáhlá, měl tam snad nejvíce děl ze všech autorů – celkem 9 obrazů.

<sup>27</sup> F. X. Šalda – M. Marten, *Vzájemná korespondence*, Melantrich, Praha, 1941, s. 35

<sup>28</sup> Dtto, s. 62

ruku na oči, a po velkém výbuchu svobody, (...) zdá se, že žádají si zase opratí“ (C. Maclair).<sup>29</sup> Seznámil se s „Novořeky“, jak označuje ty, kteří jako Maurice Denis nebo Aristide Maillol „touží po syntéze a zákonnosti klasiků“.<sup>30</sup> Vystihl, že Degas, Cézanne, Gauguin<sup>31</sup> mají klasickou genezi a jejich nepřímým učitelem je Ingres. Nová generace, jež přišla, dokázala ve svém obdivu spojit tyto osobnosti zdánlivě si cizí.

Definitivní vyrovnání se s impresionismem a jasné naznačení nových cest představují autorovy texty z roku 1907: první se jmenuje „Prokletý malíř“ a uvádí k nám dílo Paula Cézanna,<sup>32</sup> druhý „Impresionismus: jeho rozvoj, resultáty i dědicové“, napsaný u příležitosti již zmiňované výstavy Francouzských impresionistů v pavilónu SVU Mánes.<sup>33</sup> Naturalistické umění vyvrcholilo v impresionismu, vyznačujícím se zeslabením smyslu pro formu a kompozici. Přinesl s sebou příliš mnoho svobody.<sup>34</sup> Proto je třeba ho překonat, výsledky, ke kterým dospěl, se však mohou stát pomocníky v boji o „vyšší umění“. Proti subjektivnímu individualismu, anarchii a atomismu zdůrazňuje Šalda nutnost objektivní metody, nového duševního řádu a kázně. Racionalistický záměr musí být ale doprovázen „hlubším podvědomým životním procesem“.

Šalda znovu dospívá ke klasicismu. Poznal ho dobře ve Francii a zasvěceně o něm referuje (1907): „Toto hnutí není zde ode dneška. Hlásí se o slovo léta a léta. (...) Toto hnutí má svoji krásnou zdravou logiku; ví, že jednotlivec sám je cosi příliš efemerního a příliš malého, aby mohl obejmouti pravdu a zmocniti se umělecké metody; ví, že tradice není nic náhodného ani chorobného, nýbrž organické poznání potřeb národních a rasových, metoda vyzkoušená generacemi a generacemi: metoda nejmenších ztrát a nejplnějších účínů; soudí, že volnost v umění jest cosi pouze negativního, pouhý předpoklad

<sup>29</sup> C. Maclair, *Trois crises de l'art actuel*, in: F. X. Š., C. Maclair, *Trois crises de l'art actuel*, *Kronika Volných směrů*, roč. X., 1906, s. 367

<sup>30</sup> F. X. Š., *dtto*, s. 368

<sup>31</sup> Později (1933) napsal F. X. Šalda J. B. Svrčkovi o vlivu, jaký na něj mělo dílo Cézanna a Gauguina: „Ti se mne mocně dotkli a vděčím jim za pořádek, ale lépe: za řád, který uvedli do mého nitra.“ – cit. dle F. X. Šalda *výtvarné umění, katalog Národní galerie v Praze a Oblastní galerie v Liberci*, 1967, s. 7

<sup>32</sup> In: F. X. Š., *Kritické projevy 6., 1905-1907*, Melantrich, Praha, 1951, s. 157-162

<sup>33</sup> In: F. X. Š., *Hájemství zraku*, Melantrich, Praha, 1940, s. 20-36

<sup>34</sup> Viz tato Šaldova slova: „A svoboda umělecká jest možná opravdu teprve v zákoně uměleckém, není vlastně nic jiného než poznáný a naplněný zákon. A šťastná generace, která to cítí a chce se jím uzavřítí a omezití: toto omezení znamená zesílení. (...) Svoboda nebo příroda může se státi strašnějším tyranem než cokoliv jiného.“ – F. X. Š., C. Maclair, *Trois crises de l'art actuel*, *Kronika Volných směrů*, roč. X., 1906, s. 368

rozvoje, ale ne plodná direktiva jeho; touží po řádu a harmonii, po hlubší zákonné kráse a objektivnější a trvalejší pravdě, než jest křeč chvilkové revolty. Ve výtvarném umění odpovídají mu např. snahy malíře Denise nebo sochaře Maillola... A kdybychom šli dál proti proudu časovému, shledali bychom, že na prahu tohoto hnutí stojí Gauguin, ten obdivuhodný mistr, který pochopil, že umění jest naplněný zákon a ne napětím všech sil a na chvílku prosazená schválnost; že malířství jest uměním hlubokého a šťastného klidu, smyslové radosti a plnosti, a který, jeden z prvních, měl pravý, dobře pochopený kult nedoceněného klasika Ingesa... (...) Dnes jest nejlepším již jasno, že svoboda zabila daleko víc lidí než škola a že příroda jest němá k tomu, kdo neumí se jí tázati, tj. tomu, kdo nepřístupuje k ní s hotovou uměleckou metodou. Dnes víme, že i studium přírody může být vražedné a de facto zničilo také více lidí než akademism. Příroda jest vpravdě jen echem, které jen zesilněně vrací, co jsme do něho volali: slabochovi vlastní jeho slabost, hlupákovi vlastní jeho omezenost, bezradnému vlastní jeho bezradnost.“<sup>35</sup>

Roku 1911 podnikl Šalda cestu do Itálie, která na něj udělala hluboký dojem. Především byl okouzlen Římem. Ten „žádá od každého, kdo se mu chce přiblížit (...) kus myšlenkové práce úsilné a opravdové. Řím nechce být prožíván, Řím chce a musí býti řešen“.<sup>36</sup> Šalda tu pro sebe objevil něco velmi vzácného, ne na ulicích, ale v muzeích (která označuje spíše za „skladiště“ než za sbírky<sup>37</sup>): poklady řecké krásy. Zjišťuje, jak špatně byla antika interpretována. V řecké skulptuře nelze vidět chladný akademismus, rozumovou šablonu. Není to umění harmonické a klidné, ale vášnivé a rozbouřené. Stejně oceňuje tvorbu období předklasického, působící navenek klidně a ovládnutě, a přece zároveň zanechávající dojem bohaté, tryskající síly. Proti tomu kultura císařského Říma, její do extrému dovedený egoistický ideál sebezdokonalování, dospěla k formalismu, který je smrtí umění. Vyvolal nutnou formovou reakci: primitivismus umění křesťanského.

<sup>35</sup> F. X. Š., (...) Protiromantism a neoklasicism v mladé generaci francouzské (...), in: F. X. Š., Kritické projevy 6., 1905-1907, Melantrich, Praha, 1951, s. 249-250

<sup>36</sup> F. X. Š., Několik dojmů a reflexí italských (1911), in: F. X. Š., Časové i nadčasové, Melantrich, Praha, 1936, s. 125

<sup>37</sup> Dtto, s. 136

Šalda vidí skutečně synteticky. Díky poznání antiky v její mnohostrannosti a se znalostí historického vývoje si uvědomil, že „z téhož poháru, z něhož silní pijí zdraví a sílu, dopíjejí se malí a slabí dřímoty a smrti“.<sup>38</sup>

Klasicismus přináší jistá úskalí. Spisovatel proto cítil nutnost vytknout jasně program nového umění. Učinil tak ve stati „Novoklasicism“.<sup>39</sup> Zde shrnul myšlenky, které se ozývaly již v jeho předchozích člancích a recenzích. Umělecké dílo má být především výsledkem vytrvalé a intenzivní myšlenkové práce. Originalita, autorovými slovy „kladná původnost“, existuje pouze tehdy, když tvůrce zná své předchůdce a jeho revoluční smysl se doplňuje s tradičním. Nový klasicismus není móda. Je to „hnutí uměleckého dneška, které chce vrátiti racionalismu ten podíl, který mu v básnické nebo umělecké tvorbě náleží – tomu racionalismu, který bezesporně podceňovala naše bezprostřední naturalistická nebo novoromantická minulost“.<sup>40</sup> Hrozí tu však i jistá nebezpečí, což si nyní Šalda jasně uvědomuje. Podstatné je, aby se „z formy nestala formule a aby metodičnost, jiného ovšem rázu a způsobu než metodičnost naturalistická, nebyla na újmu tvořivosti a nepoškozovala ji, a aby vědecký duch, jiného ovšem způsobu než byl v naturalismu“,<sup>41</sup> nedostal se znova do umění. „Dnes již zdá se mně, že novoklasikové bývají někdy povážlivě nakloněni přeceňovat formu a nedoceňovat osobnost, a přece není mně pochyby o tom, že forma jest konec konců vždycky jen výrazem osobnosti a mravním prostředkem jejího růstu – v tom je mně její vlastní cíl a *raison d'être*. (...) Novoklasicism jest hnutí puristické a jako takové má svůj význam a může naší době, která jest opravdu v uměleckých věcech velmi málo čistotná, prokázati nejednou dobrou službu. Ale v tom jsou i jeho meze, a kdyby se chtěl stávat dogmatem, poškodil by snad víc, než by prospěl. (...) ...Musí zůstat korektivem, nesmí státi se scholastikou – v tom jest úskalí, o něž by se roztránil.“<sup>42</sup> Šaldovu koncepci klasicismu dotváří závěr článku, z něhož opět zcela jasně vyplývá, že jakákoli předem stanovená estetická norma je pro něj nepřijatelná, že nové umění, přes

---

<sup>38</sup> Dtto, s. 139

<sup>39</sup> F. X. Š., Novoklasicism, 1912, in: F. X. Š., Kritické projevy 9., 1912-1915, Českoslov. spisovatel, Praha, 1954, s. 15-28

<sup>40</sup> Dtto, s. 17

<sup>41</sup> Dtto, s. 26-27

<sup>42</sup> Dtto, s. 27-28

veškeré vazby k tradici, nemůže být tvorbou z „druhé ruky“. „Novoklasicismus (...) musí se varovati, aby nám nedoporučoval za jedině samospasitelný nápoj destilovanou vodu vlastní výroby. Není pochyby, že destilovaná voda jest po všech chemických zárukách úplně čistá, ale přesto se k pití nehodí – jest sice zcela dokonalá a korektní, ale přesto – zvláštní ironií náhody – bez chuti. Tím nepravím ovšem, že máme pítí kalnou vodu říčnou nebo špatnou vodu studničnou, jakož činili naši otcové. Ne: rozumný člověk bude pítí dobrou vodu pramenitou. Ale ta není destilát.“<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> Dito, s. 28

## Klasicismus na stránkách Volných směrů

Prvním moderním klasicistou, o němž Volné směry referovaly, byl Puvis de Chavannes:<sup>1</sup> třetí ročník (1899) přinesl článek J. Metlice, který v základech charakterizoval tvorbu francouzského malíře. Poukázal na jeho „šelestivě melancholické“ vize, v nichž je cosi „šumně znaveného“, jež však představují „očistěný, mocně vysněný a jasně vyjadřovaný“ svět.<sup>2</sup> Zdůraznil Puvisovu úctu ke starým mistrům, ale se zásadní distancí: „...Nenapodobí je, nejméně pak v kompozici, která se proto akademickým očím zdá býti nesrovnalá, vadná, a ne v attributech a vyžadované filosofii předmětu.“<sup>3</sup> Již od počátku tak ve Volných směrech zaznívá odpor proti akademismu a oficiální malbě.<sup>4</sup> Z uměleckých kritik J. K. Huysmanse vybral Miloš Jiránek ty statě, kde je ostře odsouzena malba A. Bougueraua, L. Gérôma a A. Cabanela. O posledním z jmenovaných se tu dočteme: „Člověk by řval vzteky, když si pomyslí, že tento malíř, opravdový mistr v hierarchii prostřednosti, je zároveň hlavou školy, a že tato škola, nedáme-li si dobrý pozor, zvrhne se v nejúplnější negaci všeho umění! Ale dosti toho: tyto mizerné plachty nezaslouží ani, abychom se s nimi zabývali; pojdme si občerstviti zrak trochu čerstvým masem.“<sup>5</sup> Má na mysli zejména Paula Gauguina, vystavujícího na Salónu Nezávislých roku 1881 poprvé. Dokázal najít krásu v současném životě, a ne v „hromadě mramoru“, jak to dělali „ti Winckelmannové a Saint-Victorové“.<sup>6</sup>

Nejpodstatnější klasicista se „správným přístupem“ byl přesto v této první fázi pro naše umění Puvis de Chavannes. Četnost článků to dokazuje. Roku 1900 příspěvek G. Rodenbacha: Puvis jako inženýr, který měří zrakem, jeho kresba má geometrickou přesnost. Dokázal sloučit přístup realistů (prohlašujících: „Třeba jen přírodu napodobiti!“) a symbolistů („Není přírody“), aniž by k nim náležel. Puvis jako klasicista, jehož „skutečné krajiny jsou obklopeny jakýmsi neznámým, neskutečným ovzduším. Zdá se, že v ně padá světlo nadpozemské. Jest to ideál ve skutečnosti a Věčnost v čase“.<sup>7</sup> O dva roky pozdě-

<sup>1</sup> Puvis de Chavannes zemřel 25. 10. 1898.

<sup>2</sup> J. Metlice, Pierre Puvis de Chavannes, VS, roč. III., 1899, s. 98

<sup>3</sup> Dtto, s. 99

<sup>4</sup> V VII. ročníku VS (1903, Zprávy a poznámky, s. 83) je „programové prohlášení“: „Skutečné umění je nám příliš vzácné a složité, příliš něžné a křehké, než abychom je chtěli (...) ohavit dle pravidel, programů, předpisů, jež sice dovedly bezpočtukrát zmrzačit nejdokonalejší dílo, ale nikdy ještě nevytvořily ani stín skutečného umění.“

<sup>5</sup> Z uměleckých kritik J. K. Huysmanse, VS, roč. IV., 1900, s. 139

<sup>6</sup> Dtto, s. 143

<sup>7</sup> G. Rodenbach, VS, roč. IV., 1900, s. 147

ji ještě rozsáhlejší stať G. Moureye seznámila čtenáře s myšlenkami malíře samotného, které si čeští umělci jistě přečetli: „Dílo se rodí z jakési zmatené emoce jako živočich ve vejci. Myšlenku, která leží v srdci této emoce, tu válím a válím tak dlouho, až mi vyjde vyjasněna před oči a až se objeví tak přesně, jak jen možno. Tu hledám divadlo, které by ji přesně vyjádřilo, ale které by současně bylo, anebo alespoň mohlo být, divadlem skutečným. To je symbolismus, chcete-li, ale tak málo libovolný, jak jen možno. (...) Ano, snažím se malovati skutečná divadla, ale mající všeobecný smysl. (...) Hledám synthesy, ale snažím se ze všech sil vyhnouti tomu, aby moje umění bylo abstraktní. (...) Umění není imitace skutečnosti, je to parallelism přírody. (...) Je to osudný předsudek, radit někomu, aby studoval mistry a naučil se od nich métier, tajemství umění. Vždyť v umění není métier, jakási společná doména, přístupná všem. (...) Jediné, co je možno vzít od mistrů, je jejich naivnost, jejich pokora před přírodou. Mimo tuto první ctnost, která je matkou všech, co je možno žádati od mistrů? Mohou předati jen své chyby. Kromě antiky neznám studia, jež by bylo bez nebezpečí. Neboť antika, to je příroda sama. (...) Pokud se týče hledání originality, vím dobře: to je moderní nemoc. Ale originalita se najde, hlavně, když ji člověk nehledá...“<sup>8</sup>

Roku 1905 publikovaly Volné směry důležitý článek Camilla Mauclaira s názvem „Klassicism a akademism“. Autor hned v úvodu vysvětlil, že jeho záměrem je ukázat velkou diferenci mezi těmito dvěma fenomény – „Snad se to bude zdáti užitečným, protože jsme došli v běžné potřebě k lhostejnému užívání dvou slov, které znamenají dvojí řadu pojmů hluboce rozdílných.“<sup>9</sup> Dalo by se mluvit také o dvou klasicismech, o „pravém“ a „falešném“. Tím druhým je akademismus, to, co přinesla Škola, pouhá parodie skutečného klasicismu, který Mauclair definuje jako „soubor vztahů k charakteru rasy“, „posloupnost francouzské půdy“. Navzdory nacionalistickému zaměření textu došlo k jasnému formulování přesvědčení, že jedno známé slovo nemusí mít vždy stejný význam. Pro české umělce to znamenalo, že není důvod klasicismus a priori zavrhnout. Následný ročník časopisu je toho dokladem. Víme navíc, že tehdy se F. X. Šalda, působící v redakci revue, v Paříži důkladně seznámil s klasicistním a moderním syntetickým hnutím. Od Puvise de Chavannes vede cesta k Paulu

<sup>8</sup> In: G. Mourey, Pierre Cecile Puvise de Chavannes, VS, roč. VII., 1903, s. 9

<sup>9</sup> C. Mauclair, Klassicism a akademism, VS, roč. IX., 1905, s. 23

Gauguinovi a Maurici Denisovi. Gauguinovo plátno „Zátiší“ (1901), reprodukováno na str. 51, obdiv k Puvisovi přímo manifestuje: v levém horním rohu poznáváme jeho obraz „Naděje“ (1872, Musée d'Orsay, Paříž). Šalda přeložil Gauguinovy „Listy a poznámky“,<sup>10</sup> kde Francouz mimo jiné hovoří o Ingresovi, majícím styčné body s Cimabuem, a „stále mladém“, tedy stále aktuálním Degasovi, a článek Maurice Denise „Vliv Paula Gauguina“.<sup>11</sup>

Třetí číslo XI. ročníku (1907) je příznačně věnováno Paulu Cézannovi,<sup>12</sup> jako „korektivu“ impresionismu.<sup>13</sup> Neboť Šalda byl spolu s většinou ostatních přesvědčen, že „za impresionism se nejen může jíti, nýbrž přímo jíti musí“.<sup>14</sup>

Miloš Jiránek vybral zcela jistě články o Edgaru Degasovi. Z Meier-Graefovy „Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst“ zaznívají slova: „Degas jest moderní a přitom jedním ze zcela starých. V hloubi duše pohrdá myslím moderním malířstvím. Přinesou-li mu mladí malíři svoje obrazy, přejede je nejprve rukou a teprve když se přesvědčí, že je plocha hladká, podívá se na autora. Tuší cosi o krátkém životě reliéfního malování a nespustil by se do tohoto způsobu práce. Ingres měl to pravé, a jeden Ingresův žák (=Lamothe – pozn.) předal to Degasovi.“<sup>15</sup> O Ingresovi napsal do XII. ročníku Camille Mauclair, jeho stať dokumentovala nejenom obnovený zájem o Mistrovo dílo ve Francii, ale i u nás. („Jest tedy velmi zajímavé konstatovati (...) opuštění Delacroixe, který tak dlouho symbolizoval boj proti klasicismu, a tento návrat k Ingresovi, kterého Škola čítala mezi své.“<sup>16</sup>) Přitom se tady hledal jakýsi český „pendant“, postavitelný proti němu, a zároveň schopný se vedle něj kvalitativně udržet. Byl nalezen v Josefu Mánesovi. Vedle reprodukcí Ingresových obrazů se proto objevila díla Mánesova, jako „Paní Václavíková“, „Paní Schwarzová“ nebo „Hraběnka Stolbergová“.

<sup>10</sup> Z listů a poznámek Paula Gauguina, VS, roč. X., 1906, s. 31-36, 89-93

<sup>11</sup> Maurice Denis, Vliv Paula Gauguina, VS, roč. X., 1906, s. 47-51

<sup>12</sup> Paul Cézanne zemřel roku 1906.

<sup>13</sup> Ve VS, roč. XII., 1908-1909 na str. 85 je reprodukován zásadní obraz Maurice Denise „Hold (či Pocta) Cézannovi“.

<sup>14</sup> Kronika VS – Zprávy a poznámky, VS, roč. XI., 1907, s. 109

<sup>15</sup> J. Meier-Graefe, Degas, VS, roč. XI., 1907, s. 298

<sup>16</sup> C. Mauclair, Ingres, jeho dílo a jeho vliv, VS, roč. XII., 1908, s. 57



## Jan Preisler (1872-1918)

„Byl jeden z největších umělců nás předcházející generace. Vedle zemřelého Slavíčka největší mistr českého malířství. (...) On byl první, který poznal oprávněnost uměleckých snah naší generace, a velice nám vycházel vstříc. (...) Měl již mnoho podobného našim snahám, předběhl svou generaci o řadu let...“ (Bohumil Kubišta)<sup>17</sup>

„Preislerovo postavení v českém malířství bylo hned od počátku výlučné, zvláštní a jedinečné. Tento mlčenlivý a zaražený člověk přinesl s sebou již v prvních letech jakoby neuvědoměle téměř všechny předpoklady moderního obrazu. V době, kdy nastupoval vládu a rozmáhal se vítězně všude teprv plenairismus a naturalismus a hledány byly cesty k dobrému impresionismu, vytyčil on už tehdy požadavek nového obrazu jako uzavřeného kompozičního celku, a co hlavního při tom – abstraktního charakteru.“ (Vincenc Beneš)<sup>18</sup>

Tvorba Jana Preislera je jedinečným příkladem moderního klasicismu generace devadesátých let. Reagovala na Puvise de Chavannes, Maurice Denise, Gauguina a Cézanna, najdeme v ní také ozvuky antiky. Symbolistní podstata malířova díla, intimní řeč citových vzrušení se tu vyrovnává s prvky harmonie a řádu.

Skutečného úspěchu dosáhl Preisler teprve roku 1900. Tehdy na třetí výstavě Mánesa<sup>19</sup> představil svůj rozměrný triptych „Jaro“ (1900). Všechny dosavadní vlivy přetavil v osobitou výtvarnou řeč, propojující neoromantický idealismus, impresivní chvějivou barevnost, symbolismus i dobový požadavek originálního stylu. V postranních křídlech celku překročil hynaisovskou techniku „barevných reflexů“ a dospěl od analýzy k syntéze. Byla to právě jeho podvědomá skladebná vůle, která ho nutila překročit impresionistický přepis a záznam.

Roku 1902 podnikl spolu s Antonínem Hudečkem cestu do Itálie. Navštívili Veronu, pak Řím, následně se usadili na Capri a zajeli na Sicílii. Po návratu domů se Preisler vrátil k přerušené práci – na „Obrazu z většího cyklu“ (1902). Neutrální pojmenování naznačuje, že nyní chce malíř působit již jen malířskými prostředky. Kompozice je jednoduchá a přehledná, nechávající uplatnit čisté barevné tóny v komplementárních kontrastech. Snad jde i o reflexi shlédnutí obrazů

<sup>17</sup> B. Kubišta o J. Preislerovi, 1918, in: B. Kubišta, Korespondence a úvahy, s. 178-179

<sup>18</sup> V. Beneš, J. Preisler, VS, roč. XX., 1919-1920, s. 1

<sup>19</sup> III. členská výstava SVU Mánes, Novoměstské sály „U Štajgrů“, 1900

a fresek rané renesance. Tak dílo, „v inspiraci vzešlé z kořenů a povědomí domova, bylo (...) harmonizováno poznáním a prožitkem Itálie“ (J. Kotalík).<sup>20</sup> Podobně i v cyklu obrazů „Černého jezera“ (1903-1904) se s hmotami koněpruských skal prolínají scenérie z Capri. Mladík – koněvod s melancholickým výrazem se zrodil z Preislerova vnitřního světa, zároveň však se do něj promítly i ozvuky řeckého umění, jak ho malíř poznal ve sbírkách Římských muzeí a chrámech jižní Itálie (Paestum, Agrigento, Selinunte, Segesta). Postava jinocha s koněm má neklamné klasicizující rysy. Autor sám postihl po letech, že se tu podvědomě přiblížil monumentálnosti a „výtvarné logice“, o něž usiloval v době pozdější. Stanislavu Suchardovi psal, že „obraz musí být přesný, organicky vybudovaný celek, jako architektura, hudební skladba atd. Že v obraze musí být vše zdůvodněno. Ať už silou instinktu nebo logikou. Jsou to docela jasné, prosté pravdy, a já si je uvědomuji teprve dnes. A je mi podivně, když vidím dnes svoje věci a když na nich vidím, že jsem instinktivně se blížil tomu, co je podstatným v každém výtvarném díle, to jest jednotnost... A právě ve věcech, nad nimiž se lidem nejvíce vlasy ježily (...), jsem byl oné výtvarné logice nejbliže. To jest při obrazech, kde důležitou úlohu hrála černá barva... Tak např. onen obraz, na kterém je mladík s bílým koněm před černým jezerem, a který by mohl být nazván melancholie, nebo tak nějak. Tu téma samo nese již v sobě černé tóny, které dostaly nejintenzivnějšího výrazu jako černá barva draperie mladíka, tedy jaksi centra obrazu. Tato barva pak v různých nuancích od nejtemnějších tónů, přes lomené šedé a zelenavé tóny prostupuje celý obraz, až vyznívá na konec ve světlých šedých a docela bílých tónech koně, o nějž mladík opřen. Je to tedy ne černý nebo šedý, ale naprosto barevný obraz. Dnes bych to logičtěji nesvedl. I v liniové kompozici jsem byl při tomto obraze instinktivně blízko přesnosti. Touto přesností není ovšem myšlena správná kresba, to jest korektní kresba, ale zdůvodnění každého předmětu a každé formy v obraze použité, zdůvodnění její jako součásti celkového organismu a její úlohy v něm. Neboť v obraze nemá být nic náhoda. A jen na této cestě dá se také dojít k monumentálnosti“.<sup>21</sup>

Preislerova tvorba z let 1905-1908 mění směr ve vlně větší malířské volnosti a smyslového zaujetí. Prvním impulsem byla pražská výstava Edvarda Muncha (1905), druhým pobyt v Paříži (1906, s Janem

<sup>20</sup> J. Kotalík, Jan Preisler, katalog Národní galerie v Praze, Praha, 1964, s. 17

<sup>21</sup> Cit. dle dtto, s. 20-21

Štencem). V Pantheonu a v „Hôtel de ville“ spatřil na vlastní oči malby Puvise de Chavannes. Ale jeho novou „hvězdou“ se stal Paul Gauguin. Spolu se Štencem věděli, že velká kolekce jeho díla se nachází v domě H. Rouarta, který připouštěl ohlášené návštěvy. „Ale když dům našli, byl majitel mimo Paříž a služebnictvo jim odpíralo vstup. Dostali se tam přece a tu stanul Preisler v němém údivu před dílem, v němž bylo dosaženo mistrovským způsobem, po čem sám toužil.“ (A. Matějček)<sup>22</sup> S určitým povzdechnutím řekl po návratu Z. Kratochvílovi: „Já se tady po léta bezvýsledně morduji s něčím, co tam jiný udělal tak dokonale – a tak zlehka, jako by si hrál.“<sup>23</sup>

Třetí období umělcova vývoje zahrnuje posledních deset let jeho života. Pod vlivem pražských výstav Emila Bernarda a Emila Antoina Bourdella<sup>24</sup> (obě 1909) směřoval k ještě větší klasičnosti, větší objemovosti a jakési nadčasovosti formy. Otakar Nejedlý vzpomínal na Bernardovu expozici: „Jedenkráté byl jsem přítomen (v paviloně pod Kinského zahradou) při instalaci výstavy francouzského malíře Emila Bernarda. Na stěnách rozvěšovala se díla, která podle mého náhledu byla jen horším opakováním toho, co dokonale pověděli staří mistři. Neměl jsem proto mnoho zájmu o tuto dovednost. Také jsem se tím Preislerovi netajil. Ale on, jakoby mi chtěl nepřímou říci, že ta dovednost není jen tak, chodil od obrazu k obrazu s metrem v ruce, nemluvil a jen stále měřil různé dimenze v obraze, od bodu k bodu, na výšku, na šířku i šikmo. Nebo položil v nějakém směru na obraz metr a naznačoval prstem, že určité body nalézají se na obraze v jedné linii. Dokonce měl i papír, na kterém podle nějakého počtářského vzoru něco přepočítával.“<sup>25</sup> V té době Preisler maloval „Lédu“ a začal pracovat na „Adamovi a Evě“, jejichž malou skizzu věnoval Bourdellovi. Tehdy se také sblížil s Bohumilem Kubištou, jenž mu „sděloval (...) objevy, které učinil hlavně v Paříži“.<sup>26</sup>

<sup>22</sup> A. Matějček, Jan Preisler, Melantrich, Praha, 1950, s. 73

<sup>23</sup> Cit. dle dtto, s. 73-74

<sup>24</sup> Bourdelle dokonce Preislera navštívil v jeho ateliéru. Preisler si 10. března 1909 zaznamenal do deníku: „Návštěva sochaře Bourdella. Mé věci se mu líbily. Shledal v nich příbuzenství se selskými obrázky na skle malovanými, které u mne viděl. (...) Upozornil mne na některé nedostatky moje (o nichž ostatně vím). Na každý pád potřebuji více energie a více síly. Co všechno mám já dohánět! Zejména teď když vidím, že instinktem pouhým nevystačím a když poznal jsem, že celá tradice francouzského umění má bázi v pevných, pozitivních věcech, které právě ti nejlepší jich lidé výborně znali, jeden od druhého přejímal, studoval, doplňoval a novými hodnotami obohacoval.“ – cit. dle J. Kotalík, Jan Preisler, katalog Národní galerie v Praze, Praha, 1964, s. 27-28

<sup>25</sup> O. Nejedlý, Vzpomínky na J. Preislera, VS, roč. XX., 1919-20, s. 42

<sup>26</sup> Dtto, s. 43

Zatímco dříve se vyrovnával s melancholickým životním pocitem svého mládí, nyní směřoval k ztvárňování „pozemských rájů“. Téma ustupuje do pozadí. Někdy jsou to ozvuky na klasické představy antických božstev a typů. Obrazy „Adama a Evy“ možná představují ohlas Gauguinova programu návratu k počátkům lidského rodu, nového primitivismu, tak jak byl aktualizován dobovou výtvarnou kritikou.<sup>27</sup> V cyklu „Koupání“ (většina děl spadá do let 1911-1914) navazuje na klasický námět francouzského malířství – námět především Cézannův! Konkrétním impulsem přitom mohlo být „Koupání“ Derainovo, tvořící střed pražské výstavy „Les Indépendants“ (Nezávislých)<sup>28</sup> a neklamně vycházející z tvorby Mistra z Aix.

Vincenc Beneš o Preislerovi závěrečného období napsal: „Království jeho bylo královstvím snů, harmonie a krásy. V poslední své době má méně „obsahu“ a tendence, než kdy před tím. Je to vlastně stále jen motiv koupání a pokušení, ale celá ta citová náplň období předěšlých, přešla stejně v poslední díla, je tam utajena, přešla v obsah vnitřní a projevuje se jen a jen formou. Chtěl obrazovou a malířskou svéprávnost bez anekdoty. Týž náčrt opakoval často mnohokrát jen s obměnami barev látek a přemístěním barevných skvrn a kontrastů. Míchá svými akty v obraze, jako Cézanne to dělal se svými jablky a ubrousky.“<sup>29</sup> Celkovou Preislerovou snahou bylo dodat své malbě na „zákonitosti“, posunout výtvarnou intuici do sféry vědomého, záměrného plánu. Zatímco v nástěnné malbě, která jeho volnou malířskou tvorbu doprovází, naplnil tento záměr v plošnosti a majestátním klidu, a přiřadil se tak po bok Puvise de Chavannes a Maurice Denise jako jim rovocenný, v některých obrazech „Koupání“ dospěl až k monumentalitě vsutku sochařské.<sup>30</sup> Úsilí o řád však paralelně vyvažovala další díla z tohoto cyklu i mimo něj (obrazy „Jezdců“, „Milosrdného Samaritána“), kde cit a příroda ve vystupňované expresivnosti a fauvistickém rozehrání barvy převládly nad formální kázní. Jako by tím potvrzoval svá slova, že důraz na metodičnost je třeba korigovat, že učením o mírách, stejně jako pouhým napodobením, umělecké dílo nepovstane. „Umění nepřijde vám tím, co se naučíte zevně, ale musí přijít zevnitř, z hloubky duše a citění. Máte celou řadu tzv.

<sup>27</sup> P. Wittlich, Jan Preisler, Putování krajinami duše, výstav. katalog ZČG v Plzni ad., 1994, nestr.

<sup>28</sup> XXXI. výstava SVU Mánes, Les Indépendants, 1910

<sup>29</sup> V. Beneš, J. Preisler, VS, roč. XX., 1919-1920, s. 18

<sup>30</sup> V tom směru zřejmě docházelo, jak říká P. Wittlich, k Preislerovu porozumění s Janem Štursou. – In: P. Wittlich, Česká secese, s. 362

modernistů i když jejich obrazy sebe moderněji vypadají, kteří nejsou víc než akademiky, právě proto, že to celé jejich umění nevyrůstá zevnitř, ale bylo jen zevně přejato.“ (J. Preisler)<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Cit. dle J. Kotalík, Jan Preisler, katalog Národní galerie v Praze, Praha, 1964, s. 39

## GENERACE OSMY A SKUPINY VÝTVARNÝCH UMĚLCŮ A DRUHÁ VLNA MODERNÍHO KLASICISMU

„Již se hlásí za námi skupina nová, které nestačí disciplína, již jsme se my sami podrobovali, která touží po těsnějším splynutí se snahami umění evropského, která hledá kompozici zákonnější, pravidla vědeckější, nežli jakými jsme se spokojovali my.“<sup>1</sup> Miloš Jiránek tu hovoří o nástupu nové umělecké generace, kterou můžeme označit jako generaci Osmy a Skupiny výtvarných umělců. Období, jímž se nyní budeme zabývat, ohraničíme lety 1905-1914. Rok 1905 proto, že tehdy na pražské Akademii nebo na Uměleckoprůmyslové škole studovali např. B. Kubišta, E. Filla, O. Kubín – Coubine, W. Nowak, V. Beneš, A. Procházka, V. Špála, J. Čapek ad., později O. Gutfreund,<sup>2</sup> tedy budoucí členové Osmy nebo Skupiny, a jejich vrstevníci (A. Justitz, J. Král, ad.). „V té době byla na Akademii ve dvou třídách, které byly od sebe odděleny jen dřevěnou přepážkou do poloviny výšky, směstnána téměř celá naše generace. (...) Styk s těmito spolužáky byl důležitější než celá škola“ (Vincenc Beneš).<sup>3</sup> A ještě jedna věc mohla být důležitější: výstavy zahraničních autorů. Rok 1905 lze považovat za skutečný mezník také proto, že se v Praze konala expozice Edvarda Muncha,<sup>4</sup> která v srdcích mladých tvůrců „vybuchla jako petarda“, jak napsal Emil Filla. O dva roky později zúčtoval s impresionismem u příležitosti XXIII. výstavní akce SVU Mánes („Francouzští impressionisté“), jak víme, F. X. Šalda. A někteří z nastupující generace se s „prvním směrem novodobého vývoje“ vyrovnali na výstavě Osmy (1907) v Královodvorské ulici za Prašnou bránou.

Když Franz Kafka hovořil o studii portrétu Maxe Broda, který shlédl v ateliéru Willy Nowaka, použil termínu „integrální forma“.<sup>5</sup> Vystihl jím syntetismus Osmy: „šlo o vnitřní proměnu tvaru či barvy, jejímž výsledkem by byla „integrální forma“ jako projev takřka neviditelné síly, která strukturu obrazu drží v zákonitosti a řádu.“ (V. Lahoda)<sup>6</sup> Bratři Čapkové sice Osmu při jejich druhé výstavě (1908) zkri-

<sup>1</sup> M. Jiránek, O českém malířství moderním, 1909, in: M. Jiránek, O českém malířství moderním a jiné práce, s. 23

<sup>2</sup> O. Gutfreund studoval na UMPRUM v letech 1906-1909.

<sup>3</sup> Cit. dle V.V. Štech, L. Hlaváček, Vincenc Beneš, Praha, 1967, s. 20

<sup>4</sup> XV. výstava SVU Mánes, Edvard Munch, Pávilon pod zahradou Kinského

<sup>5</sup> Cit. dle V. Lahoda, Malířství v Čechách 1907-1917 / Osma, Skupina výt. umělců a jejich generační druhové, in: DČVU, 4/1, s. 239

<sup>6</sup> V. Lahoda, dtto, s. 239

tizovali, ale nazvali je syntetiky.<sup>7</sup> Jakási amorfnost hmoty, která se jim nelíbila, vyplývala z expresivních či fauvistických rysů maleb, mající ovšem ráz vnitřní vyrovnanosti v postimpresionistickém smyslu, v duchu Gauguinově. Léta 1907-1908 tak byla určována prolínáním expressionismu s barevnou gradací hmot, ve vyvažování elementů výrazových a skladebných. Období 1909-1910 znamená vyhraňování a utvrzování konstruktivních záměrů, vedených zejména příkladem Paula Cézanna. Kubismus přijali čeští umělci jako důsledné naplnění výtvarného zákona, jako podřízení nezformovaných sil přírody obrazovému řádu.

Jestliže dříve se z melancholie a deziluze ze skutečného života unikalo k představám utopické ideality, nyní se tyto rozpory řešily „zápasem“ s výtvarnou formou. „Uplývání času“ mělo být zastaveno „zvěčněním“, které znamenalo nahrazení naturalistické či impresionistické nahodilosti geometrickým prutvarem.<sup>8</sup> Nová generace jasně nastolila problém malířského výrazu a obrazové výstavby, nikoli jako výsledek intuice, ale jako projev racionálně zdůvodněného konstruktivního přístupu. Kolem roku 1910 „rozumová“ stránka vítězí nad „spontánní“. Svědčí o tom např. Šaldova kritika Antonína Slavíčka: „...Nebyl dost intelektuální, ...neměl objektivní umělecké metody, ...přistupoval k dílu bez každé jiné výzbroje metodické vyjma důvěru ve svou sílu a v pozhánání šťastné chvíle.“<sup>9</sup>

Když Bohumil Kubišta shlédl v Paříži soubor posledních obrazů Clauda Moneta, uvědomil si, že „impresionismu se začíná nerozumět, jako se mu nerozumělo z počátku. Vyčítá-li se mu nedostatek ideje, prchavost momentu, slabost ve vyjádření, individuální osobitost portréty, poukazuje se tu přitom vlastně na jeho správnost, poněvadž tuto generaci nese s sebou tvárný princip denního světla. Vymýtit impresionismus z malířství znamená totéž, jako vyloučit lyrickou báseň z literatury, protože nemá ideu dramatu.“<sup>10</sup> Monetovy obrazy nejsou při veškeré lyričnosti „náhodnou směsicí skvrn“, ale „disciplinovaným celkem“. Umělec skončil „úplně čistým stylem“, pokračování v jeho tradici je „nemožné a zbytečné“: „Dnes by se měl všechn zájem obracet k dílu Cézannovu, Gauguinovu a Goghovu, malířů, kteří vyšli

<sup>7</sup> Bratři Čapkové, Syntéza a výstava Osmi, 1908, in: K. Čapek, O umění a kultuře I., Praha, 1984, s. 42-46

<sup>8</sup> P. Wittlich, Česká secese, s. 364

<sup>9</sup> F. X. Šalda, Členská výstava Mánesa, 1911, in: F. X. Š., Hájemství zraku, s. 59

<sup>10</sup> B. Kubišta, Claude Monet a impresionismus, 1909, in: B. Kubišta, Předpoklady slohu, s. 16

z impresionismu a zanechali již definitivní díla. Na nich by se měli orientovat ti, kdož chtějí tvořit pro budoucnost.“<sup>11</sup> Poslední věty nabádaly k zamyšlení: „Tito umělci jsou nechápani právě tak těmi, kdož je odmítají, jako těmi, kdož je velebí. Kdo a kdy pochopí jejich pravý význam?“<sup>12</sup> Vystavení několika děl Gauguinových, Goghových a Cézannových v pavilónu Pod Kinskou zahradou (1907) vzbudilo totiž ze strany publika spíše nepochopení, a jak se Kubišta domníval, v nejlepším případě spíše „vytušení“ (Jiránek, Šalda, Preisler...) než jasné vědomí jimi otevřené výtvarné problematiky. Jistě by proto uvítal, kdyby SVU Mánes uspořádal v Praze retrospektivu tří zmíněných francouzských umělců (putující v té době již běžně po velkých metropolích střední Evropy). Ale spolek se rozhodl pro výstavu Émila Bernarda (1868-1941), zorganizovanou roku 1909<sup>13</sup> Milošem Martenem (1883-1917), který se s umělcem osobně seznámil za svého druhého pařížského pobytu (1908) a od té doby si s ním vyměňoval dopisy. Pod jeho vlivem začal propagovat nutnost „umělecké renesance“ a návratu k tradici. V Martenově „Knize silných“ (1909) zaznívá názor, že „není agonie Krásy“, že je možnost obrození. Po „kacířích“ v části „Revolta“ následuje oddíl nazvaný „Renaissance“ a s ním přicházejí „kněžší obrody“ – spisovatelé E. Bourges, P. Claudel, A. Suarès, malíři L. Anquetin, A. Point a přirozeně É. Bernard.

Bernardova pražská expozice rozpoutala skutečný spor o klasicismus, či lépe řečeno, o jeho podobu. I když v něj věřilo mnoho lidí – což uvidíme – ne vždy šlo o představy totožné. Největší propast zela přirozeně mezi názory Bernarda (s Martenem) a Kubišty (s Fillou). K „boji“ o charakter moderního umění by bývalo nemuselo dojít, kdyby Bernard vystavil díla ze svého bretagnského období (poslední syntetické obrazy před Bernardovou „proměnou“ tam vznikají roku 1893, poté se vydává přes Itálii, Istanbul, ostrov Samos a Jeruzalém do Egypta, kde se v Káhiře ožení s křesťanskou Syřankou Hanénah Saati a stráví tam deset let svého života). Ale on zaslal nová díla z roku 1903 (inspirované pobytem v Benátkách), 1904 (Neapol), cyklus podobizen z let 1905-1907, figurální kompozice z let 1905-1908 a dřevoryty ke knize Ch. Baudelaira „Květy zla“. V nich se zřetelně vzdálil „stylu svého mládí“, i když symbolismus zůstal vnitřním základem

<sup>11</sup> Dtto, s. 17

<sup>12</sup> Dtto, s. 17

<sup>13</sup> XXVII. výstava SVU Mánes, Emile Bernard, Pavilon pod zahradou Kinského, leden-únor 1909



jeho tvorby až do konce života. Odvrátil se však od „cloisonnismu“ a formálního „primitivismu“ k tradiční technice po vzoru starých mistrů, k idealizaci a plastické modelaci. Jeho krédem zůstala tvorba krásy, „krásy, která je tváří Boha,“<sup>14</sup> nyní ale krásy podle klasické tradice. Umění mělo být ztělesněním Ideálu, nejlépe vyjádřeného v klasických dílech minulosti. Vše by se dalo shrnout do slova „renovace“ (roku 1905 založil Bernard revue „La Rénovation esthétique“, v níž neúnavně propagoval své myšlenky a program „záchrany umění“), znamenající „návrat k věčné Tradici Umění“.<sup>15</sup> To má přitom svůj účel jen v sobě samém, žije z vlastních zákonů a umírá z jejich negace, k čemuž dle Bernarda došlo od doby Maneta (Manet jako první umělec „soumraku malířství“, jak ho označil již Ch. Baudelaire). V současné době anarchie dosáhla vrcholu, takže by se malba mohla úplně vyškrtnout z umění... Ale tu se vyskytla tradice jako „živý plamen“, kde může každý nalézt „světlo, aby mohl kráčet ve tmách, ovládající lidské myslí“.<sup>16</sup> Je třeba hledat, avšak „cestami, které jsou jisté“.

Émile Bernard se v Praze setkal s velkou kritikou ze strany modernistů. Ostrý odsudek byl však poněkud nadsazen, protože „mezi řádky“ šlo o víc než kritiku jednoho autora a jedné výstavy: šlo o nepřímý manifest mladé generace. Nejjasněji jejich program zazněl z článku Bohumila Kubišty, publikovaném ve spolupráci s Emilem Fillou ve XIII. ročníku Volných směrů.<sup>17</sup> Kubišta ostatně sděloval svému strýci v únoru 1909: „Článek do Volných směrů (vlastně kritika Bernardovy výstavy) jest přijat. To je konec jisté akce, kterou jsme podnikli a jejíž výsledek se ukáže poněkud později, třeba vše, co se teď vykonalo, bude míti výsledek již při příští výstavě.“<sup>18</sup> V příspěvku je Kubišta opravdu nekompromisní, možná až trochu příliš (srovnejme obdobná, krajně subjektivní stanoviska, týkající se např. J. Mánesa, F. Vallottona, H. Matisse ad.). Píše: „Letos máme příležitost poznat jednoho z nejhlavnějších účastníků tohoto hnutí (postimpresionistického – pozn.), E. Bernarda v souboru obrazů z nejposlednějších let, kdy Bernard sám je přesvědčen, že překonal všechny teorie Gauguinovy a kdy se stává reakcionářem proti svému učiteli. Kdo se jen poněkud

<sup>14</sup> E. Bernard, in: A. Rivière (ed.), E. Bernard – Propos sur l'art, Vol. I., Paris, Séguier, 1994, s. 290

<sup>15</sup> E. Bernard, in: A. Rivière (ed.), E. Bernard – Propos sur l'art, Vol. II., Paris, Séguier, 1994, s. 92

<sup>16</sup> Dito, s. 323

<sup>17</sup> B. Kubišta, E. Bernard, VS, roč. XIII., s. 80-81

<sup>18</sup> B. Kubišta, Korespondence a úvahy, s. 76

zajímá o osudy panevropského malířství nebo umění vůbec, jistě uvítal tuto příležitost k doplnění svých představ a názorů s povděkem. Jak maluje umělec, který se stýkal s největšími tvůrčími duchy století, člověk, kterého Van Gogh žádal o radu a který tvrdil, že mu Gauguin vděčí za všecko? Jako Benátčané, jako nějaký žák Tizianův! (...) Za jeho materialismem, jenž bývá od laiků často vykládán za lyrismus, nevězí nic než pouhý eklektismus. Je-li již reakce proti impresionismu z jakýchkoli příčin nutná, tu směrem k linii zůstane jejím předním představitelem Gauguin sám, směrem k barvě Cézanne. Bernardova výstava bude vždy mementem, jak daleko se může malíř bez zjevného výtvarnického talentu svou pílí a pracovitostí dopracovat, avšak zároveň důkazem, že jeho tvorba zůstane vždy pod čarou, kde počíná pravé umění.<sup>19</sup>

Bernardův klasicismus přišel do Prahy v nevhodnou chvíli. V době, kdy nastupující generaci šlo o vytvoření nového výtvarného jazyka. A i když se pro něj hledaly předobrazy v umění minulosti, nešlo o klasicismus v podobě, jak ho představil Bernard. Ten byl z ne moc vlídného přijetí svého díla přirozeně zklamán, šel sem s nadějí, že najde „panenskou zemi, půdu, kde estetická hniloba, která řádí ve Francii, nenakazila duši, nezmařila duchův a neučinila z oka okna, jež vede pouze na pohoršení“.<sup>20</sup>

Jinak tomu bylo s následnou výstavou, která se u nás konala a která „kompenzovala“ neúspěch expozice předchozí. Jednalo se o přehlídku díla umělce, jehož příjmení shodou okolností také začínalo písmenem „B“ a první křestní jméno bylo též Emile: Emila Antoina Bourdella (1861-1929).<sup>21</sup> Díky ní se aktualizoval klasicismus, takový, jaký česká avantgarda mohla pochopit. Sochař Prahu osobně navštívil (Ch. Vildrac: „Bourdelle hovoří o své cestě do Prahy vždy dojat.“<sup>22</sup>), podobně, jako před sedmi lety Rodin. Byl přijat za jeho nástupce a tím se jeho názory, které tu proslovil,<sup>23</sup> staly závažnější. Bourdellova citovost měla analogicky patetické rysy, ale spájela se s požadavky stavebnosti, řádu a vymezenosti formy. Socha se má budovat jako architektura.

<sup>19</sup> B. Kubišta, E. Bernard, VS, roč. XIII., 1909, s. 80-81

<sup>20</sup> E. Bernard, Objasnění, Moderní Revue, roč. XXI., 1909, s. 270

Více o Émilu Bernardovi a jeho pražské výstavě – in: R. Michalová, Apoštolové a mučedníci, Bernard – Denis – Kubišta – Marten, Praha, 2006

<sup>21</sup> XXVIII. výstava SVU Mánes, E. A. Bourdelle, Pavilon pod zahradou Kinského

<sup>22</sup> In: VS, roč. XXI., 1921-22, s. 181

<sup>23</sup> Přednáška z 1. března 1909: „Rodin a sochařství“ (publikováno in: VS, roč. XIII., 1909, s. 85-95).

Stanislav Sucharda konstatoval, že u Rodina se při všech jeho kvalitách „neubráníte (...) dojmu, že vlastní sochařský styl byl tu místy polozapomenut nebo schválně pomínut, a že tato díla, ač zabírala nadobro všechnu snahu o krásu linie a formy, jak jí rozumělo akademické sochařství ve svých věčných nahotách, což bude jejich nesmrtelnou zásluhou, – přece nevyvrcholila v sobě ideál plastiky, jak mu rozumíme měřicí vrcholky starého stylismu řeckého. Zde nastupuje Bourdelle se svým monumentálním chtěním, s formou do posledního detailu procítěnou a zjednodušenou v poměru a odvislosti k celku, jak to již Rodin cítil a naznačil. Ale kdežto Rodin zjednodušuje celkem tím způsobem, že vypouští detaily k zamýšlenému účínu nepotřebné a tím více pracovává detaily nutné, blíží se Bourdellovo zjednodušování v zásadě více metodě sochařství řeckého. (...) Bourdelle jest první velký pokus o sochařský styl. ...Je to nová zhuštěnější plastika, sochařství par excellence, vyjadřující se přísně po sochařsku, jen formou“.<sup>24</sup>

„Bourdellova lekce působila přímo uhrančivě.“ (P. Wittlich)<sup>25</sup> Začala se opětovně oceňovat sochařská hmota, monumentalita a uzavřenost tvaru. Aktualizovala se také nová technická zásada „taille directe“, vlastnoruční přímé tesání sochy do kamene.<sup>26</sup> Došlo k zásadnímu obratu od rodinovského romantismu k modernímu klasicismu. Bourdelle ovlivnil mnoho českých umělců. Samozřejmě celou řadu sochařů: J. Mařatku, S. Suchardu, O. Španiela, O. Gutfreunda, který roku 1909 nastoupil do Mistrova pařížského ateliéru, atd. Nejorganičtějšího přijetí našlo Bourdellovo poučení u Jana Štursy (1880-1925),<sup>27</sup> jehož práce Francouz za své pražské návštěvy přijal zcela bez výhrad a který mu byl také zřejmě z českého sochařství nejbližší uměleckým i osobním založením. Svědčí o tom jejich trvalý přátelský vztah a také horoucí nekrolog pro Štursu, Bourdellem napsaný do Volných směrů (1925). Jak zcela správně rozpoznal P. Wittlich, „podstatou tohoto vztahu byla nepochybně skutečnost, že Štursa vlastně zaujímal v celkovém vývoji našeho sochařství obdobné místo, jako měl Bourdelle v sochařství francouzském, a že Bourdellovo poučení jen přistoupilo k původní Štursově tvorbě. Štursa dokázal vývojově negovat

<sup>24</sup> S. Sucharda, O dobrém sochaři, Úvod do studia díla Bourdellova, VS, roč. XIII., 1909, s. 59-61

<sup>25</sup> P. Wittlich, České sochařství ve XX. století, s. 71

<sup>26</sup> Viz článek Adolfa Hildebrandta, Tesání do kamene, VS, roč. XIII., 1909, s. 371-377

<sup>27</sup> P. Wittlich, E. A. Bourdelle a jeho výstava v Praze, Umění, roč. IX., 1961, s. 482

Rodina již v roce 1906 Melancholickým děvčetem a pak už zcela jasně r. 1908 Evou<sup>28</sup>. Kromě Bourdella, do jehož ateliéru chtěl Štursa vstoupit (zabránila mu v tom válka), obdivoval také Aristida Maillola.<sup>29</sup> Měl velké fotografie jeho Blanquiho pomníku. Nepochybně ho okouzlovala harmoničnost Maillolova díla, ale i ztlumená dynamičnost, kterou se projevovala „Spoutaná akce“, tvořící součást uvedeného monumentu.

Jan Štursa je velkou postavou českého moderního klasicismu, nositelem anticko-renesančního snu o kráse. Uvažoval o řeckých sochách, v nichž je skryto „vypětí k slunci, píseň radosti ze života“.<sup>30</sup> Roku 1911 se dokonce vydal do Říma, aby tam „poměřoval“ antické sochy. Na druhé straně je Štursovo dílo zakořeněno v domácí tradici. Souzní s barokem a jeho citovým vzrušením, jde za silným smyslovým zážitkem, vyvěrajícím ze skutečnosti. V tomto smyslu je „zemitější“, než více abstrahující Maillol nebo více stylizující Bourdelle.

Bourdellův vliv se projevil také u malířů. Zmínili jsme již Jana Preislera, u nějž sochařova osobní návštěva zanechala hluboký dojem. Způsobila, že doplňoval své studium formy a uplatňoval ho ve svých obrazech. (Např. i skulpturní pevnost návrhů mozaik pro Zemskou banku, na nichž pracoval během roku 1909, byla nepochybně Bourdellem ovlivněna.) To, že k Francouzovi bylo vzhlíženo jako k „velikému mágovi, který se dobral tajemství výtvarného tvoření“ (A. Matějček),<sup>31</sup> vtipně dokládá historka o Kubišovi, snažícího se přímo na výstavě vyzvědět, jaké zásady a zákony řídí jeho dílo. „...Když otázkami překvapený Bourdelle popřel, že by se dal vésti při své práci jakoukoli soustavou, nýbrž jen kompozičními zkušenostmi a úvahami obecně známými, neuvěřil Kubišta a usoudil, že Bourdelle své tajemství nechce prozradit. Byl z toho v Praze poplach a škodolibí nepřátelé mladých roznášeli posměšně zkreslené výroky Bourdellovy.“ (A. Matějček)<sup>32</sup>

Toho roku se část Osmy (Beneš, Filla a Špála) dostala do SVU Mánes.<sup>33</sup> A následně (1910) byli za členy přijati i Kubišta a Procház-

<sup>28</sup> Ditto, s. 482

<sup>29</sup> V XIII. ročníku VS (1909, s. 335-344) byl publikován zásadní článek Maurice Denise o Aristidu Maillolovi, doplněný reprodukcemi jeho děl.

<sup>30</sup> Jan Štursa, Z poznámek ke školním korekturám, in: Jan Štursa, Svědectví současníků a dopisy, SNKLU, Praha, 1962, s. 211

<sup>31</sup> A. Matějček, Jan Preisler, s. 84

<sup>32</sup> Ditto, s. 84

<sup>33</sup> O. Kubín – Coubine byl přijat za člena SVU již roku 1908.

ka. Roku 1910 uspořádal spolek výstavu „Les Indépendants“ („Nezávislí“),<sup>34</sup> kterou vybrali v Paříži Antonín Matějček a Rudolf Kepl, za spolupráce Bohumila Kubišty. Zastoupení autoři: Bonnard, Braque, Camoin, Derain, Van Donghen, Friesz, Girieud, Maillol, Manguin, Marquet, Matisse, Puy, Redon, Vlaminck, Vallotton, Verhoeven. Byli to tedy především fauvisté, na jejichž podkladě Matějček v úvodu výstavního katalogu proklamoval expresionismus, jako výraz nové syntetické vůle,<sup>35</sup> projevující se zejména osamostatněním výtvarné formy, jejím osvobozením ze závislosti na přírodě. „Nové výtvarné cítění neslo s sebou i změnu prostředků, vyjadřujících toto cítění, žádalo nový výtvarný prvek. Cézanne užil barvy jako prostředku k vytvoření nové synthesy. (...) Expresionista neguje světlo a atmosféru jako medium prostorové, konstruuje přímo barvou prostor a formu samu. (...) Trojicí jmen Cézanne, Gauguin, van Gogh vyslovena jest první generace expresionismu. (...) Cézanne a jeho pokračovatelé jsou všichni primitivní. Naivní poměr k světu, prostota a průzračnost formy, nelibivá krása jsou důsledkem novosti směru, vyvíjejícího první možnosti svých principů. Expresionista dneška musí oželeť shodu výtvarné formy s formou přirozenou, kterou přináší klasik, vycházející z přípravného díla primitivů. Příchod klasika nebořil, nýbrž vždy jen potvrdil a ozřejmil krásu primitivů. (...) Všechny ty, kteří chtěli uspíšiti přirozený vývoj umělou akcelerací a chtěli býti knížaty umění, nestavše se dříve jeho služebníky, zahubil předstíraný klasicismus: osud Bernardův, Anquetinův, Pointův.“<sup>36</sup>

Antonín Matějček zastává podobný názor jako Emil Filla. Ten spolu s kunsthistorikem vybral k otištění do XV. ročníku Volných směrů článek Maurice Denise „O neobratnosti primitivů“.<sup>37</sup> Resumé jeho statě „Od Gauguina a van Gogha ke klasicismu“ přitom přinesl již ročník předchozí.<sup>38</sup> Zatímco Denisovo klasicistní směřování je tu zcela jednoznačné, pro Matějčka a Fillu měl větší význam jeho prvně zmíněný text. Jasně to dokazuje Fillovo pojednání „O ctnosti novoprimitivismu“.<sup>39</sup> Proklamuje v něm primitivismus jako silné současné hnutí, kte-

<sup>34</sup> XXXI. výstava SVU Mánes, Les Indépendants, únor-březen 1910, Pavilon pod zahradou Kinského

<sup>35</sup> Matějček si ale zároveň uvědomoval, že slovo „syntéza“ se v této době začalo používat snad až moc často: „...Slovo synthesa stalo se zneužitým heslem, hlučnou fanfárou, kryjící vnitřní plochost.“ – in: A. Matějček, Podzimní pařížský salon, VS, roč. XIV., 1910, s. 34-40

<sup>36</sup> A. Matějček, Úvod k výstavě Neodvislých, VS, roč. XIV., 1910, s. 144, 145, 150

<sup>37</sup> M. Denis, O neobratnosti primitivů, VS, roč. XV., 1911, s. 47-52

<sup>38</sup> M. Denis, Od Gauguina a van Gogha ke klasicismu, VS, roč. XIV., 1910, s. 178-180

<sup>39</sup> E. Filla, O ctnosti novoprimitivismu, VS, roč. XV., 1911, s. 62-70

ré je vedeno snahami jinými než ve středověku. „Lpí na jednostrannějších předpokladech, vede k naprostému obrození formy a jejích zákonů. Tato jednostrannost plyne nutně z jeho reakčního poslání na předcházející hnutí impresionistické. Moderní primitivism je téměř bez tradice, buduje od počátku.“<sup>40</sup> Aktuální formu je třeba vytěžit z nového pojmání přírody: převedením složitosti na velmi omezený počet původních tvarů, zjednodušením, redukujícím mnohost v jednotu. Je to „úsilí po dosažení největší možné abstrakce a odhmotnění“.<sup>41</sup> Jedná se o průpravnou vývojovou etapu (pouze ta je však nyní možná), „cílicí ke konečnému ideálu všeho umění, k stylovému klasicismu“.<sup>42</sup>

Praktickým příkladem moderního primitivismu, po jakém volali Filla, Matějček, Kubišta a jejich druhové, se stal obraz „Koupání“ od André Deraina (1908, olej/plátno, 180/230 cm, Národní galerie, Praha).<sup>43</sup> Spojil v sobě poučení ze Cézanna s vlivy negerského umění, představoval jakési první vykročení ke kubismu. Na druhé straně se tu zároveň již neklamně projevilo Derainovo klasicistní směřování.

Pro české umělce reprezentoval v této době nejpozoruhodnější osobnost francouzské malby ne Picasso, ne Braque, ale právě Derain. Pro Bohumila Kubištu znamenala iniciativa jím daná počátek nového stylu, položení nových cílů v době, kdy hrozilo nebezpečí šablony a úpadku.<sup>44</sup> Vincenci Benešovi psal roku 1910 z Paříže své postřehy: „Víc než tón je valér tvůrčí mocnost dle Deraina. Jeho věci jsou proto víc šedé než barevné (...) Nutno je definitivně se rozloučit s barvou, žije se z ní ještě, ale je to již odkvět. (...) Vývoj jde směrem linie na základě gotické tradice a primitivního umění vůbec. (...) Matějček našel v univerzitní knihovně kánon gotických sochařů, rukopis gotického architekta, komponují vše do trojúhelníka, ale udržují tři body, tedy jdou z vnitřku. Je to sic známé, ale takový dokument je cenný, hlavy jsou opsány v šestihroté hvězdici. Osvětlí to složky stylu, což jest pro nás důležité. (...) Teď vidím, že přicházejí k uplatnění všechny složky lineární, které jsme jaksi podceňovali, a odhaduji jejich cenu.“<sup>45</sup>

<sup>40</sup> E. Filla, O ctnosti novoprimitivismu, cit. dle E. Filla, O výtvarném umění, K. Brož, Praha, 1948, s. 319

<sup>41</sup> Dtto, s. 322

<sup>42</sup> Dtto, s. 322

<sup>43</sup> Čeští umělci uspořádali finanční sbírku na Derainovo dílo. Zbývajícím částku doplatil SVU Mánes, který obraz roku 1934 prodal Moderní galerii.

<sup>44</sup> B. Kubišta, Henri Matisse (1910), in: Bohumil Kubišta, Předpoklady slohu, s. 44

<sup>45</sup> Cit. dle B. Kubišta, Korespondence a úvahy, s. 126, 127, 129

Inspirace Derainovými „Baigneuses“ je čitelná např. z obrazu Emila Filly „Podzim“ (1910, Národní galerie, Praha), figury tu jsou však na rozdíl od lineárnějšího Francouze expresivněji bosovány. Bohumil Kubišta reagoval plátny „Jaro – Koupání žen“ (1911, Národní galerie, Praha) a „Koupání mužů“ (1911, AJG Hluboká n. Vltavou). Tato jeho díla představovala jasný doklad vůle ke klasičnosti. Signalizovala, že ho aktuální novoprimitivismus, jak o něm ještě psal z Paříže, neuspokojil. Svou námitku formuloval nakonec i slovně: „Vývoj umění ke klasicismu a jeho úpadek se dá (...) měřit podle stupně harmonické dokonalosti, s jakou se doplňují výtvarný rozum, cit a vůle. Primitivní umění všech starších epoch spočívá v tom, že síla citu přesahuje sílu intelektu a vůle, kdežto charakter moderního primitivismu spočívá v tom, že logicky a intelektuálně chápáná forma není dostatečně naplněna ideovým obsahem, kterýžto proces naplňování se musí dostavit vývojem.“<sup>46</sup> Aby tomuto procesu napomohl, hledal Kubišta poučení u mistrů minulosti: u Nicolase Poussina, Tiziana, El Greca, Rubense, ale také v antice,<sup>47</sup> k níž tedy dochází dříve, než Derain.

Po období zvaném kuboexpresionistické se v Čechách roku 1912 objevují první obrazy a sochy v duchu kubismu. Směr je spojen především se vznikem Skupiny výtvarných umělců (1911), sdružením autorů, kteří vystoupili z SVU Mánes (V. Beneš, E. Filla, B. Kubišta, A. Procházka, V. Špála, J. Gočár, V. Hofman ad.), a několika dalšími, kteří se přidali (O. Gutfreund, J. Čapek, K. Čapek, V. V. Štech ad.). Ve stati Rogera Allarda, otištěné ve Volných směrech (1912), se čtenáři mohli dočíst, že kubismus je „v první řadě vědomá vůle obnoviti v malířství znalost míry, objemu a váhy. ...Není novou fantasmagorií „divokých“, není tancem o skalp kolem oltářů „oficiálních“, nýbrž čestný výkřik po nové disciplíně“.<sup>48</sup> Skupina si však založila vlastní publikační tribunu, Umělecký měsíčník (1911). F. X. Šalda ho ocenil slovy: „...Co opravdu těší na tomto orgáně našich stylistů, jest jeho metodická přísnost, opravdový intelektualismus v jeho kritické části, že přichází konečně mládež, která se chce vzdát honosných a pohodlných klamů a ctí umění jako přísný řád a opravdovou řeholi, jest mož-

<sup>46</sup> B. Kubišta, Nicolas Poussin (1912), in: Bohumil Kubišta, Předpoklady slohu, s. 81

<sup>47</sup> Postoje figur na „Koupání mužů“ přímo vycházejí z antických soch, což je doloženo studijními kresbami. Krajní muž vlevo je namalován podle jedné z figur Parthenónského vlysu, muž v pravém horním rohu podle Atlety zavazujícího si stěvíc z londýnského Landsdownehouse.

<sup>48</sup> R. Allard, Známký obnovy v malířství, VS, roč. XVI., 1912, s. 227-228

no jen vítat.“<sup>49</sup> To, že mladá generace nechápala svou činnost jako negaci tradice, dosvědčuje zařazení staršího umění na stránky časopisu. Místy tato strategie působila „jako koláž fragmentů různých epoch a stylů, vytržených z dějin a přímo voluntaristicky zařazených do kubistické tvorby“. (V. Lahoda)<sup>50</sup> Skrývala se za tím jistá strategie obhajoby moderního umění, především kubismu. Nejprecizněji ji vypracoval Vincenc Kramář v linii gotika – manýrismus (El Greco) – baroko (Caravaggio) – klasicismus – kubismus. Pro nás je zásadní jeho vytyčení podobností dvou posledních členů řady. Kubismus se dle něj přiblížil klasicismu v omezení hloubky prostoru, kladení ploch směrem dopředu a objektivním vztahu k věcem.<sup>51</sup>

Z umění minulých dob preferovali představitelé mladé generace gotiku a klasicismus.<sup>52</sup> Snad nejvíce styčných bodů mezi středověkým slohem a kubistickou teorií obsahovaly texty Otty Gutfreunda, formulujícího již ve svém prvním článku „Gotické kachle v Muzeu města Prahy“ paralelu se současným cítěním.<sup>53</sup> Inspirujícím materiálem i pro ostatní byla kniha W. Worringera „Formprobleme der Gotik“ (1911). Recepce renesance nebo baroka záležela více na individuálním přístupu, ale jejich hodnocení se vždy za pozitivní označit nedalo. V období, kdy se cenilo úsilí o řád a pevný, abstrahovaný tvar, získal na aktualitě klasicismus. Přesto se v něm často viděl jistý „háček“. Varovalo se před tím, že je možná až příliš nedramatický, a v tomto smyslu neodpovídající současné epoše, že ho doprovázel akademismus, atd. Zvýšenou pozornost mu věnoval první půlročník Uměleckého měsíčníku, jehož redakce se dokonce přihlásila k Šaldovým úvahám na toto téma. Bratři Čapkové spolu s O. Fischerem a F. Langerem v jeho rámci probojovali klasicismus v literatuře. Na druhé straně se odmítli ztotožnit s názvem hnutí: „Nejnovější literatuře, která nyní pomalu začíná vystřídávati realismus a básnictví subjektivní, se často říká novoklasicismus; tento název je však falešný, neboť nevím a nevěřím, že by smysl této literatury byl obsažen jen ve formalistních snahách; kdyby tomu tak bylo, pak by tato literatura nebyla vážnou snahou, nýbrž jen

<sup>49</sup> F. X. Šalda, in: Časové a nadčasové, Praha, 1936, s. 79

<sup>50</sup> V. Lahoda, Malířství v Čechách 1907-1917 / Osma, Skupina výt. umělců a jejich generační druhové, in: DČVU, 4/1, s. 254

<sup>51</sup> V. Kramář, Kubismus (1921), in: V. Kramář, O obrazech a galeriích, Odeon, Praha, 1983, s. 75-76

Kramář na druhé straně vytkl i rozdíly: klasicismus, který zachoval jednotné osvětlení a centrální perspektivu, podával spíše plastičnost než prostorovost věci.

<sup>52</sup> Jejich spojnicí byl jistě fakt, že z historického hlediska tyto slohy potlačily individualismus.

<sup>53</sup> O. Gutfreund, Gotické kachle v Muzeu města Prahy, Umělecký měsíčník, roč. I., 1911-12, s. 140-141



kulturní reakcí a článkem v dlouhé řadě předešlých a přechodných reakcí jiných.“ (K. Čapek)<sup>54</sup>

Pojednání o klasicismu přinesly i Volné směry, reprodukovaly (1913) obrazy Ingresovy, Cézannovy (včetně jeho maleb z Jas de Bouffan, signovaných „Ingres“), Degasovy, Denisovy, Metzingerovy, Le Fauconnierovy, sochy Josepha Bernarda atd. Antonín Matějček napsal stať o J. L. Davidovi, v níž připomenul, že autor „celým svým vývojem jakoby měl dvojí uměleckou tvářnost. První, která mu byla vlastní, jíž dával výraz klasicistickým tendencím, jak si je vytkl v Římě, druhá, která byla proměnlivou maskou, kterou si nasadil poprvé jako republikán, podruhé jako imperialista. Kdykoli mohl ji odhoditi, odhaloval vlastní tvář“.<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> K. Čapek, Literární poznámky o lidskosti, UM, roč. I., 1911-12, s. 139

<sup>55</sup> A. Matějček, Umělecká theorie a praxe, David a jeho škola, VS, roč. XVII., 1913, s. 109

## Bohumil Kubišta (1884-1918)

Bohumil Kubišta od samého počátku tíhl jednou stránkou své osobnosti k vyrovnání vlastního i generačního dramatického pocitu světa klasicizujícím reflexem. „Má povaha mě nutí milovat dobře uspořádané věci, štítí se chaosu, který je mi tak protivný jako tma světlu.“; „Malíř má pracovat jen pod kontrolou jiného já, které je vždy chladné povahy a které ho nikdy nenechá v nejasnosti.“<sup>1</sup> Těmito citacemi Nicolase Poussina jako by charakterizoval i sám sebe. „Příčí se mu nadvláda analytických tendencí“ (V. Nebeský), hledá syntézu, slučující empirické i duchovní, racionální i iracionální složky. „... Vývoj metodické stránky není to podstatné, co žádáme od nového umění, nýbrž jen převrat vnitřní duchové podstaty může nám přinést konečné uspokojení.“<sup>2</sup> Později tak mohl dospět ke kritice kubismu: „Kubismus je (...) povrchový, zabývá se více tělem objektů, a proto je analytický i sám Picasso. Syntéza vznikne tenkrát, až se pozornost přesune více na ducha.“<sup>3</sup>

Myšlenka syntézy představuje ústřední motiv Kubištova tvořivého úsilí. Duchovním a mravním předpokladem moderního stylu, který vplyne z vnitřního stavu společnosti, ne z technických vynálezů, je dle jeho názoru rovnováha rozumu, citu a vůle, tedy vysloveně klasicistický ideál. Ve výtvarném díle usiluje o řád, harmonii, logiku a jejich tradici. Snaha o obrazovou zákonitost způsobuje, že se odvolává na tradiční kompoziční normy a dále v tomto směru bádá. V hledání objektivní zákonitosti nebyl osamocen, podobnými otázkami se zabývala celá generace Osmy a Skupiny. Šalda ostatně napsal, že „dílny těchto malířů, kteří tehdy pracovali v těsné blízkosti a součinnosti, se podobaly nějaké alchymistické laboratoři, v níž experimentem a spekulací bylo pospolitě a metodicky pátráno po tajemství obrazové kompozice a hledán kámen malířské moudrosti“.<sup>4</sup> Kubišta se však věnoval tomuto zkoumání nejsoustavněji. A tam, kde jeho druhové (např. Filla) směřují spíše k filozofii umění, on chce pevný systém, nauku, která by vedla jeho činnost.<sup>5</sup> Rozebírá proto kompozice starých i nových mistrů (je jich zachováno asi padesát – Greco, Hals, Rembrandt, Vé-

<sup>1</sup> Cit. N. Poussina, B. Kubišta, Nicolas Poussin, in: Předpoklady slohu, s. 81

<sup>2</sup> B. K., O duchovém podkladu moderní doby (1912), in: B. K., Korespondence a úvahy, s. 206

<sup>3</sup> Dtto, s. 148

<sup>4</sup> Cit. dle F. Kubišta, K. Teige, Estetické úvahy Bohumila Kubišty, in: Předpoklady slohu, s. 148

<sup>5</sup> Přesto není doktrinář ani dogmatik – viz jeho pojetí moderního umění, uznávající, že modernost nemusí nutně znamenat jeden závazný styl.

lazquez, Poussin, Renoir, Degas, Cézanne, ad.).<sup>6</sup> Zjištěné poměry následně aplikuje při tvorbě svých obrazů, především princip zlatého řezu. Dokonce podle něj rozčlení osnovu svého pojednání o Paulu Cézannovi, aby odpovídala zákonům pozornosti při četbě a zároveň odstraňovala monotónnost výkladu. Dodejme, že zájem o vystihnutí kompozičních zásad matematickými formulemi a geometrickými schématy, který zaměstnával mnohé renesanční umělce, například Albertiho, Piero della Francesca, Leonarda, Dürera ad., se aktualizoval v nové době u autorů<sup>7</sup> a skupin klasicistního zaměření, např. v Pont-Avenské či Beuronské škole. Kubišta považoval dokonalé zvládnutí těchto zákonitostí za zásadní předpoklad, schopný přiblížit tvůrce ke konečnému bodu ve vývoji umění. Je „duch klasického rodu, jenž si klade za cíl poznat a naplnit „věčný výtvarný zákon, od něhož není odchylky.“ (F. Kubišta – K. Teige s citací B. Kubišty).<sup>8</sup>

Své pojetí dějin umění prozradil již roku 1909 ve statích o Émilu Bernardovi a Claudu Monetovi. Aktuálním úkolem malířství je na jedné straně bojovat proti akademismu a eklektismu, na druhé straně překonat impresionismus jinou „disciplínou“. Jeden z prvních, kdo to pochopil, je Paul Cézanne. V pojednání o něm (1910) ho považuje za autora přechodu od impresi k expresi, od anarchického a náhodného směrem k vázanosti, ucelenosti a jednotě. Moderní umění tu nese označení expresionismus, chápaném protikladně k běžnému vymezení. Později hovořil Kubišta o „penetrismu“, jako o vnitřním zmocněním se živé moderní myšlenky, proniknutí do všech forem moderního života cestou téměř empirickou.<sup>9</sup> Dokazuje to, že mu nešlo o jeden z dobových –ismů, ale o širší chápání modernosti, tvořivé dynamické a vše prostupující koncepce.

Cézanne „v umění (...) zavedl pořádek a jasnost v míře téměř nebývalé“,<sup>10</sup> měl velkou odpovědnost před „soudem budoucnosti“ a byl velmi vzdálen „bezhlavé individuální hlouposti“ všech, „kdož mají ústa plná frází o umění, ale jimž schází jediné důležité: pochopit a naplnit zákon“.<sup>11</sup> Jeho díla se „při veškerém formovém primitivismu“

<sup>6</sup> Hlavním metodickým podnětem mu byla zřejmě kniha K. Wynekena „Aufbau der Form“.

<sup>7</sup> Viz např. pojednání P. Sérusiera, ABC de la peinture (1921), G. Severiniho Du cubisme au classicisme, esthétique du compas et du nombre (1921) atd.

<sup>8</sup> F. Kubišta, K. Teige, Estetické úvahy Bohumila Kubišty, in: Předpoklady slohu, s. 155-156

<sup>9</sup> B. K., O duchovní podstatě moderní doby (1914), in: B. K., Korespondence a úvahy, s. 217

<sup>10</sup> B. K., Paul Cézanne (1910), in: Předpoklady slohu, s. 24

<sup>11</sup> Dtto, s. 24

dají označit za „díla klasické krásy“. „Zavrhnout všechn literární obsah, spokojit se prostou figurou, zátiším, krajinou – to ovšem nemohou pochopit ti, kdož chtějí mít v obraze především nějaké předmětné symbolizování. Toto sebeomezení bylo však nutné, poněvadž malířství bojující o nový formální výraz nemohlo rázem přistoupit k řešení úloh příslušejícímu klasickému umění. Že je Cézanne primitivem, je jeho předností a ctností; pokus Bernardův, Anquetinův, Pointův, jenž si kladl za cíl přiblížit se klasickému umění, buď italskému nebo vlámskému, musil ztroskotat pro svou předčasnost. Tento primitivismus vynesl Cézannovi název umělce neúplného, nikomu však nebylo přáno působit takovou silou na své umělecké okolí, jako jemu.“<sup>12</sup>

První stopy ovlivnění Cézannem nalezneme u Kubišty již v letech 1907-1908, nejjasněji se s ním však vyrovnává v sérii obrazů, především zátiší, z let 1909-1910. Na rozdíl od Francouze má náš malíř sklon k prolínání plošnosti a prostorovosti, k ostré definici hranic objemů na jedné straně, na straně druhé ke gauguinovské arabesce a účinnu sugestivně působící barevné plochy. O tom, jak se ke všemu přidávala vůle ke klasičnosti, svědčí nejlépe obrazy „Koncert“ (1909) a „Kavárna“ (1910), kde v nehlubokém prostoru jsou valérem (!– který Cézanne nemá) vystavěny mohutné objemy. Již Miroslav Lamač si povšiml, že to jsou v podstatě klasicistní díla.<sup>13</sup>

Když roku 1912 Kubišta napsal úvahu o Poussinovi, jednu z nejvýznamnějších statí, charakterizující jeho umělecké myšlení, spojil ji dokonce s jistou kritikou Cézanna. Prohlásil, že „mladá generace posledních let, které připadl úkol vytěžit formové bohatství nastřádané Cézannem, snažila se o definitivnější vyjadřovací způsob a o jeho lidštější obsah, a musela proto narazit a zastavit se u mistra, jež těmto požadavkům v nejvyšší míře vyhovoval“.<sup>14</sup> Mistrem myslel samozřejmě Nicolase Poussina. Oprávněnost takového „návratu“ komentoval slovy: „V dobách velikých uměleckých převratů se často vzpomíná na dávno mrtvé tvůrce, jejichž dílo je průkopníkům přímo paládiem, které osvěžuje, dodává síly a odvahy k boji.“<sup>15</sup>

„V gestikulaci rukou a v dramatickém zvlnění bohatě rozvinutých těl má Poussin svého bezprostředního předchůdce v Raffaelovi. Pro-

---

<sup>12</sup> Dtto, s. 25

<sup>13</sup> M. Lamač, Úsilí o syntézu v díle Bohumila Kubišty, in: Umění, roč. 10., 1962, s. 39

<sup>14</sup> B. K., Nicolas Poussin (1912), in: Předpoklady slohu, s. 77

<sup>15</sup> Dtto, s. 77

měnění Krista na hoře Tábor (...) sleduje stejné cíle ve vyjádření dramatického gesta, vystupňovaného až k šílenství. Stavba těl je vyvíjena na základě vnitřní proporcionality, podobně jako v antických sochách je jejich měřítko vzato z kraje rámu, a poněvadž vyvinutí plošné arabesky je geometrického původu, mají všechna těla jakýsi umělý ráz. Poussin se podrobně zabýval studiem antických soch a kopírováním mistrovských děl svých předchůdců, takže si osvojil ony soustavy vnitřní, tvarové a pohybové rytmičky, kterým my říkáme „kánony“ čili zákoníky formy a bez nichž se žádný mistr starověku a středověku neobešel. Poussinova těla se vyznamenávají touž tvarovou a objemovou plností jako Polykleitův Doryforos. Tento princip vnitřní stavby těl na základě rytmických jednotek je v moderní době znovu oživen a aplikován v Maillolových sochách a Derainových Baignádách (...). Poussinem se dostává do francouzského umění duch antické krásy a řecké formové plnosti, aby se později jako stálý řetězec obnovoval. (...) V Poussinově době byl už vývoj renesance v barok úplně skončen a barokní rys se u něho projevuje charakterem empirických tvarů, mohutnými košatými stromy, vzrušením lidského těla, bohatým členěním krajiny v skály, rokle v údolí, kdežto všechny „kánonické“ složky se vyznačují klidem, umírněností, plností a systematickou vyrovnaností renesance a antiky.“<sup>16</sup>

Všechny poussinovské, ale též antické, japonské, grecké, rubensovské inspirace nejplněji zaznívají ve velkých figurálních kompozicích z roku 1911 („Paridův soud“, „Koupání mužů“, „Koupání žen“, „Vzkříšení Lazara“ – 1911-12), v nichž se dřívější rovnováha objemovosti a plošnosti vyhranila v co nejplastičtěji vypjatý tvar. Kubišta spojuje moderní výtvarný výraz s bezprostředním poučením z minulosti. Je nutno zdůraznit, že všechny uvedené reminiscence nezabraňují originalitě, právě naopak: tyto zdroje tvoří součást umělcovy jedinečnosti. Proto mohlo mít jeho dílo takový vliv na autory nastupující po roce 1918 (A. Wachsmann, F. Muzika, B. Piskač, Z. Rykr ad.), jak na příkladu „Paridova soudu“ vysvětlil Karel Teige: obraz „svědčí o tom, že pro ono přechodné období, kdy bylo z kubismu hledáno východisko klasicismem, mohl býti vliv a význam Kubištův pro hledání mladých českých umělců přímo rozhodující“.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> B. K., Nicolas Poussin (1912), in: Předpoklady slohu, s. 80-81

<sup>17</sup> K. Teige, Obrazy a předobrazy, in: Musaion, roč. II., 1921, s. 57

Ještě v roce 1911 a dále době následující dochází u Kubišty k prolínání prvků kubistických, později i futuristických, s expresivně-symbolistními. Podobně jako Juan Gris se však analýze nikdy zcela neoddá a jeho výtvarné zkoumání vyústí v „syntetizující totální představu“.<sup>18</sup> Tato paralela tvoří jeden ze zajímavých příkladů názorové souběžnosti autorů jiných národností, ale typově spřízněných.<sup>19</sup> Ilustruje ji velmi podivuhodná, imaginární anekdota z Apollinairova referátu o Salónu Nezávislých roku 1912: „Juan Gris vystavuje Poctu Picassovi, u níž je třeba pochválit především velkou snahu a velkou nezaujatost. Práce Juana Grise by se mohla jmenovat integrální kubismus. Včera procházel Salónem Nezávislých jeden český malíř, jemuž přiřkla náhoda, která vládne nad rozdílem příjmení, jméno Kubišta, a hledal své francouzské skorojmenovce kubisty. Když výstavu obešel, zastavil se před Grisovými obrazy, a stál by tam dosud, kdyby ho nebylo vyrušilo z jeho úvah mrzuté „Zavíráme!““<sup>20</sup>

### Josef Čapek (1887-1945)

Karel Srp napsal, že „jedním z dosud neujasněných bodů je proměňující se stanovisko Josefa Čapka k neoklasicismu“.<sup>21</sup> Pokusme se proto nyní tuto problematiku trochu objasnit. A začněme u malířova několikaměsíčního pobytu v Paříži od podzimu 1910 do léta 1911, který nastoupil po ukončení studia na UMPRUM, čerstvě zamilovaný do Jarmily Pospíšilové, své budoucí ženy... Na jaře roku 1911 za ním přijel jeho bratr Karel. Dalo by se říci, že ve francouzské metropoli spolu dohonili své časové zpoždění v evropské orientaci, dané jejich věkem: Josef Čapek byl například o pět let mladší než Emil Filla a o tři než Bohumil Kubišta,<sup>22</sup> rozdíl, který v té době hrál nemalou roli. Už před Paříží však oba vyzorovali, že současné umění „táhne k jakési klasičnosti, k velikému zákonnému stylu“,<sup>23</sup> a v článku o pražské expozici „Nezávislých“ konstatovali, že se na vystavující autory hodí vedle označení expresionismus a syntetismus i pojmenování „neoklasicismus, neboť jím vstupuje do uměn opět dogma zákonitosti

<sup>18</sup> J. Golding, *Cubism*, 1959, cit. dle M. Lamač, *Osma a Skupina výt. umělců*, s. 225

<sup>19</sup> Lze poukázat ještě na další paralelu: Kubištovi se podařilo realizovat syntézu symbolistní expresivity s klasickým výrazem, to, o co jiným způsobem usiloval a co též jiným způsobem dosáhl Maurice Denis.

<sup>20</sup> G. Apollinaire, *Le Salon des Indépendants 1912*, cit. dle M. Lamač, *Osma a Skupina výt. umělců*, s. 225

<sup>21</sup> K. Srp, *Tvrdošíjní*, výstavní katalog, GHMP, Praha, 1986, nestr.

<sup>22</sup> Karel Čapek se narodil roku 1890.

<sup>23</sup> Cit. dle Josef Čapek, *Obrazy a kresby*, katalog Národní galerie, Praha, 1979, s. 43

a tvárných zákonů“.<sup>24</sup> Po návratu z francouzského pobytu začali klasicismus sami prosazovat především v literatuře. V jeho duchu napsali několik povídek, zařazených pak do knihy „Zářivé hlubiny a jiné prózy“ (1. vyd. 1916). Z hlediska literární vědy se tu usiluje o nový typ epiky, překonávající impresionistickou náladovost a nastolující pevný kompoziční řád sevřeného děje. Ten je zhuštěn tak, že se v něm jen zřídka najde místo pro dialog a přímou řeč, je vyprávěn bez jakýchkoli lyrických či reflexivních odbočení co nejstrožejšími jazykovými prostředky. Soustředění se na vnitřní výstavbu textu přitom ve své silné programovosti překrývá i dějový obsah, který na rozdíl od průzračnosti slohu překypuje romantikou.<sup>25</sup> Čapci tedy klasicismus „kontaminovali“ romantismem, chápali ho daleko širěji a méně spekulativně, než jeho „apoštol“, německý dramatik a prozaik Paul Ernst, o němž Umělecký měsíčník díky Josefu Čapkovi referoval.

Vraťme se nyní k výtvarnému umění. Když Josef Čapek přechází ve své malbě od secesní stylizace a poté expresivního výrazu ke kubismu (1912), základem jeho pojetí je klasický ideál „zákonné formy“. Kubistické převádění předmětové mnohosti na elementární, summární tvary přijímá jako důsledné naplňování výtvarných zákonů. Těm, a nikoli realitě, se dle Čapka dílo podřizuje. Závisí ale ještě na jedné věci: na svobodě výrazu. Svoboda je v umění nejcennější. Viděl to na příkladu Pabla Picassa: „Picassovy obrazy nejsou opakováním stejné formule; každý téměř je novým pokusem, každý téměř má svůj nový vlastní výtvarný nápad, svou vlastní ideu, a tak by skoro každý z těchto obrazů žádal zvláštního vylíčení a rozboru.“<sup>26</sup> Proto také obsahuje široké chápání moderního umění jako proudu různých osobitých tendencí. Taková tvorba, která směřuje k jedné formuli, uzavřenému systému, nápodobě minulosti, není „živá“. Zároveň se staví proti spekulativním filozofickým koncepcím. Svou metodu uvedl v recenzi výstavy Skupiny výtvarných umělců v Lumíru roku 1913: „Obrátit se k samé živé skutečnosti a způsobem skoro básnickým vyvolati z ní jako bezprostředním přirozeným nápoem své teorie, své

---

<sup>24</sup> Cit. dle dtto, s. 44

<sup>25</sup> Poukazuje k tomu volba exotického prostředí a neobvyklých situací, zájem o „skrytá zákoutí nitra člověka“, atd. – viz Z. Pešat, Doslov ke knize K. Čapek, J. Čapek, *Ze společné tvorby*, Českoslov. spisovatel, Praha, 1982, s. 422

<sup>26</sup> J. Čapek, 1922, cit. dle P. Pečínková, J. Čapek, Svoboda, Praha, 1995, s. 49

hypotézy a svoje tušení<sup>27</sup> – postup, který mu vynesl od Emila Filly a jeho okruhu (neoprávněnou) výtku diletantismu.

Souhrnně by se dalo říci, že Josef Čapek zdůrazňuje nutnost současného a přitom vlastního výtvarného výrazu. „Modernímu výtvarnému citu je rozkoší vyjadřovati se co nejobsažněji při maximu ekonomie.“<sup>28</sup> Formová vůle se však nesmí přepnout, stručnost a sumárnost nesmí narazit na nebezpečí schematické abstraktnosti a suchého akademismu. Klasicismus v tradiční podobě je příliš omezující, příliš statický, nemůže uspokojit dnešní senzibilitu. „Charakterním znakem moderního výtvarného projevu jest (...) obnaženost malby a s ní sdružená dynamičnost a konstruktivní aktivnost výrazových tvárných složek.“<sup>29</sup>

Již v raném článku „Postavení futuristů v dnešním umění“ (1911-12) napsal: „Pojmy harmonie a dobrého vkusu jsou tyranií. ... Základním předpokladem obecného dynamismu, který má být odpovídající formou vyjádřen také v obraze, rozcházejí se futuristé podstatně od mladých pařížských umělců, s kterými se ostatně v některých bodech stýkají. Tento odklon výslovně akcentují tím, že na rozdíl od nového francouzského tradicionalismu přinášejí požadavek co největší modernosti a neodvislosti od umění starého; pařížští malují nehybné, statické stavy přírody, což je vede ke kultu minulosti a k následování Poussina, Ingrese a Corota aj. a posléze k maskovanému akademismu; tam, kde zůstávají nejvíce neosobními a kde pro ně námět obrazu nic neznamena, pro futuristy malba a pocit jsou dvě nerozlučitelná slova a obraz je ovládán příkazy vyššími z individuální intuice. Názoru futuristů na klasický tradicionalismus je dlužno přiznati plnou pravdivost, neboť skutečně vůle dáti obrazu solidní konstrukci nemusí ještě přímo vésti k tradicionalismu.“<sup>30</sup> Proto ztvárňuje-li sám klasicistní téma, pojedná ho modernistickým způsobem (např. „Koupání“ – kresba tuší, 1912; „Hlava dívky“ – kresba uhlím, 1916-17; „Toaleta“ – kresba uhlím, 1917, dále některé litografie Alba deseti grafických listů, 1918; atd.; oleje „Toaleta I“ a „Toaleta II“, 1916; „Košile“, 1916; „Koupel nohou“, 1921; atd.; také obraz „Žebračka s dítětem“, 1918, tkví navzdory sociálnímu akcentu

<sup>27</sup> J. Čapek, Výstava Skupiny umělců výtvarných, 1913, cit. dle J. Padrta, Osma a Skupina výt. umělců, s. 142

<sup>28</sup> J. Čapek, O moderní výtvarný výraz, 1924, in: J. Č., Moderní výtvarný výraz, Českoslov. spisovatel, Praha, 1958, s. 106

<sup>29</sup> Ditto, s. 107

<sup>30</sup> J. Č., Postavení futuristů v dnešním umění, 1911-12, in: J. Padrta, Osma a Skupina výt. umělců, s. 165



v klasicistní vrstvě), podobně, jako například Václav Špála (viz např. jeho modernistický klasicismus obrazů: „Eva s jablkem“, 1911-12; „Koupání“, 1912; „Velké koupání“, 1914; „Tři Grácie“, 1914; „Husopaska“, 1918 – jako variace na téma Lédy s labutí; „Pradleny“, 1918 – jako variace na téma Tří Grácií; ad.).

Staré styly znamenaly pro Čapka „vzory, jež nemají býti kopírovány a opakovány“, „formová podobenství“, ne však „hudební partitury nebo knihy střihů“.<sup>31</sup> V článku „Tvořivá povaha moderní doby“ (1913) znovu hovořil o tradicionalismu: „Náchylnost k tradicionalismu často zasáhla do umění způsobem umrtvujícím a na úkor životných šťáv dobové energie, protože velice lákavě ukazovala možnosti docílit formální realizace klamavě podobné tak zvaným věčným hodnotám minulých epoch; tradicionalistní díla vždy se výhodně prezentovala začasto velice zdařilou imitací zevní krásy minulých umění a proto sváděla slabé duchy k obdivu a následování. (...) Upřímný a přirozený projev neptá se předem po krásné a věčné formě, jež by byla zevně shodná s tím, co kdysi v umění předcházelo, a vysloví se bezohledně dle vlastního vzrušení bezprostřední aktivitou. Tvořivá aktivita obsahuje v sobě vždy podmínky krásy a trvalé formulace, k jejich konečné realizaci nelze však nikdy dospěti ani sentimentalitou, ani spekulativní vůlí.“<sup>32</sup> Citujme také jeho názor na několik francouzských autorů, jejichž klasicistní směřování rozpoznal: „I v symbolistické škole Pont-Avenské zůstává mnoho z kázně klasicistní, jež je nejvíce zapřena v díle Gauguinově, tvrdá a přísná u Girieuda, nejzřetelnější u Denise, jenž svůj idylicky a florentinsky zabarvený akademismus manifestoval nejen pěkně malovanými obrazy, nýbrž i písmem. Klasicismus Frieszův poukazuje na vliv Raffaelův, klasicismus Anquetinův, Bernardův a Pointův je tradicionalistním eklektismem. Metzinger může být uveden jako příklad tradice přenesené do tvárných formulí stylu naprosto nového, ale nezapřené: jeho obrazy jsou naplněny náladou sklonku století osmnáctého a přímo připomínají na díla paní Vigée-Lebrun.“<sup>33</sup>

Později se vyjadřuje k problému „-ismů“, které pro laika přispívají k dojmu anarchie umělecké scény. Nelze je chápat jako pouhé reakce na to, co jim bezprostředně předcházelo. Obraz anarchie je „jen zdán-

<sup>31</sup> J. Č., Nové umění, 1912, in: J. Č., Moderní výtvarný výraz, Českoslov. spisovatel, Praha, 1958, s. 72-73

<sup>32</sup> J. Č., Tvořivá povaha moderní doby, 1913, in: dtto, s. 88

<sup>33</sup> Dtto, s. 93

livý, neboť při otevřenějším pohledu není tu před námi disparátní sklad škatulek pevně zavíčkovaných nalepenými etiketami, nýbrž jedna jediná veliká a živá plocha“.<sup>34</sup> Lidé navíc „přehlízejí, že chtějí nechtějí přece jen ty –ismy navzájem nějak souvisejí a že si podávají ruku. Tak generální zdála se nedávno být na příklad reakce novoklasicismu proti kubismu, neboť se tu zcela přehlíželo, že onen novoklasicismus byl v kubismu cele obsažen ve stavu latentním, aby pak byl odtud jednostranně rozvinut“.<sup>35</sup>

Víme, že Čapek oceňoval především modernistický klasicismus. Nestaví se však nakonec ani proti jeho tradiční podobě, pokud takové obrazy nemají „napomádanou vymydlenost a vypulérovanost“, což čítá za „plus“ např. u C. Carry.<sup>36</sup> O dílech O. Kubína – Coubine se to ovšem říci nedá, jsou pro něj příliš „úhledná“ a „ukázněná“, a proto napíše, že „všechna (...) vedle jímavého dojmu harmoničnosti vyvolávají dojem jisté bezkrevnosti. Vznáší se nad nimi cosi ovadlého“.<sup>37</sup> Nejvíce ze všeho mu ale vadí „populární novoklasicismus“, jako umění pro nejširší veřejnost, které nahradí do té doby preferovaný impresionismus. Neboť „novoklasicismus poskytuje průměrné tvorbě opět tytéž výhody. Dovoluje opřít se o školu i o optiku, a krom toho je nadán možností pojmouti do sebe různou náplň, jaká výtvarně zhotovené věci nejúčinněji otevírá pochopení publika: akademismus i kouzla smyslná, spanilomyslnost, sentimentalitu, sladkost, (...), efekty dětinské roztomilosti i mistrnosti. Velkorysá a ideální příkrost a skoro inženýrská ocelovost skutečného klasicismu stane se tu prázdnou kožkou, do níž bude cpán prejt populárnější“.<sup>38</sup>

Josef Čapek byl přesvědčen, že ke klasické formě se nelze přiblížit vnějškově, ale vnitřně, že moderní výtvarný výraz se na ní nemá uzavírat, co do výtvarné hodnoty se jí však má vyrovnat.<sup>39</sup>

---

<sup>34</sup> J. Č., O tradici a tvoření kolektivním, 1924, in: dtto, s. 97

<sup>35</sup> Dtto, s. 97

<sup>36</sup> J. Č., Dva italští malíři, 1929, in: J. Č., Méně výstav a více umění, VŠUP, Praha, 1999, s. 116

<sup>37</sup> J. Č., Výstava obrazů Ot. Kubína (Coubine), 1923, in: dtto, s. 42

<sup>38</sup> J. Č., Novoklasicismus – umění zítřka, 1926, in: J. Č., Co má člověk z umění, Výtvarný odbor UB, Praha, 1946, s. 77

<sup>39</sup> J. Čapek, O moderní výtvarný výraz, 1924, in: J. Č., Moderní výtvarný výraz, s. 104

## PRVNÍ SVĚTOVÁ VÁLKA, OBDOBÍ POVÁLEČNÉ A TŘETÍ VLNA MODERNÍHO KLASICISMU

„...Podivně se vše ve světě otočilo. Co se před nedávnem zdálo nemožností, světová válka, stalo se skutečností. (...) Pokrok, internacionálnost, socialismus, radikalismus, vše je smeteno strašnou skutečností války. Že mír dlouho trval, zvykli jsme si na to, že musí být stále. To však je klam. Mír neexistuje vůbec, nýbrž válka. Válka je stále a mír je jejím pouhým viditelným přerušením.“ (B. Kubišta)<sup>1</sup>

První světová válka hluboce poznamenala českou výtvarnou scénu, způsobila rozpad názorových skupin a narušila kontinuitu práce umělců. Mnoho z nich muselo narukovat, účastnilo se boje proti Rakousku v nejrůznějších formách od špionáže po legie. Vyhlášení války zastihlo Bohumila Kubištu ve vojenské uniformě (sloužil v útvaru pobřežního dělostřelectva v Pule), v níž byl už předtím nucen hledat nouzové východisko z neustálých existenčních potíží. A když se mu na prahu národní samostatnosti otevřely příznivější životní perspektivy, předčasně umírá. Otto Gutfreund se jako příslušník dobrovolnické setniny Nazdar účastnil od listopadu 1914 do prosince 1915 těžkých bojů v Alsasku, u Arrasu a Remeše. Poté však byl jako domnělý původce vzpoury za utvoření samostatného československého vojska zajat a internován do tábora Saint Michel de Frigolet. Teprve roku 1918 se mu podařilo dostat se do tábora civilní internace s mírnějším režimem v Blanzý, odkud byl pak až 29. ledna 1919 definitivně propuštěn... Vincenc Beneš, Václav Špála se také trmáceli po frontových zákopech, Emil Filla emigroval do Holandska a spolupracoval s českým odbojem, Otakar Kubín – Coubine živořil v Paříži, Antonín Procházka se po vojenské službě za války vrátil na své místo učitele kreslení na reálce v Ostravě, místo, které přijal roku 1910 z důvodu finanční tísně...

Léta bezmála obecného ochromení českého kulturního života však také přinášejí svědectví o vytrvalosti ideálů moderního umění a o jeho regenerační síle. Na druhé straně se tváří v tvář nelitostné realitě stanoviska některých autorů změnila. Josefa Čapka to viditelně znepokojilo. Roku 1915 si stěžoval S. K. Neumannovi: „...Skupina se mění, Nejedlý sešel z Picassa až skoro k žánru Wilhelma Schulze ze

---

<sup>1</sup> B. Kubišta v dopise strýci 14. 12. 1914 z Puly, in: B. K., Korespondence a úvahy, s. 102-103

Simplicissima nebo malířů z Jugend, Beneš k něčemu, co je mezi Rousseauem a Derainem, avšak velice blondové, krajinky, tak svaté a idylické jako z jesliček; malovat v takovéhle primitivní náladě je dělat se hloupějšími, než jsme; proti takovému betlémovému malování je Monet nebo Sisley hotový futurista. Je to tak krotké a takový krok zase dozadu, jak byste si nikdy nepředstavil u lidí, kteří si tak výborně vedli; kdyby válka trvala ještě dva roky, skončí Beneš a Nejedlý někde u Brožíka, Schwaigera a Panušky.<sup>2</sup>

Bohumil Kubišta prorokoval, že „po válce budou kulturní poměry úplně změněny. (...) ...Duševní život národů nezůstane po oněch hrozných otřesech beze změny. Nastanou asi nové duchové proudy“.<sup>3</sup> A Václav Špála psal z vojny Vlastislavu Hofmanovi: „Vojna je vojna. Je to ale také k něčemu dobré, jsou to vůbec pocity, které jinak člověk málo má. Intenzivnější pocity rychlého vnímání a hodnocení, asi jako člověk, který má oprátku na krku a rychle hodnotí vše, celý život, vyhrocuje intenzitu radosti života, jako ten si nejvíce váží toho, co ztrácí. Na umění to má velký vliv. Tak zostřená čivnost hodnotí pudové primární v člověku a tím také vyhrocuje ideálně asketické. Umění bude prostší a hutnější, radostnější, jako ten rekonvalescent, který ještě za chladného jara vyjde ven a nechá se hřát sluncem a je rád, že ještě dýchá a žije. Proto ten pozorovatelný sklon k Rousseauovi apod. spíše nežli k Picassovu odbornictví. Bude více srdečnosti, vůbec rozpětí, které jde z uvolnění po nedobrovolném sdružení a pasivitě. Skupinařům se to musí říci, že vlastně mysleli, že kvalita je v tom, co je „nejbohatší“, nebo nejdéle, jinými slovy nejvýstřednější. Že provozovali závod v rychlosti na újmu tvůrčí činnosti. Tak pospíchat může ovšem snobismus. Dnes vracejí se tam, kde se nám smáli, že nestačíme a že pracujeme v starším datu. ...Právě není na místě dýchavičnost a trhání stále a dále. To si mohla dovolit doba předválečná, překvapení, vůbec nezdravotná. Proto po válce tvoření bude rajská hudba a nenecháme se tak terorizovat, protože naše zdraví je větší a křehčí květina...“<sup>4</sup> Špála se s Hofmanem, a dále s Josefem Čapkem, Rudolfem Kremličkou, Janem Zrzavým a Otakarem Marvánkem, sešel ve skupině Tvrdošíjní, která

<sup>2</sup> J. Čapek v dopise S. K. Neumannovi, 1915, in: M. Lamač, *Osma a Skupina...*, s. 194

<sup>3</sup> B. Kubišta J. Zrzavému, 1914, in: B. K., *Korespondence a úvahy*, s. 150

<sup>4</sup> V. Špála V. Hofmanovi, 1915, cit. dle V. Lahoda, *Kubismus jako politikum: K dějinám Skupiny výtvarných umělců*, in: *Umění*, roč. XL., 1992, s. 64

se konstitovala v průběhu předposledního válečného roku a která se poprvé veřejně představila na jaře 1918 expozicí ve Weinertově umělecké a aukční síni v Praze. Stala se prvním českým generačním sdružením, jež cíleně přispělo k začátku procesu chápání plurality hodnot ve snahách moderního umění dvacátého století. Příznačný byl zcela jistě i fakt, že do skupiny, ztělesňující nejpokrokovější křídlo domácího vývoje, dle toho, jak se jednotliví autoři profilovali před válkou, se dostali i umělci, kteří se za nejradikálnější rozhodně označit nedali. Především Rudolf Kremlička a Otakar Marvánek.

Za jednu z hlavních devíz přijali Tvrdošíjnští názor, že každý prvek obrazu musí odpovídat vnitřní zkušenosti. Teprve intenzivní, výrazně subjektivní procítění životní skutečnosti zaručovalo zvýznamnění výsledného a z přírodního světa jen neopisovaného díla. Všichni se jednoznačně postavili proti preferenci formy na úkor námětu. Chtěli vědět, co chtějí malovat, a teprve potom, jak to chtějí malovat.<sup>5</sup> Toto zdůraznění významové stránky díla znamenalo zesílení vztahu k realitě života, příznačné právě pro poválečné umění. Dle Rudolfa Kremličky je „forma (...) následná – forma a priori nemůže končit než formalismem. Forma je pečetí nesmlouvavého pohledu na věci, pohledu vyvěrajícího z hlubin“.<sup>6</sup>

Z našeho pohledu představuje mimořádně důležitý okamžik symbolické připomenutí Bohumila Kubišty jedním obrazem na výstavě Tvrdošíjnští a hosté (1921). Nejen, že se tím uctila památka zemřelého „spolubojovníka“,<sup>7</sup> ale hlavně proto, že byla záměrně vybrána jeho kopie Poussinova díla „Orfeus a Euridyka“ (1910), svědčící o aktuálnosti (nejen Kubištova) klasicismu v této době!

Vlastislav Hofman (1884-1964) uveřejnil rok předtím (1920) v *Musaionu* programovou stať s názvem „O nový klasicismus“, kde zcela v Kubištově duchu hlásá překonání staré náboženské svatosti a moderní všednosti „civilní svatosti“, kdy si umělec prozáří věci vnitřním pohledem a zachytí jejich „duchovní podobu“. „...Příčinou umění byly ve starých dobách pocity svatosti proti všednosti, a byl to zase člověk, který umění to tvořil, nikoliv Bůh. Jen bylo tu snad více příležitosti k inspiraci než je tomu dnes, a proto také dnes umění má úlohu těžší, aby se stalo slohovým, neboť sloh sám o sobě, to jest

<sup>5</sup> J. Zrzavý vzpomíná na domov, dětství a mladá léta, Praha, 1971, s. 71

<sup>6</sup> R. Kremlička, *Malířské konfese*, Praha, 1959, s. 46

<sup>7</sup> Je velmi pravděpodobné, že kdyby Kubišta v letech 1917-18 žil v Praze, stal by se členem Tvrdošíjňůch.

jakýsi velký příkaz, tajný řád, církev něčeho, čeho nikdy nelze rozluštit úplně. Proto také jest nutná snaha po zklasičtění hokus-pokusů moderních objevů i výstředností a také snaha po něčem, co by nahradilo svatost „svatostí“ novou v novém duchu. (...) ...Umění dnešní musí hledat náhrady za starou svatost náboženskou, ve „svatosti“ nové. Říkám tomu civilní svatost na rozdíl od náboženské svatosti. (...) Moderní umění miluje reální věci, není náboženské ve starém smyslu, ale obklopuje se podobnými city, jichž bude čím dále více a více, takže možno říci, že nový klasicismus, očekávaný někdy až v budoucím věku, bude ekvivalentní fondu náboženskému. Tak jedině vybědne se z naturalismu a půjde se vstříc slohu. (...) Metou je osvobození v klid z neklidu moderních experimentů, a toť nový, žádoucí klasicismus.“<sup>8</sup>

Ve srovnání s Fillou nebo Čapkem nebyl Václav Špála žádný „psavec“ – teoretik, o to více nás proto zaujmou jeho „Poznámky o umění a přírodě“, publikované ve Volných směrech (1921-22). Hovoří v nich mimo jiné o Ingresovi, který se „nespokojil (...) s předpisy školy, nýbrž oživil mrtvý eklektismus živelnou dobovou chutí“.<sup>9</sup> Aristide Maillol se „při svém klasicismu nechal (...) vésti zcela realismem živelnou fantasií. Byl by akademicky studený, kdyby láska k realitě z něho nevyzařovala. Má dar svěžesti při tvrdé formě velkých rysů“.<sup>10</sup> Špála však zároveň musí „uvážít věc také z druhé stránky“, a tu dospívá k závěru, že středověcí primitivové mu jsou přece jen bližší. Opírá se o citát Maurice Denise, když odmítá naturalismus.<sup>11</sup> Příroda je dle něj vždy silnější, mohutnější, než její pouhý opis. V moderní době došlo k „velikému rozkyvu“, jímž vysvětluje následující „záhadný zjev“: „...Poslední léta vedou nás opět určitěji do přístavu tužší formové kázně, slohovost úsilí projevuje se silněji. Obracíme se k dílům starých dob, jejich výrazové hodnoty a stavba celku, jejich čisté vlastnosti výtvarné a obrazové, zaujímají nás ve větší míře, než předcházející generace. Nezní nám už tak akademicky tvrzení klasické školy, že „nejkrásnější linie krásy lze odhalit daleko snadněji v řeckých sochách než v přírodě“. Začínáme chápat, že v umění možno býti po př. více zavázán umění než přírodě. Nalézáme

<sup>8</sup> V. Hofman, O nový klasicismus, Kapitoly o civilní svatosti, in: Musaion, roč. I., 1920, s. 24-26

<sup>9</sup> V. Špála, Poznámky o umění a přírodě, VS, roč. XXI., 1921-22, s. 137

<sup>10</sup> Dto, s. 137

<sup>11</sup> M. Denis: „Umělcovým cílem není zpodobení přírody; sděluje spíše, co věří, co cítí, co miluje, a má právo dáti přednost své nebo cizí imaginaci před skutečností.“ – in: dtto, s. 137

poklid a libost ve velkých plochách, které se dříve zdály mrtvými; uchvacuje nás jakoby ztrnulá, přísná krása velkých klasických forem a jejich širokých proporcí. Unavují nás různé zavádivé drobnosti; duch náš nemá klidu stopovati titěrnosti, ale spíše touží k dálkám po velkém a v plném prostoru...“<sup>12</sup> Tolik Václav Špála a jeho úvaha, dokazující, že ani on nemohl klasicismus mlčky přejít.

Jan Zrzavý (1890-1977) pozorně sledoval všechny radikální inovace avantgardy, nacházel v nich inspiraci, ale nikdy je zcela nepřijal za své. Moderní umění ho zajímalo, proto se také spolupodílel na založení Tvrdošíjných, avšak malbu starých mistrů skutečně miloval. Italští gotičtí a renesanční mistři (Giotto, Fra Angelico, Leonardo) dosáhli podle něj dokonalé harmonie, o kterou sám celý život ve své tvorbě usiloval. Proto ho zaujal klasicismus. Přivedl ho k němu Miloš Marten, který cítil, že je třeba zklidnit malířův expresivní projev, onen dionýský pól, dokládající ambivalenci jeho osobního založení. A pak přišli Tvrdošíjní, v jejichž prostředí Zrzavý ještě více slevil ze své extatičnosti. Vzpomínal, jak ho Josef Čapek „ovlivnil svým civilismem, pokud to šlo, poobčanštil“.<sup>13</sup> Z plně klasicistních děl jmenujme např. obrazy „Melancholie I“ (1912), „Spící hoch“ (1912), „Luna s konvalinkami“ (1913), „Diana I“ (1913), „Poslední večere I“ (1913), „Jitro“ (1913-1919), „Žena po koupeli“ (1920), „Melancholie II“ (1920), „Přítelkyně“ (1923), „Jaro“ (1924-29), „Kristus a Jan“ (1928), „Hlava ženy“ (1933), „Hlava podle Greca“ (1933) atd., kresby „Snoubenci“ (pastel, 1911), „Podobizna Lely Saengrové“, „Slečna Tydlitátová“ (1928) atd. František Kovára zcela správně napsal, že „hlouběji zasáhla vlna neoklasicismu mystického malíře J. Zrzavého a dala mu jakýsi opěrný bod, k němuž se čas od času vrací“.<sup>14</sup>

### Rudolf Kremlička (1886-1932)

„Třeba byl z rodu bezprostředních malířů, jeho cesta ukazuje názorně, že jen všední talent se obejde bez kultury. Obdařen tak mimořádným nadáním, Kremlička potřeboval kultury jako prostý člověk potřebuje vzduchu, aby mohl dýchat. Kremlička byl ovšem

<sup>12</sup> Dtto, s. 138-140

<sup>13</sup> Jan Zrzavý vzpomíná na domov, dětství a mladá léta, 1971, s. 85

<sup>14</sup> F. Kovárna, Současné malířství, Orbis, Praha, 1932, s. 168

kulturní až fyziologicky, nervy, pletí, pohledem, hmatem.“ (J. Bartoš)<sup>15</sup>

Kremličkovo dílo vzniklo ze spleti instinktu a vysoké inteligence, ze spojení několika vlastností, kolem nichž se ostatní seskupovaly: malířského nadání, citu pro současnost a hlubokého vztahu k tradici. První dvě by se daly označit za hybnou sílu, třetí za regulativ. Jeho nástup byl pozvolný, v podstatě až téměř do věku třiceti let stál stranou od tvorby svých vrstevníků. Revolucionáři na škole ho neznepokojovali, neboť viděl „na vlastní oči, že nakreslit nos bylo pro ně velkým problémem“.<sup>16</sup> „Nevěřil jsem jim. Více mne znepokojovali skvělí rutiněři, kteří malovali s obdivuhodnou lehkostí...“<sup>17</sup> Proto si také na AVU vybral ateliér Hanuše Schwaigera, jehož malířská virtuozita a dokonalé ovládnání řemesla mu imponovaly. Kromě toho obdivoval staré Holanďany, Wilhelma Leibla a Antonína Slavíčka. V Paříži<sup>18</sup> uviděl roku 1910 obrazy Maneta, Renoira, Corota: „drtivá síla,“ s kterou se v Louvru v sále 19. století setkal tváří v tvář, zničila všechny jeho dosavadní jistoty. Ale i když ho nová forma zaujala, nemohl ji tehdy přijmout. Následují léta cest (Holandsko, Francie, Petrohrad) a uvědomování si svého malířského založení. Jeho dokladem jsou deníkové zápisy a dopisy bratru Ludvíkovi. Např. roku 1912 si zaznamenal: „Je třeba, aby při malbě nebylo opomenuto vyznačené kresby, např. záhyby kabátu, které musí být uplatněny, celá obrysová linie figury apd. Manetův „Hráč na kytaru“ nebo jeho „Dáma s třešněmi“ ukazují, jak možno dokonale sloučiti zjevnou kresbu s barvou. (...) Vzájemnou měkkost a splývavost obrysů nedocílíme měkkou a neurčitou linií, nýbrž správnými barevnými vztahy. Zapamatovat si fresky Puvis de Chavanna v Pantheonu – nebo „Chudého rybáře“ v Luxembourg. (...) „Ingres řekl: „Modelujme kulatě bez vnitřních detailů“ – vskutku jedině tak možno dosíci správné kresby.“<sup>19</sup> Z Petrohradu (1913) sděloval bratrovi, že listoval časopisem Apollon, který „je něco jako Volné směry, kde dobré věci pomíchány s Ullmannem, neboli zde se Senhoffem“, ale v novém čísle viděl „věci nádherné, které všechny podepsat mohl Štursa“.<sup>20</sup>

<sup>15</sup> Proslov J. Bartoše nad hrobem R. Kremličky, in: V. Nezval, Rudolf Kremlička, SNKLU, Praha, 1955, s. 23

<sup>16</sup> Rudolf Kremlička, Malířské konfese, Českoslov. spisovatel, Praha, 1959, s. 7

<sup>17</sup> Dto, s. 7

<sup>18</sup> Při cestě z Holandska

<sup>19</sup> R. K., Malířské konfese, s. 9-10

<sup>20</sup> Dto, s. 61



Kremlička jistě nezmínil Štursovo jméno náhodou. Tvorba sochaře, který právě v letech 1910-13 vytvořil řadu svých vrcholných prací, jako např. Sulamit Rahu, Ženu s delfínem či Messalinu, mohla spoluurčit i změnu orientace, k níž dochází v této době v Kremličkově díle.

Na podzim 1915 se začal stýkat s umělci z budoucích Tvrdošíjných a našel v nich morální podporu (především ho pojilo přátelství k Vlastislavu Hofmanovi). Téhož roku a v téže době, „za jednoho z oněch jasných dnů, jaké bývají na podzim,“ namaloval podobiznu „Děvčete v bílém živůtku“ podle modelu, vesnické dívky z Českomoravské Vysočiny. Sám se vyjádřil: „Tímto obrazem octl jsem se na nové základně – barva se oprostila od těžkých tónů (...), kresba se uvolnila a stala se plynulejší – a pro mne se otevřel nový svět. Můj sen, opustiti svět starých lidí, ke kterému tak dlouho byl jsem přivázan tradicí Schwaigerovy školy a Holandřanů, se začal splňovat. Najednou pocítil jsem více odvahy – neboť svět, který mi tanul na mysli, a moje malba se stýkaly. (...) – A od té chvíle byl jsem zajatcem jediné myšlenky – krásných forem ženského těla.“<sup>21</sup>

Deník opět zajímavě hovoří, takže by byla škoda necitovat následující řádky: „...Neexistuje v umění absolutní pravidlo. A jestli připouštím plně něco, tedy jen proto, že se to plně shoduje i s mým myšlenkovým chodem – s mým vnitřním pravidlem, které jsem si vytvořil sám a kterému se podrobuji sám. Jsem si jist, že nikdy nebudu malovat čistými barvami – není to v povaze mého nadání – čisté a velice výrazné tóny, vedle sebe kladené – to je jiný pól malířství – který mne nepřitahuje.“<sup>22</sup> Co Kremličku přitahovalo, bylo spojení barvy s kresbou. Dokládá to „Odpočívající tanečnice“ (1916), kde na rozdíl od „Děvčete v živůtku“ je vztah těchto dvou výtvarných prostředků ještě užší. Se vzrůstající malířskostí stoupá však zároveň snaha po zvýšení plastického účinku obrazu. Na následných dílech se výrazněji projevuje reliéf a objem, čím dál více zjednodušovaný. Silná modelace se stává středem umělceva zájmu. Figury působí dojmem soch uhnětených z pálené hlíny a kolorovaných barvou, která vsákla dovnitř.<sup>23</sup> Taková jsou například plátna „Myčky“ (1919), „Po koupeli“

<sup>21</sup> Dtto, s. 15

<sup>22</sup> Deníkový zápis z 28. 2. 1915, in: dtto, s. 11

<sup>23</sup> V. Volavka, Rudolf Kremlička, in: V. Volavka, O moderním umění, Nakladatelství českoslov. výt. umělců, Praha, 1961, s. 108

(1919), „Česající se děvče“ (1922), „Pradlena“ (1923), „Schýlené děvče“ (1923), „Myjící se žena“ (1923) a již dřívější chef-d'oeuvre „Před zrcadlem“ (1920; replika z Národní galerie v Praze je pozdější - 1926), zcela mimořádně bohatý při maximální mlčenlivosti. Splývavá linie rámuje ingresovsky vyklenutý objem, pociťujeme tu něco nostalgicky staromistrovského a zároveň něco úplně současného, dýchajícího, živoucího.

Přímo osvětlený volumen se postupně halí do barevného závoje, obtékajícího formy („Tři ženy v koupeli“ (1925), „Pradleny“ (1926), „Žena s nohou na křesle“ (1931), „Toaleta“ (1931) ad.), což platí také pro krajinomalbu, kde kontury přírodních tvarů světlo doslova rozostřuje. V řadě portrétů je nositelem výrazu harmonické vyrovnání barvy s kresebnými akcenty.

Rudolf Kremlička patří mezi nejvýznamnější české moderní malíře klasicistního založení. Sám však „k onomu francouzskému klasicismu, který se po otevření hranic s uměleckými časopisy dostal i k nám“,<sup>24</sup> přiřazován být nechtěl. Upozorňoval tím na to, že jeho zájem o klasickou formu nesouvisel s dobovou tendencí, jež se stala módní, ale měl hlubší kořeny. Nešlo mu o nějaký programový „-ismus“: pouze o upřímnost. Vzorem mu byl jistě Henri Matisse, z jehož „Notices“ si vypsál větu: „Lidé, kteří dělají styl zaujatě a vzdalují se přírody, míjejí se s pravdou.“<sup>25</sup>

Josef Čapek Kremličkovo dílo ocenil a zdůraznil jeho význam: „...Intenzivně smyslová inspirace prochází tu kázní obrazové techniky, v níž při naprostém uplatnění akademicky pojaté malebnosti a formálnosti zůstává téměř vše, co v inspiraci bylo přírodou. Odtud zvláštní živost těchto obrazů; co v ostatním novoklasicismu tkví mnoho primitivizujícího, hieratického nebo staticky selankovitého, jsou Kremličkovy ženské figury nabity silnou animálností. Vedle toho přispívá i sama technika této malby k jistému dráždivému dojmu, neboť jest pikantním sloučením dvou stylů, totiž malby podle starých mistrovských metod valérů, lazury, celkové tonality a zase metod moderních...“<sup>26</sup> „Byla to právě dnešní umělecká mládež, která, zaujavši zcela záporné stanovisko k intelektuálně geometrické a matematické příkrostiti kubismu, vztyčila po válce Kremličku vedle

<sup>24</sup> R. K., Malířské konfese, s. 20

<sup>25</sup> In: Dtto, s. 14

<sup>26</sup> Josef Čapek, Rudolf Kremlička, 1925, in: Josef Čapek, O moderní výtvarný výraz, s. 148

Zrzavého na svůj štít. (...) To, co Kremlička tvárně přinášel v dobách této krize, bylo vskutku nejbliže spřízněno ideálům nejmladší generace, která horečně reagovala proti krystalicky tvrdé a strojové, až inženýrské kázni a dynamičnosti kubismu, neboť žádala si konstruktivnosti jiné, oddané vyvozené z oblé plastičnosti těles a těl, výrazu měkčího a intimnějšího, protepleného vroucnější prostotou citu. Malba vracela se tehdy opět blíže k ideálům umění spíše kompozičního než konstruktivního a tvárná konstruktivnost byla překonávána konstruktivností plastického smyslu, jímž vedena výstavba obrazu za pomoci objemů a valérů. Kremlička stal se této mládeži příkladem, neboť vedle Zrzavého, s kterým tvoří určitou paralelu, přinášel do této vývojové orientace díla nejhotovější a v tomto směru nejvyhraněnější. Bylo by ovšem jistým omylem domnívati se, že tento styl je překonáním kubismu, neboť zde byly by Kremličkovi přisuzovány vlivy, jimiž ve skutečnosti neprošel. Jeho vývoj neudál se skrz kubismus a jeho překonání, nýbrž vedle kubismu; šel pozvolnými etapami od leiblovsky založeného žánru k tvarovému syntetismu nové školy orientované na klasicismu, který tu ožívá v pojetí prostším a intimnějším, žánrovějším a mírně primitivizujícím zcela podle sklonu a vkusu doby.“ (J. Čapek)<sup>27</sup>

### Otakar Kubín – Coubine (1883-1969)

Spolu s Rudolfem Kremličkou vtiskl nejvýraznější podobu českému poválečnému klasicismu Otakar Kubín – Coubine. Jeho postavení bylo však specifické v tom, že od roku 1912 žil ve Francii<sup>28</sup> a dosáhl světové proslulosti. Psali o něm přední francouzští, ale i němečtí a italští kritici – A. Salmon, M. Raynal, A. Basler, J. Giono, G. Biermann, Ch. Kunstler, O. Grautoff, A. Aniante, z našich autorů snad nejprocítěněji V. Nebeský.<sup>29</sup> České publikum mohlo jeho díla ve 20. a 30. letech poznat z reprodukcí ve Volných směrech či v Životě a na dvou pražských výstavách. První se konala roku 1923 (uspořádal ji SVU Mánes jako svou LXV. expozici), přičemž je zajímavé, že o její uskutečnění se zasloužil především Otto Gutfreund, který s Coubinovým obchodníkem Adolfem Baslerem vyjednal zapůjčení

<sup>27</sup> Dtto, s. 147-148

<sup>28</sup> Roku 1952 se vrátil zpět do Čech, za dvanáct let ale opět odjel do Francie.

<sup>29</sup> V. M. Nebeský, stat' o Coubinovi v L'art moderne tchécoslovaque, 1937, s. 99-107

obrazů. Druhou výstavu realizovala Umělecká beseda v Obecním domě roku 1934.

Kubín studoval v letech 1900-1904 na Akademii výtvarných umění v Praze, roku 1907 spolu se svými spolužáky založil skupinu Osma. Jeho malbu neovlivnil tehdy ani tak Edvard Munch jako Vincent van Gogh a Paul Gauguin, spěl již od počátku spíše ke zklidnění a lyrismu, jakési umírněné expresi. Před odjezdem do Paříže se stal členem Skupiny výtvarných umělců (1911) a začal se orientovat na kubismus. Usiloval o přísnější konstrukci a geometrickou zákonitost tvarů. Smysl pro uměřenost a vyrovnaní však určil, že jeho kubismus nikdy nerozbije formu, je spíše expresionistickým zjednodušením ve službách duchovního sdělení. Spontánnost koriguje intelekt, a tak tomu bude i nadále.

Karel Teige napsal, že Kubín po „van goghovském a fauvistickém“ období „studoval matematiku a pronikl hluboko do hermetických tradic, že se mohl pokusit o řešení problému takzvaného mystického hexagonu, jenž platí za neřešitelný...“<sup>30</sup> Jeho cesta ke klasicismu vedla tímto směrem, ne přes zjitřenou smyslovost, jako u Kremličky, ale přes zaujetí pro vědu a velkou citovost. Maurice Raynal to přesně vystihl: „Hodnota umělce měřitelná je jemností jeho senzibility. Citovost Coubinova je velmi živá i velmi vyběravá, takže souditi možno o ní, že prošla dobrou školou. Vskutku také je známo o Coubinovi, jenž nikdy nemohl se odhodlati zřici se spekulací, způsobilých podpořiti jeho umění, že obíral se studiem matematiky. Místo však, aby mu dal vládnouti nad svým nejmilejším uměním, proměnil je spíše v jistý druh Ingrových houslí, t. j. považoval je za jistý druh zaměstnání, jež přináleží jen jeho smyslu pro jasnost, smělost a přesnost myšlenky. Proto také dovedl ve svém malířském díle umístit na její pravé místo vědu, které někteří malíři v posledních letech nadužili, a kterou něha a pružnost malby Coubinovy dává sotva tušiti. (...) ...Díla Coubinova jsou zřejmě hypotézami, ale hypotézami, jež něco platí a jež mají úspěch. Kresba Coubinova není tušovou kresbou, nýbrž druhem stroje, jenž funguje.“<sup>31</sup>

Válečná internace v cizineckém táboře v Bordeaux a po propuštění hmotná bída zbavily Kubína možnosti výtvarné práce s olejem, a tak

<sup>30</sup> K. Teige, B. Kubišta, 1949, in: K. Teige, Osvobozování života a poezie, Aurora, Praha, 1994, s. 365

<sup>31</sup> M. Raynal, O. Coubine, Ed. Valori Plastici, Řím, 1922, s. 8, 13; český překlad některých částí knihy in: VS, roč. XXII., 1923-24, s. 33-34

se zahluobává do studia teoretických a filozofických spisů v pařížské Bibliothèque Nationale. V pojednání Blaise Pascala „L'Esprit du géometrie“ („Duch geometrie“) objeví ospravedlnění své tvůrčí cesty i morální podporu v těžké době. Chodí do Louvru, kde se především zajímá o italské mistry Quattrocenta. Kreslí, a právě v kresbě se poprvé zrcadlí jeho přechod ke klasicismu.

Po skončení války začíná opět malovat. Jeho obraz „Krajkářky z Loiry“ (1919) vzbudí pozornost na Salónu Nezávislých, výstava kreseb v knihkupectví Bernouard v Paříži vyvolá velký zájem a umělecký obchodník Adolf Basler s ním uzavře smlouvu, která mu poskytne finanční zajištění. Přinese mu také slávu, neboť jeho prostřednictvím se díla dostanou k předním sběratelům a do mnoha světových muzeí a galerií. Stává se doslova Picassovým rivalem. Klasicismus, jako u figurálních obrazů „Akt se zrcadlem“ (1919), „Hlava chlapce“ (1919), „Hlava dívky“ (1920), „Akt“ (1920), „Sedící akt“ (1926), v řadě zátiší a krajin z Provence (roku 1919 se Coubine usadí v Aptu, roku 1925 pak natrvalo v Simiane-la-Rotonde), se často prolíná s jakousi „gaucherie“ (neobratností) – řečeno s Mauricem Denisem –, která vyznačuje primitivy: viz např. „Dítě v křesle“ (1918), „Matka s dítětem“ (1920), „Portrét Madame H. s dcerkou“ (1920), „Tři Grácie“ (1922), „Arlesanka“ (1922), „Babička s dítětem“ (1921), „Šičky“ (1925) atd. Coubine primitivní malíře, především italské pozdní gotiky a rané renesance, obdivoval. Ostře je však odlišoval od současných „falešných primitivů“. Jednou hovořil pro ilustraci o uměleckém večírku, jehož se zúčastnil: „...Seznámil (jsem) se s kterýmsi umělcem, jenž mě pozval na večírek do známého ateliéru. Pozvání bylo mně vítáno: skýtalo mi poznati malíře, jichž obrazy jsem vídal v reprodukcích a literáty, jichž články jsem čítal v různých listech. Byl jsem z prvních hostů a přijat velmi přátelsky. Ateliér zaplnil se záhy lidmi všeho druhu. Debatovalo se velmi živě o umění, o kritikách, o obchodnících s obrazy. Kdosi zahrál na klavír rukou málo dovednou. Pak houslové číslo. Podivno, umělec, který předtím ukázal celkem slušné znalosti, hrál při produkci přímo jako začátečník, nemotorně kladl prsty na struny a přitlačoval smyčec, až skřípal k zbláznění. A přece bylo toto číslo odměněno bouřlivou pochvalou. Poté se tančilo; pil se rum přímo z lahve. Při té příležitosti naskytla se mi podívaná, která mně utkvěla hluboko v mysli. Všiml jsem si, že jedni pili rum opravdu, jiní (a těch byla většina) přidržovali

láhev jen u úst a nepozřeli ani kapky.<sup>32</sup> Podobně neupřímná hra s malířským materiálem bez určitého výběru může zaujmout pouze snoba, který vidí jen povrch a podstata věcí mu uniká. Pro Coubina je pravý obraz, dříve, než je plochou pokrytou barvami, především myšlenkou. „Primitiv jest krásný svojí upřímností, nikoli nemohoucností.“<sup>33</sup> Zároveň má být umělecké dílo pravdivo, nemá se stát vyumělkovanou akrobacií. A tak stejně „jako hlásati návrat k primitivům, jest pochybno hlásati klasicism. Toliko v upřímnosti jest obou záruka. A umělci, který tvoří podle falešných stavů, uniká netoliko smysl umění, ale i smysl života“.<sup>34</sup>

Václav Nebeský odhalil zásadní rysy Coubinovy výtvarné jedinečnosti: „Otakar Kubín je mistr harmonického splývání tvarů. Výtvarné prvky, které u druhých není těžko rozpoznati, prolínají se u něho způsobem neproniknutelným. Není lepšího prostředku, jak unikati analýze. (...) Není dnes, pokud vím, malíře objektivnějšího, nestrannějšího, spravedlivějšího vůči námětu, který zpracovává. La Haute Provence, jejíž klid je mu milejší než pařížský ruch, nebyla by si mohla přátí portrétisty oddanějšího, svědomitějšího a odhodlanějšího, podati ji tak podobnou, jak jen možno. Žádný ze současných malířů není méně stížen mánií exhibicionismu, touto specifickou nemocí moderního umění. Podle toho jsou také jeho malířské prostředky. Svého autora spíše skrývají, než by ho odhalovaly. (...) ...Ať je Kubínovo malířství sebeobjektivnější, nemá v sobě nic naturalistického. A víc ještě. Ať zdá se sebevíce prostoduchým, je hned na první pohled zřejmé, že jest výsledkem velmi subtilní a důmyslné úvahy. Zdánlivá prostota jest jen posledním slovem veliké složitosti. (...) Kubín sám odhaluje duchovní původ svého malířství, když praví: „Chci malovat jen krajiny, které zpívají.“ Přeloženo do řeči malířské, „zpívati“ znamená zářiti. (...) (Světlo), jsouc rozlito a priori rozptýleně po celém plátně ve stejném množství, představuje stav, nikoli pohyb. Odtud dojem tak charakteristický pro Kubínovo malířství, dojem neochvějného klidu, do něhož se věci mají ukládati zvolna a tiše, aby nerušily ani jeho tajemství ani jeho kouzla.“<sup>35</sup>

<sup>32</sup> O. Kubín, List ze Saint Věranu, in: Život, roč. XI., 1931-32, s. 71

<sup>33</sup> Dtto, s. 71

<sup>34</sup> Dtto, s. 72

<sup>35</sup> V. Nebeský, Otakar Kubín (Coubine), český překlad ze stati v L'Art moderne tchécoslovaque, in: Život, roč. XIII., 1934-35, s. 21

Je nepopíratelné, že první světová válka způsobila změny v českém výtvarném umění. Jednou z nejpodstatnějších bylo nastolení nového humanismu. Svou roli hrály u nás i události národního osvobození a vzniku republiky, které zamezily pronikání nihilistických nálad, jež se projevíly např. v dadaismu, a které zvýšily morální odpovědnost umělce, posílily kolektivní a sociální citění. Určily směřování poválečného umění ke skutečnosti. Novému realismu nešlo o podání povrchu, ale především o vnitřní pravdivost věcí a dějů, o vyjádření jejich významu pro člověka. V teorii se znovu začaly řešit vztahy umění a tradice, umění a národa, umění a společnosti. V. V. Štech měl například stále pocit, že tvorba, byť již svobodná a volná, je jakoby zakletá na liduprázdný ostrov, z něhož není spojení k ostatnímu lidstvu. „K tomu vrátí se umělci jenom oklikou přes řemeslo... Umělci dobyli si naprosté svobody za cenu úplné sociální neužitečnosti. Je nutno pracovat na tom, aby výchova umělecká změnila naše umělce tak, aby opět se stali prostými, řekl bych neindividuálními členy lidské společnosti, takovými jakými jsou měšťané, sedláci, úředníci, dělníci. (...) Umění musí přestat vychovávat individuality a vrátit se k průměru, k řemeslu a objednavce. (...) Jedná se především o celý nový program poměru umění a života.“<sup>1</sup> Příznačné pro poválečné citění jsou i řádky, v nichž se staví proti „horečce osobitosti“ a navrhuje řešení: „Podle mého skromného soudu bylo by možno odpomoci této falešné individualnosti aspoň zčásti návratem ke kopírování starých i moderních uměleckých děl. Soustavným kopírováním hotových obrazů, soch a analytickými studii starých budov a náradí naučil by se žák chápat celek, poznávat rytmus uměleckého díla jako skladby myšlenkové, citové a formální. Dostával by tak jako mimochodem něco z hotových poznatků předchozích generací a tím pěstoval by v sobě smysl pro tradici.“<sup>2</sup>

Po válce došlo k výraznému ocenění kresby, s postupem dvacátých let koloristické stránky malby. Roku 1918 vyšly ve Volných směrech „Výroky umělců o kresbě a modelu“, mimo jiné od Delacroixe, Ingrese a dokonce Thomase Coutura („Kresba je základem malířství.“)<sup>3</sup> Vincenc Beneš v témže čísle manifestačně proklamoval:

<sup>1</sup> V. V. Štech, *Výchova umělců*, in: VS, roč. XXI., 1921-22, s. 55

<sup>2</sup> *Idem*, s. 50-51

<sup>3</sup> *Výroky umělců o kresbě a modelu*, in: *Kronika VS*, roč. XIX., 1918, s. 111

„Tedy úzká, vzájemná souvislost umění malířského a kresebného, a lze téměř sumárně říci, že není dobrého malíře, který by neuměl dobře kreslit, což platí též naopak a snad důležitěji, že není umělce kreslíře, který by se nedovedl vyjadřovat zároveň malířsky. (...) Kresba je zkušebním kamenem malíře.“<sup>4</sup> Pojmem kresby se souhrnně teoreticky zabýval Antonín Matějček.<sup>5</sup>

Podobně nebylo náhodné, že Jaromír Pečírka napsal studii o Corotovi, tomto „Raffaellovi devatenáctého století“,<sup>6</sup> do XXIII. ročníku revue (1924-25), v němž jsou zároveň také otištěny umělcovy „Poznámky o malbě“.<sup>7</sup> Současní tvůrci jistě čerpali poučení z jeho slov: „Snažím se vybavit si, co jsem viděl venku, ale přidávám k tomu kousek sebe sama. Tlumočím přírodu stejně svým okem, jako svým srdcem. (...) Vše budiž podřízeno citu, který jste pocítili. Neboť pravou skutečností je to, co jsme pocítili. (...) Kdybych ztratil své zdraví a kdybych byl připoután na lože a nemohl vládnouti štětcem, bylo by mi útechou dobře činiti svým bližním. Dobročinnost jest ještě krásnější talentu. Ostatně jedno získává druhým. Máte-li dobré srdce, bude se to jevit vždy ve vašem díle.“<sup>8</sup> Za Corotova legitimního dědice<sup>9</sup> se považoval André Derain. Právě on měl v českém prostředí velký vliv, neboť reprezentoval klasicismus, živoucí pro svůj smyslový vztah ke skutečnosti a neobyčejnou barevnou kultivovanost. Dalším velkým aktuálním vzorem se stal Henri Rousseau. Z teoretických projevů starší (J. Čapek) i mladé generace (Devětsil) vyplývá jejich obdiv k „Celníkovi“, který dokázal proniknout vnitřní spirituální obsah věcí.<sup>10</sup>

Po první světové válce se tak objevilo v českém výtvarném umění několik tendencí, jež jsou všechny modifikacemi nového realismu a jež spojují společně „předobrazy“ a stejné duchovní klima. Jedná se m. j. o magický realismus, primitivismus, novou věcnost, proletářské umění, sociální civilismus a také o klasicismus. K jeho aktualizaci přispěla jistě výstavní činnost SVU Mánes: roku 1922 byla uspořádána expozice Pabla Picassa, roku 1923 zásadní „Výstava

<sup>4</sup> V. Beneš, Povaha a cena kresby, VS, roč. XIX., 1918, s. 95

<sup>5</sup> A. Matějček, Pojem kresby, VS, roč. XIX., 1918, s. 109-110

<sup>6</sup> J. Pečírka, Jean-Baptiste Camille Corot, VS, roč. XXIII., 1924-25, s. 86

<sup>7</sup> J.-B. C. Corot, Poznámky o malbě, VS, roč. XXIII., 1924-25, s. 61-66; J. Pečírka, Jean-Baptiste Camille Corot, tamtéž, s. 71-87

<sup>8</sup> Cit. in: J. Pečírka, Jean-Baptiste Camille Corot, VS, roč. XXIII., 1924-25, s. 77, 87

<sup>9</sup> Nejen tedy za pokračovatele Cézannova

<sup>10</sup> Viz např. Z. Kalista v článku o Z. Rykrovi, in: Veraikon, roč. VII., 1921, s. 86



francouzského umění XIX. a XX. století“ a roku 1924 přehlídka „kubistického klasicisty“ Juana Grise. První událostí, která klasicismus posílila, byla však třídní výstava Josefa Mánesa (v Obecním domě, Domě umělců a Topičově salonu), konaná roku 1920 u příležitosti oslav stého výročí malířova narození.<sup>11</sup> Mánes zaujal jak formálními kvalitami díla, tak svou mravností a uměleckou svědomitostí.<sup>12</sup>

Požadavek upřímnosti se u mladších autorů projevoval tím, že se klasicismus spájel s ostatními zmíněnými dobovými směry, především primitivismem. Upozorníme tu na díla z dvacátých let od Františka Muziky, Aloise Wachsmanna, Bedřicha Piskače, Ladislava Süsse, Karla Vaňka, Pravoslava Kotíka ad. Kromě posledního jsme jmenovali členy Devětsilu, následně Nové skupiny. Hlavní příčinou jejího založení (1922) byl nový program, formulovaný teoretickým mluvčím Devětsilu Karlem Teige zcela jasně ve stati „Obrazy“ (Veraikon X) roku 1923, ale uzrávající již koncem roku předchozího.<sup>13</sup> Teige tehdy pod dojmem Erenburgova hesla „Umění přestane být uměním“ vyhlásil úplný zánik tradičního malířství. Tato změna názorové orientace se stala pro řadu účastníků 1. jarní devětsilské výstavy<sup>14</sup> nepřijatelná. Byli to proto oni, kdo dořešil cestu dříve Teigem navrženou, směřování k novému realismu, v jehož rámci měl své místo i klasicismus.

### Karel Teige (1900-1951)

Karel Teige napsal v září 1920, krátce před ustavující schůzí Devětsilu, první článek hnutí „Obrazy a předobrazy“.<sup>15</sup> Je jasným výsledkem poválečné atmosféry, kdy mladá generace chtěla v první řadě přicházeti „s plány nového života, nové organizace světa a jeho posvěcení“.<sup>16</sup> Výtvarník, básník, myslitel, vědec, rolník i dělník mají nyní tžž úkol: nerealizovat teorii, ale tvořit nový svět. Výbuch války v sobě pohřbil civilizaci továren, transatlantiků a aeroplánů, stejně

<sup>11</sup> Ve Francii se toho roku pořádaly oslavy čtyřstého výročí úmrtí Raffaela.

<sup>12</sup> Zdůraznil to např. A. Matějček v článku „Etika Mánesova díla“, 1920, in: A. Matějček, Cesty umění, Odeon, Praha, 1984, s. 114-117

<sup>13</sup> F. Šmejkal, Výtvarná avantgarda dvacátých let, Devětsil, in: DČVU, 4/2, s. 156, pozn. 25

<sup>14</sup> 1. jarní výstava Devětsilu se konala v síni Krasoumné jednoty v Domě umělců v Praze roku 1922. Vystavovali Wachsmann, Hoffmeister, Süs, Vaněk, Muzika, Piskač a Jiříkovský, Teige, Šíma, Havlíček, Feuerstein. Prvních sedm se stane členy Nové skupiny. (Přistoupí k nim ještě sochaři J. Lauda a B. Stefan.)

<sup>15</sup> K. Teige, Obrazy a předobrazy, Musaion 2, 1921, s. 52-58

<sup>16</sup> Dtto, in: Karel Teige, Výbor z díla I, Svět stavby a básně, Českoslov. spisovatel, Praha, 1966, s. 25

jako estétské, formalistní, l'art-pour-l'artistické moderní umění. Teige ve stati kritizuje „hranatiny depravovaného kubismu a strakatost vysíleného expresionismu“, stejně banálního, jako „minulá omáčka secesní“.<sup>17</sup> Chce proletářské umění, které se odvolává k emocionální autenticitě, humanismu a morálnímu obsahu. V tomto smyslu dospěje ke klasicismu, jenž ve své primitivistické redakci (v duchu příklonu k nejprostším věcem a elementárním hodnotám života, k „evangelium prostoty“) sjednotí jádro nové umělecké generace. Časopis *Kmen* z roku 1922, s Wachsmanovými, Muzikovými, Süsovými linoryty, byl uveden reprodukcí Kubištova „Paridova soudu“. Zájem mladých o malířovo období velkých figurálních kompozic aktualizoval francouzský klasicismus, dospívající k nám. Ale mnohem více než tato vlna bylo pro ně přitažlivější Kubištovo rustikálnější a věcnější řešení.

Teige však neviděl věci tak idylicky a bezkonfliktně. Cítil od počátku nutnost zdůraznit, že klasicismus „i infantilismus jsou důležité jenom jako ražení cesty z interregna pozdně kubistické dezorientovanosti, formové bezradnosti a holého stylismu a obě je svědectvím (svědectvím ve smyslu pozitivním, poněvadž jsou tu zastoupeny nové cesty) rozvratu kubismu a expresionismu“.<sup>18</sup> Pojímá klasicismus a „školu muzeálnosti“ jako „nutnou obranu proti přílišné rozbředlosti“.<sup>19</sup> Přesto byl dle něj příchod této tendence neočekávaný, neboť se spíše myslelo, že se od kubismu dospěje ke gotice, tehdy umělci nově objevené. V důležitém pojednání „Umění přítomnosti“ (1922)<sup>20</sup> si proto klade otázku, proč se došlo ke klasicismu. Odpovídá na ni v několika bodech, z nichž nejdůležitější jsou první tři: „I. Fakt, že nositelem vývoje bylo především umění francouzské, jehož tradicí je klasicismus. II. Příbuznost kubismu zejména po stránce formové je větší s klasicismem než s gotikou. III. Klasicismus, renesance, antika, zdá se, byly přece jen příliš hluboko zakotvenou normou a příliš vžitým ideálem buržoazní kultury, než aby časové nálady a sympatie pro gotiku v dekadenci, u Rodina, u tzv. novoprimitivistů, expresionistů etc. mohly jej tak snadno vyhladiti.“<sup>21</sup> Uvědomuje si, že

---

<sup>17</sup> Dtto, s. 28

<sup>18</sup> K. T., S novou generací (Polemické poznámky), 1921, in: Štěpán Vlašín (ed.), *Avantgarda známá a neznámá I*, Svoboda, Praha, 1971, s. 137-138

<sup>19</sup> Dtto, s. 142

<sup>20</sup> K. T., *Umění přítomnosti*, *Život II*, 1922, s. 119-142

<sup>21</sup> Dtto, s. 131-132

klasicismu hrozí zároveň „skutečně povážlivé nebezpečství: tradice může být jak posilou, tak i břemenem. Někteří podlehnou „dutým a pustým formulím novorenesančního akademismu“.<sup>22</sup> Proto ti, kteří tomuto nebezpečí odolávají, jsou spíše realisty než klasicisty. V tom je zásadním příkladem André Derain.<sup>23</sup>

Klasicismus spolu s kubismem představují poslední kapitoly umění měšťanské, buržoazní epochy. A z tohoto starého světa vyrůstá již cosi nového: nová společnost a nové umění, které „nebude ani kubistické, ani klasicistické, ale jež bude sociologicky: proletářské a lidové, což znamená esteticky: realistické a primitivní, nové a nebývalé a přece jen krátce a dobře: věčně lidské“.<sup>24</sup>

Nyní k Teigeovu přehodnocení názoru, vedoucímu nakonec k rozchodu s řadou členů Devětsilu.<sup>25</sup> Ve stati „Nové umění proletářské“ (1922) prohlašuje, že nová tvorba se „nezrodí (...) z primitivismů a plodů primární tvořivosti, které (jako např. negerská plastika a veškeré exotické umění, umění lidu, dítěte a obrazy dítěte z lidu H. Rousseaua) budou mu tím, čím byla antika empíru; totiž vzorem, oporou, východiskem, zdrojem poučení a obrody. Nezrodí se z nich, nýbrž vyroste z umění buržoazního, z kubismu a futurismu, jenž je jeho poslední kapitolou a jemuž bude jaderným protikladem. Jeho primitivismus nebude archaický, ale soudobý; nebude unylou vzpomínkou na zašlé časy, ale zpracuje krásy dneška“.<sup>26</sup> Odtud vede přímá cesta k „poezii pro pět smyslů“, poetismu, a konstruktivismu. Umění současnosti nevznikne „ani v galeriích, ani v salonech: zato v dílnách s okny do světa široce rozevřenými“, bude se precizovat jeho vztah k produkci mechanické, k fotografii, filmu, atd. Tak např. kino označuje za „Betlém“, „z něhož vzchází spása modernímu umění. Z kina, které je dnes jediným lidovým uměním (...), vzejde umění budoucnosti, umění proletářské. Umění!! Umění!! (...) ...Přímý realismus kina je bližší umění budoucnosti než díla dnešních

---

<sup>22</sup> Dtto, s. 131

<sup>23</sup> Teige poukazuje na samostatnost a časovost Derainovy cesty: „Derain jako pokračovatel Cézannův byl aktuálním a v popředí vývojového zájmu stojícím umělcem v době, kdy šel vývoj ke kubismu: ale nestal se kubistou. Byl aktuální v době, kdy se šlo od kubismu ke klasicismu: ale nestal se ingristou, ba snad ani ortodoxním klasicistou. Mohl by býti i poučením pro moderní primitivismus, ale jeho rousseauovské období jest jen přechodné. To proto, že jest a byl vždy realistou.“ – in: dtto, s. 131

<sup>24</sup> Dtto, s. 132

<sup>25</sup> Především po Teigeově letní cestě do Paříže (1922) se u něj začínají projevovat první známky nové orientace v přitakání současné civilizaci a v návratu k principům moderního umění.

<sup>26</sup> K. T., Nové umění proletářské, 1922, in: Štěpán Vlášín (ed.), Avantgarda známá a neznámá I, s. 257

klasicistů, futuristů...“.<sup>27</sup> „Zatímco figurálně alegorické malování chřadne zároveň s klasicismem, zatímco koupající se ženy, akty v přírodě, mytologie i historické motivy, i moderně malované, stávají se modernímu duchu (...) nesnesitelnou banalitou – vídáme přechasto na nároží ulic, na nahých stěnách domů, uprostřed vřele pulzujícího velkoměstského života plakáty, které jsou zhusta nejkrásnějšími manifestacemi výtvarné síly dneška.“<sup>28</sup>

Roku 1925 tak Karel Teige Ingresovým citátem „Les belles formes sont les plans droits avec les rondeurs“ („Krásné formy jsou rovné plochy s oblostmi“) může ověřovat krásu mechanického výrobku: cožpak nejsou již jen kuličková ložiska dokonalým plastickým potěšením zraku?<sup>29</sup>

### Klasicismus 20. a 30. let – autoři, výstavy, časopisy

Kdybychom měli uvést a charakterizovat tvorbu všech umělců, kteří se ve dvacátých a třicátých letech dotkli klasicismu, byl by to velmi dlouhý seznam. K těm, o nichž jsme již hovořili (R. Kremlička, O. Coubine, J. Zrzavý, F. Muzika, A. Wachsmann, B. Piskač, P. Kotík ad.) připojme, bez nároku na úplnost, která je téměř nemožná, některá další jména.

Alfred Justitz (1879-1934) obdivoval již od mládí Ingrese, stejně jako posléze antické umění. (Naproti tomu moderní umění „podezřival“.) Ke klasicismu dospěl zcela logicky přes Cézanna, Picassa a především Deraina, jehož vliv se projevuje jak v krajinomalbě a zátiších, tak zejména v nádherných zemitých, monumentálních aktech („Sedící nahá žena“, kol. 1925, Národní galerie v Praze; „Batseba“, 1927, Národní galerie v Praze; atd.) a portrétech („Dívka s rozpuštěnými vlasy“, 1924; „Hlava dívky“, 1925; „Podobizna dítěte“, 1925; atd.).<sup>30</sup> Mnohem více než Justitz, přímý kontakt s antikou navázal ve svém díle Antonín Procházka (1882-1945). Řecká archaická plastika, ale též etruské a orientální umění ožívají v jeho figurálních obrazech, zasazených do ideálního, bezčasového, nepopisného nebo jindy zcela současného prostředí

<sup>27</sup> K. T., Umění dnes a zítra, 1922, in: dtto, s. 370

<sup>28</sup> Dtto, s. 374

<sup>29</sup> K. T., Konstruktivismus a likvidace „umění“, 1925, in: Karel Teige, Výbor z díla I, Svět stavby a básně, s. 139

<sup>30</sup> Na Deraina zareagoval zajímavě ve 20. letech také Vincenc Beneš: novinkou nebude, řekneme-li, že v krajinomalbě. O to více nás překvapí jeho několik figurálních obrazů – např. „Děvče česající si vlasy“, 1922 či „Podobizna Olgy Schulhofové“ z téhož roku.

(„Děvče s věnečkem“, 1925; „Milenci“, 1926, MG, Brno; 1929; „Ženy v koupeli“, 1929, Muzeum města Brna; „Dívka s květy“, 1931; „Štěstí“, 1932; „Koněvod“, 1935; atd.). Tvorba Jiřího (Georga) Karse (1880-1945) se rozvíjela v návaznosti na podněty „Pařížské školy“. Využil je ve dvacátých a třicátých letech v sérii podobizen a ženských aktů, v nichž je derainovský, chvějivě-smyslový kolorismus potlačen uhrančivou, přísnou „suchostí“ („Sedící žena“, kol. 1922; „Dva akty“, 1925, Galerie Zlatá husa, Praha; „Žena s papouškem“, 1926, Národní galerie v Praze; „Akt ženy“, 1927; atd.). U Jaroslava Krále (1883-1942) se setkáme se dvěma zajímavými polohami klasicismu. V první zaznívá jeho touha po estetické čistotě, graciózní linii, po dokonalé modelaci tvaru („Ráno“, 1925; „Podzim“, 1926), směřující až k picassovské nadsázce („Odpočívající“, 1927). Druhá linie nese více či méně výrazné stopy kubismu („Po koupeli“, 1925; „Ženy v koupeli“, 1927; „Dvě ženy“, 1935) a představuje osobitou reminiscenci na klasicismus André Lhota. Jím – avšak zase trochu v jiné poloze – bylo ovlivněno dílo Věry Jičínské (1898-1961) a brněnského Františka Süslera (1890-1956). Františka Janouška (1890-1943) přivedl k námi sledované tendenci příklad Picassův („Toileta“, 1924-25; „Čtenářka“, 1924-25; „Svlékající se“, kol. 1925; „Matka“, 1925; „Žneč a žnečka“, 1925). Emanuel Frinta (1896-1970) byl vyjimečný kreslíř a opěvovatel ženského těla. Adolf Gärtner (1889-1937) měl stejné výtvarné „lásky“ (italskou renesanci, především Leonarda, preraphaelity, atd.) jako Jan Zrzavý, s nímž se přátelil, v jeho díle se však projevuje přece jen větší zaujetí pro zpodobení ženy. K tradiční, ale velmi zajímavé verzi klasicismu dospěl ve dvacátých letech také Oldřich Koníček (1886-1932) („Koupání“, 1923; „Půlakt“, 1924; „Ležící akt“, 1925). Z dalších autorů uveďme ještě např. Linku Procházkovou (1884-1960), Bohumila Ulrycha (1893-1948), Oldřicha Kerharta (1895-1947), Otakara Nejedlého (1883-1957), Karla Holana (1893-1953), Jaroslava Verise (1900-1983), Václava Rabase (1885-1954) („Podžbánsko“, kol. 1922), Vlastimila Radu (1895-1962), ale i méně známé umělce, jako např. Ivo Režka, Václava Polívku atd.

Velký ohlas našel klasicismus ve dvacátých a třicátých letech v sochařství. Jak napsal Petr Wittlich, „autoritu, kterou požívala novoklasicistická formule v českém sochařství v době mezi oběma světovými válkami, lze vysvětlit jednak její prestiží „čisté výtvarnosti“, zvláště však tím, že byla otevřena životu. Její šťastné

založení Štursou, vedené celkovou snahou vymanit se z hermetických kruhů akademické i jiné mytologie, vedlo jak k senzualistickému kultu těla, tak i k pokusu rozšířit sochařský projev mimo klasický akt, k pokusu vyjádřit život i v jeho civilní, empirické tváři<sup>31</sup>.

Vlna našeho klasicismu v plastice a skulptuře souvisela od desátých let mimo jiné s „návratem“ k Myslbekovi, kritizovaného předtím mladou symbolistní generací. Josef Mařatka a Quido Kocian vyjádřili svou změnu názoru tím, že ve dvacátých letech skizzovali bývalému profesorovi pomník. Dalším z důvodů Myslbekovy „rehabilitace“ byla forma jeho výtvarného projevu – jeho monumentální realismus, vyrůstající z domácích kořenů, poskytoval účinné prostředky k zvládnutí problematiky pomníkové reprezentace, velmi aktuální po vzniku Československé republiky. Podstatnou se ve 20. a 30. letech stala otázka organické jednoty sochy, kterou Myslbek tak skvěle ztvárnil. Klasicismus však nebyl jediným stylem, schopným na ni adekvátně odpovědět. Na krátkou dobu nad ním „zvítězil“ sociální civilismus, tematicky pro mladé autory přitažlivější. V něm role „vůdce“ a iniciátora příslušela jednoznačně Ottu Gutfreundovi (1889-1927). Na druhé straně spojoval civilismus s klasicismem stejný tvárný řád, takže někteří autoři se k němu mohli později zase vrátit (B. Stefan, B. Benda,<sup>32</sup> K. Dvořák, J. Lauda ad.).<sup>33</sup> Sám Gutfreund k němu touto cestou v polovině dvacátých let dospěl, jak svědčí kresby a sumárně vyvinuté plastiky „Dívka s řasami“ (1924), „Děvče s růží“ (1924), „Vzhlížející“ (1924), „Dívčí hlava s rozvlátnými vlasy“ (1925), „Milenci“ (1925), „Rodina“ (1925) a další. V tomto smyslu se mu podařilo ztvárnit též řadu podobizen, včetně portrétu T. G. Masaryka (1925-27), realizovaného v pomnících (Hradec Králové, Nitra, Kroměříž, Poděbrady), stejně jako bohužel neprovedený monument Bedřichu Smetanovi (1926).

Řekli jsme již, že se klasicismus svou schopností vytvořit „hodnoty trvalého charakteru“ stal obzvláště aktuálním po vzniku republiky. Platilo to pro všechny umělecké obory, včetně architektury, směřující k reprezentativnímu výrazu, harmonii a monumentalitě. Velmi vlivný

<sup>31</sup> P. Wittlich, *České sochařství ve XX. století*, s. 127

<sup>32</sup> Kromě B. Benda šla ve stopách Jana Štursy snad nejvíce Mary Durasová, obdařená neobyčejným smyslem pro monumentalitu tělesnosti.

<sup>33</sup> Nebo úplně nově k němu dospět – to bylo ve třicátých letech dáno přílivem „čerstvých sil“ (P. Wittlich, *České sochařství ve XX. století*, s. 191), schopných živě reprodukovat étos klasičnosti – viz např. K. Kotrba, K. Lidický, J. Kubíček ad.

byl např. klasicismus Jana Kotěry (Právnická fakulta v Praze, Vítkovické železářny atd.), Antonína Engela a dalších žáků Otto Wagnera. Osobitě pojal návrat ke klasickým hodnotám Josip Plečnik, pověřený v roce 1920 úpravami na Pražském hradě.

Výstav zahraničního umění, na nichž se ve dvacátých a třicátých letech čeští tvůrci i širší publikum mohlo seznámit s klasicistními díly, bylo několik. Hned roku 1922 na přehlídce děl Pabla Picassa, zapůjčené do Prahy Paulem Rosenbergem.<sup>34</sup> Kolekci tvořilo 23 obrazů, 5 pastelů, 3 kvaše a 5 kreseb. Většina děl přitom pocházela z let 1916-1921. S problémem Picassova klasicismu se tehdy vyrovnával Vincenc Kramář. Přirozeně, že nemohl souhlasit s francouzskými konzervativními a reakčními kruhy, hlásajícími konec kubismu. Naopak jeho trvání a kvalitu u Picassa zdůraznil („...Kubistické malby neprozrazují (...) žádného ústupku, nýbrž naopak směřují k většímu zjednodušení a zduchovnění.“<sup>35</sup>). Nebyl si však zcela jist, co způsobilo, že „tu současně trvají dvě názorové a výrazové formy plně rozvité, aniž by se navzájem rušivě ovlivňovaly“. Picasso „učinil nepravděpodobné možným“. Kramář pochopil, že jeho klasicistní díla nelze stavět do protikladu ke kubistické tvorbě. Nakonec uzavřel svůj úvod do katalogu slovy: „Ve skutečnosti náležejí obě skupiny témuž vývojovému proudu, jenže kubistická díla představují jeho moderní formu, kdežto ony akty jsou klasicistické v konzervativním smyslu, blížíce se svou podstatou starému klasicismu.“<sup>36</sup>

Podobně jako Kramář přijal dualitu kubismu a klasicismu Josef Čapek, který Picassovu výstavu také komentoval článkem.<sup>37</sup> Důraz položil na kubistické obrazy, v nichž dle něj leží malířův nejhlubší význam. Odlišný názor měla roku 1924 redakce časopisu Život (M. Hégr, K. Holan, P. Kotík ad.), když otiskla a srovnala dva Picassovy obrazy „Harlekýnů“.<sup>38</sup> První, kubistický, byl doprovázen poznámkou: „Libovůle osobní zákonitosti = vzdaluje věc lidem.“ Druhý, klasicistní, představoval „správný příklad“: „Objektivní pohled na svět = přibližuje věc lidem.“

<sup>34</sup> LX. výstava SVU Mánes, Síň Mánesa, Pablo Picasso, Výbor prací z let 1906-1921, září 1922

<sup>35</sup> V. Kramář, Úvodní slovo ke katalogu výstavy, dtto, nestr.

<sup>36</sup> Dtto, nestr.

<sup>37</sup> J. Čapek, Picasso, Lidové noviny, 15. 9. 1922

<sup>38</sup> Život, roč. IV., 1924, s. 42

Roku 1923 uspořádal SVU Mánes zásadní výstavu francouzského umění 19. a 20. století, která poskytla příležitost získat do českých sbírek vynikající díla, včetně klasicistního Picassa, Deraina, Despiaua ad.<sup>39</sup> Stát tehdy některá zakoupil přímo z expozice, kromě toho dvacet sedm děl přímo v Paříži vybrala komise odborníků, vedená Vincencem Kramářem.

Další, v našem kontextu stěžejní výstavy se pak konaly koncem 20. a začátkem 30. let. Připomeňme přehlídky italského umění, následující po sobě v poměrně krátké době: Carlo Carrà a A. R. Giorgiho (Alšova síň UB, 1931), Giorgia de Chirica (Alšova síň UB, 1931), Osmi moderních italských malířů (Alšova síň UB, 1932)<sup>40</sup> a opětovně Giorgia de Chirica (Alšova síň UB, 1935). K jeho první pražské samostatné výstavě, kterou jsme zmínili, napsal předmluvu do katalogu Carlo Carrà. Zdůraznil, že expozice jeho kolegy „přichází ve vhodnou dobu“, neboť současná umělecká epocha „směřuje k urovnání starých protikladů mezi antickým a moderním – protikladů utvořených 19. stoletím a dodnes živých v nižších vrstvách současné umělecké kultury“.<sup>41</sup> Na týž rok 1931 připravily Umělecká beseda a její „rival“ Mánes dvě velké výstavy francouzského umění. První se jmenovala „L'École de Paris“,<sup>42</sup> druhá, „mánesácká“, „Umění současné Francie“.<sup>43</sup> Byli tu mimo jiné skvěle zastoupeni všichni nám známí klasicky orientovaní autoři – E. A. Bourdelle, G. Braque, O. Coubine, M. Denis, A. Derain, G. Kars, A. Lhote, H. Matisse, P. Picasso, A. Maillol ad.<sup>44</sup> Miroslav Hégr si pouze trochu postěžoval: „Bylo mnoho těch, kteří, buď vedeni sympatiemi či antipatiemi, nebo sportovním duchem dneška, zabývali se hlavně otázkou, která z obou

<sup>39</sup> LXVI. výstava SVU Mánes, Výstava francouzského umění XIX. a XX. století, květen-červen 1923, Obecní dům, Praha

Generálním komisařem výstavy byl Václav Nebeský. Součástí sbírek Moderní galerie v Praze se staly obrazy Delacroixe, Corota, Courbeta, Puvisse de Chavannes, Pissarra, Renoira, Moneta, Seurata, Cézanna, Renoira, van Gogha, Gauguina, Celníka Rousseaua, Toulouse-Lautreca, Picassa, Deraina ad., sochy od Rodina, Barye, Bourdella, Despiaua...

<sup>40</sup> Vystavovali: C. Carrà, A. Funi, A. Lega, P. Marussig, A. Saliati, M. Sironi, A. Soffici, A. Tosi. Předmluvu do katalogu napsal Carlo Carrà. V ní zdůraznil, že umělci na výstavě „spojení jsou druzi v pochodu za touhou po umělecké rekonstrukci, která je sbratřuje i při různosti jejich temperamentů“, že každý z nich jde svými prostředky a podle svých schopností „za novou stabilizací onoho vztahu historické kontinuity v malířském umění, který v počátcích jejich umělecké práce byl úplně roztržštěn“. Poněvadž nevěří v „pseudoutváření abstraktního stilismu, převládajícího v dnešních výstavách“, prohlašují svá díla za výsledky „konkrétního tvárného úsilí, v němž forma je považována za výraz variací ducha“ (Katalog výstavy Osmi moderních italských malířů, UB, 1932, s. 3-4)

<sup>41</sup> Výstava obrazů a kreseb Giorgia de Chirica, UB, 1931, výstavní katalog s předmluvou C. Carrà, nestr.

<sup>42</sup> Francouzské moderní umění, L'École de Paris, Umělecká beseda, Obecní dům a Alšova síň, 1931

<sup>43</sup> Umění současné Francie, Spolek výt. umělců Mánes, Budova Mánesa, 1931

<sup>44</sup> Kromě toho Ernst, Šíma, Kupka, Miró, Soutine, Tanguy, Masson... atd.



velkých výstav je lepší; ztráceli tak hlavní smysl obou výstav, které, jak správně konstatuje referent „Volných směrů“, se navzájem doplňovaly.“<sup>45</sup> Expozici „L'École de Paris“ doprovodil katalogovým úvodem dávný přítel Pabla Picassa, André Salmon. Ten přijal pozvání Umělecké besedy, přijel do Prahy a přednesl tři přednášky. Miroslav Hégr se zprvu domíval, že „muž, který je vedle Apollinaira nejvýznačněji zapsán v literárním boji o umění Picassa, Braque aj., bude vystupovati aspoň trochu dogmaticky“, byl však velmi překvapen, když poznal „umělce a kritika tak lidsky prostého, přirozeného, doktrinářsky zcela nezaujatého; při tom tak kultivovaného, hluboce a jemně pronikavého, rozhodně, ale vysoce taktně vyjadřujícího své odchylné mínění, že nebylo možno z něho odvoditi jiný požadavek, jiné dogma, než jeho „l'art vivant“, t. j. aby moderní umění bylo opravdu živé a k živým mluvilo“.<sup>46</sup> Salmonovo (mimořádně stejně jako Corbusierovo) motto znělo: „Dnes rozhoduje jedině kvalita.“<sup>47</sup> Vyřkl to doslova, když napsal: „Někteří snad pocítí i trochu lítosti, když si řeknou, co že zbývá po tolika bohatých objevech? Nic, než s láskou a úsilím hledati kvalitu“.<sup>48</sup> Urovnávají se tu všechny dosavadní protiklady (o nichž též hovořil Carlo Carrà). Dle spisovatele je třeba směřovat k jednotě. „Již nesmí býti v umění, s čím se spokojí politika: pravice a levice. Musí se rozeznávati už jen dobrá a špatná malba, a dobrá bude klasická.“<sup>49</sup>

Kolem poloviny třicátých let dochází k zásadním změnám v politické situaci ve světě, charakterizované narůstající agresivitou fašismu. Proměna generačního životního názoru se bezprostředně odráží ve změně klimatu i celkového charakteru moderní malby. Obtížný bod rovnováhy, který je podstatou klasičnosti, se mohl vychýlit pod otřesy a tlaky doby. Na druhé straně vztah ke klasickému umění nepřestal být řešen ani nadále. Když Václav Nebeský psal o „Moderním umění v dnešní době“ (1945), hovořil o neoklasicismu a dalších „neo“-ismech (neoprimitivismu, neoromantismu atd.) jako o směrech představujících individuální (nikoli hromadné) znovuvtělení tendence, jež „kdysi byla obecně platná, která však dnes setká se jen

<sup>45</sup> M. Hégr, *École de Paris*, André Salmon v Praze a j., *Život*, 1930-31, s. 25

<sup>46</sup> Dtto, s. 25

<sup>47</sup> Cit. dle dtto, s. 27

<sup>48</sup> A. Salmon, *Předmluva katalogu Francouzské moderní umění, L'École de Paris*, Umělecká beseda, Obecní dům a Alšova síň, 1931, s. 17

<sup>49</sup> Dtto, s. 19

s nepatrným počtem těch, kteří ji přijmou za svou“.<sup>50</sup> „Jde o to, vyvolati prostředky, jež moderní umění dává dnešnímu umělci k dispozici, přelud světů a životů, které pro někoho ani dnes nemusí být mrtvy, ježto tendence, jež hnala již jednou člověka k tomu, aby si je vykouznil, může velmi dobře odpovídati jednomu z oněch základních sklonů lidské přirozenosti, jež protivná orientace doby může sice na čas umlčeti, který však je z úhrnu člověkovy bytosti nevykořenitelný.“<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> V. Nebeský, Moderní umění v dnešní době, in: Mánes 1907-1938, výstavní katalog, SVU Mánes, 1945, nestr.

<sup>51</sup> Dtto, nestr.

# ORIGINÁLNÍ ZNĚNÍ CIZOJAZYČNÝCH TEXTŮ

## KLASICISMUS A JEHO VÝZNAMY

1)

„Le malheur est qu'il est difficile de dire sans trop d'obscurité ce qu'est le classicisme...“

9)

„So darf man mit dem Begriff „Klassik“ nur die Zeugnisse einer zeitlich kurzen Kunstepoche in Griechenland bezeichnen.“

10)

„Gerade das Adjektiv „klassisch“ wurde und wird inflationär gebraucht.“

16)

„Term referring to a web of ideas, attitudes and traditions derived from but not wholly dependent on a respect for and a close study of the literary and/or artistic activities of ancient Greeks and Romans.“

19)

„Historismus beruht auf einem Geschichtserlebnis, das sich zu einem Geschichtsbewusstsein verdichtet. Dieses Geschichtsbewusstsein ist wandelbar, in verschiedenen Zeiten verschieden.“

21)

„Jeder Klassizismus sucht die Klassik auf dem Wege über den ihm vorausgehenden Klassizismus.“

22)

„Far from being fixed in concrete by antique example and only by antique example, classicism reflects changing perceptions of the value of the past from contemporary culture. Each generation's classicism is informed and altered by the sum of attractive contributions made by previous centuries, so that tradition is cumulative – a data bank of ideas, forms and motifs that grows richer as the time passes. Hence the constantly developing classicism of later centuries is not necessarily wholly dependent on direct study of the Classical past, although it is usually accompanied by it; this is because certain powerful restatements of classicism become almost „self-standing“, so that they not only add to the tradition but in a sense remodel it, and themselves provide focus for later study.“

25)

„The rigid attitude of accademic classicism was probably one of the reasons which made it so suitable as the art of the twentieth-century dictators – as the language of power.“

35)

„The term „neo-classicism“, which was also commonly used to describe the art of the 1920s, is linguistically redundant, for classicism was always and from the beginning a „new“ reaching out to the classical past, a renewal which tried to recall distant values.“

## KLASICISMUS V UMĚNÍ NOVOVĚKU

51)

„The Stanza della Segnatura, frescoed by Raphael between 1508/9 and 1512 in the Vatican, has been considered by successive generations as the acme of classicism, as much for its iconography as for its style.... The stylistic characteristics (...) display that noble simplicity and calm grandeur which Winckelmann finds in the Segnatura as in the best works of the ancients... The iconography:... Raphael attempts (...) no less than an encapsulation on vault and walls of all aspects of Man's life on earth... The Stanza della Segnatura (...) displays a scheme for living...“

52)

„Because of his ability to assimilate lessons from the styles of others, and to continue and develop solutions to artistic problems on his own account, and because of his achievement in so many media and genres, Raphael was to be quite simply the most influential of all European artists. The solutions which he propounded were, in terms of style, composition and psychology so fruitful that they could be developed even further by succeeding generations. Far from being frozen in the ice of passionless perfection (...), Raphael's treatment of a sensuous yet ideal humanity gave to the classical tradition a vigour which would last to the age of Ingres.“

60)

„Die edle Einfalt und stille Grösse der griechischen Statuen ist zugleich das wahre Kennzeichen der griechischen Schriften aus den besten Zeiten, der Schriften aus Sokrates' Schule, und diese Eigenschaften sind es, welche die vorzügliche Grösse eines Raffaels machen, zu welcher er durch die Nachahmung der Alten gelangt ist. Eine so schöne Seele, wie die seinige war, in einem so schönen Körper wurde erfordert, den wahren Charakter der Alten in neueren Zeiten zuerst zu empfinden und zu entdecken, und was sein grösstes Glück war, **schon in einem** Alter, in welchem gemeine und halbgeformte Seelen über die wahre Grösse ohne Empfindung bleiben. Mit einem Auge, welches diese Schönheiten empfinden gelernt, mit diesem wahren Geschmacke des Altertums muss man sich seinen Werken nähern.“

63)

„The incitement to virtue which is the aim of history painting, (...), was emphasized by David's stage-management of festivals in the antique manner during the Revolutionary period. These were intended to epitomize the aims and ethos of the national purpose through sanctification of its ideals. The means used were processions, tableaux vivants, or paintings and statues to which the public did honour. The enactment of Roman festival structures adapted to the glorification of a modern régime was, of course, a procedure much used since the Renaissance. But never before had prominence been given to the Roman Republic (instead of the Empire) via the images of its most famous heroes, and to their modern descendants, who, by continuity and by iconography, were compared with their prototypes.“

64)

„He characterized the copies as affected, exaggerated, hard, conventional and geometrical in comparison with the „real flesh, the beautiful nature“ of Phidias' creations. But he had only seven years left to live, and the work he had in hand for which models had already been made, together with his advanced age, prevented any change in the direction of his work.“

66)

„Almost paradoxically, the quest for a timeless mode of expression (the „true style“, as it was called) involved strongly divergent approaches (...) that were strikingly focused on the

Greco-Roman debate. On the one hand, there was a commitment to a radical severity of expression, associated with the Platonic Ideal, as well as to such criteria as the functional and the primitive, which were particularly identified with early Greek art and architecture. On the other hand, there were highly innovative exercises in eclecticism, inspired by late Imperial Rome, as well as subsequent periods of stylistic experiment with Mannerism and the Italian Baroque. However rationally dictated, these fresh interpretations of the Classical evoked powerful emotional responses to the past that require Neo-classicism to be understood within the broader movement of Romanticism, rather than as its opposite.“

76)

„Durch Ingres wurde das klassizistisch-eklektizistische Historienbild für die akademische Lehre dogmatisch festgeschrieben und damit eine schöpferische Auseinandersetzung mit der Klassik und den Klassizismen ... fast unmöglich gemacht.“

80)

„...un grand dessinateur, c'est-à-dire un grand déformateur, c'est-à-dire un grand constructeur.“

81)

„The classical tradition cannot assimilate such free thought, because it is firmly wedded to Renaissance forms of art. Did the Renaissance in Italy ever make an effort to understand and assimilate those very different forms of art in the rest of Europe, let alone in the east or the Americas? ... Self-confidence such as that evidenced by Vasari in his Lives is an essential element in the security and vigour of any tradition, as Baudelaire recognized. In the case of the classical tradition, it was sustained by the belief in the values of Graeco-Roman civilization which survived the translation from Renaissance Italy to France in the seventeenth century and was indeed strengthened by an authoritarian ardour. A last glorious revival on a European scale preceded collapse in the nineteenth century.“

82)

„...I explained as best I could the irregularities and mistakes which, to our Western ears, its rhythms and tonality possessed. I explained that Persian music had its own method, its own aesthetic, its own virtuosity and its own classicism – its own emotion and charm... Such words made Ingres stiffen into recalcitrance, then become troubled and piteously uneasy. Almost in tears he exclaimed: „Then where does that leave our sensations and our scale of values? Where are we in relation to Bach, Gluck, Mozart and Beethoven? Are they deceiving themselves and us, or are we all deceiving ourselves?“... And he remained dispirited...“

84)

„(Modernity) is what happens to both everyday and exceptional experience when large sections of society are undergoing modernization. It is an unfolding of active processes, of changes in all spheres, away from accepted traditions, customary conventions and current practices towards imaginary, often utopian, futures. It is experienced as a constant encounter with the new as a set of challenges and thus demands a reorientation of our selves... Modernity is living in, and with, perpetual flux.“

85)

By modernity I mean the ephemeral, the fugitive, the contingent, the half of art whose other half is the eternal and the immutable“.

87)

„...Modern painting was a product of a modern culture, but not the only product; it was one form of production among many other forms of visual representation, including Academic painting, popular illustration, photography and so on.“

88)

„These artists are our heroes precisely because they refused to conform to the rigid and stifling standards set in the art academies. Our notion of an avant-garde battling against the dead weight of the academic classicism of meretricious, supersuccessful „pompiers“ like Gérôme, Cabanel and Bouguereau, has made us deeply suspicious of later classical revivals: might they not also be rearguard academic revivals? Because by the middle of the nineteenth century the classical tradition no longer had the weight of absolute authority it once enjoyed, we tend to assume that innovative artists were bound to reject its principles...“

## KLASICISMUS V MODERNÍM UMĚNÍ JAKO PŘÍBĚH ODYSSEOVA NÁVRATU

4)

„Nietzsche vergleicht die „Apollinische Kunst“ der Kunst des Bildhauers, der zur „höheren Wahrheit, der Vollkommenheit dieser Traumzustände“ Zugang findet, wobei „jene zarte Linie / maßvolle Begrenzung dem Traumbilde nicht fehlen dürfe“. Dagegen setzt er die nicht-plastische Kunst des Dionysos oder die Kunst der Musik: jener im Frühling hervorgebrachte, „die ganze Natur lustvoll durdringende“ Zustand der Trunkenheit. Bei Nietzsche bestehen diese zwei gegensätzlichen Instinkte nebeneinander, Konkurrenten im Kreativen. Die Welt des Bildhauers ruht auf einem höchst unsicheren Ordnungsempfinden und ist ständig der Gefahr der wilden Ausbrüche der dionysischen Kräfte ausgesetzt. Der apollinische Grieche empfand dann, dass „sein ganzes Dasein mit aller Schönheit und Mäßigung“ (...) „auf einem verhüllten Untergrunde des Leidens und der Erkenntnis“ ruhe, „der wieder durch jenes Dionysische aufgedeckt wurde“... „Apollo konnte nicht ohne Dionysus leben.“

5)

„...the old world returns in a new way.“

### MODERNISTICKÝ A TRADIČNÍ KLASICISMUS

9)

„Modernism strove not only to shake off tradition but also to discover it anew.“

10)

„...Iconoclasm could not offer a long-term solution, however useful it might be in the short term as a means of achieving a „tabula rasa“. The long-term solution involved detaching the Great Tradition from all association with the academic concept of „imitation“, and in insisting on its potential as a source for innovation and invention. This is precisely what Apollinaire had done, (...) when he differentiated between „fake classicism“ and „the authentic tradition of art“.“

13)

„Nothing could be further from the authentic art of our time than the idea of rupture of continuity. Art is among other things, continuity. Without the past of art, and without the need and compulsion to maintain past standards of excellence, such a thing as Modernist art would be impossible.“

14)

„It resembles all modernism and all classicism.“

15)

„Modernism always exercised its hegemony over other models of art practice. This is, after all, part of what the term „hegemony“ means. Dominant paradigms marginalize other ways of carrying on.“

17)

„...Nous clôturons l'Histoire à son amont (en la structurant par une seule de ses lignes de force) et à son aval (en la pré-déterminant, ainsi que le font les technocrates). Ajoutons: si privilégier dans la vie des formes ce qui nous apparaît comme innovation, c'est s'exposer,



pour comprendre une époque historique déterminée, à l'aporie que Panofsky devait justement dénoncer dans „Renaissance et Renascences“... , c'est aussi se condamner, si l'on considère la production d'un individu à l'intérieur de cette période, à n'en voir qu'un seul des aspects. Ne vouloir connaître que de ses débuts, c'est s'interdire de comprendre les moments d'équilibre... Un (... ) exemple significatif, à ne pas relever de la création mais de la critique, est celui de Gertrude Stein. Au regard commun, elle est cette figure héroïque et légendaire de grande accoucheuse des avant-gardes... Mais qui a jamais sérieusement considéré l'activité critique que, vingt ans plus tard, elle développera en faveur d'un art classique? Quelle pudeur nous fait taire cet autre aspect d'elle-même, quitte à fausser gravement sa biographie?“

## KLASICISTÉ A ČAS

26)

„Der Grieche kannte und empfand die Schrecken und Entsetzlichkeiten des Daseins; um überhaupt leben zu können, musste er vor sie hin die glänzende Traumgeburt der Olympischen stellen.“... „Jene ganze Götterordnung des Schreckens wurde durch jenen apollinischen Schönheitstrieb, jene künstlerische Mittelwelt der Olympier fortwährend jedenfalls verhüllt und dem Anblick entzogen.“

31)

„... He was already seeing the light of the Promised Land on the horizon, ... he was literally imagining the moment of pure bliss when art, after its job was done, would be able to abolish itself in dissolving into life.“

## KLASICISMUS PŘED PRVNÍ SVĚTOVOU VÁLKOU

1)

„Puvis gradually came to embody (...) the new popular psychological image of the artist: the man of great skill and knowledge who is somehow at the same time of the utmost simplicity and childlike naïvité, these two conflicting qualities resolved by the suggestion of spontaneous creation...“

9)

„Er ist zugleich die Vollendung der klassischen Tradition und das Resultat der großen Krise der Freiheit und des Lichtes, in der die moderne Kunst sich verjüngt hat. Er ist der Poussin des Impressionismus. Er besitzt die feine Empfindsamkeit des Parisers und ist üppig und verschwenderisch wie ein italienischer Dekorateur. Er ist ordentlich wie ein Franzose und hitzig wie ein Spanier... Die beiden Verfahren, die Poussin „aspect“ und „prospect“ nannte, sind bei Cézanne kaum mehr unterschieden. Die Wahrnehmungen zu organisieren war eine Disziplin des 17. Jahrhunderts, es ist die absichtliche Einschränkung des künstlerischen Aufnahmevermögens. Doch der wahre Künstler ist wie der wahre Gelehrte „ein kindliches und ernsthaftes Wesen“. Er vollbringt das Wunder, sich bei allen Bestrebungen und Skrupeln weiterhin seine Frische und Naivität zu bewahren.“

11)

„Puvis de Chavannes, qui partait de l'esprit, a été au XIXe siècle, un affirmateur de la synthèse des lois essentielles de l'art. Cézanne nous offre le spectacle contraire par le sensualisme rétinien qui le dirige. Alors que l'un simplifie, l'autre complique. Alors que l'un n'a pas assez de murailles pour étaler ses vastes compositions, l'autre réduit son format, rénonce à toute conception, se confine dans la représentation des objets les plus vulgaires. Pour l'un tout est grand, pour l'autre tout est complexe, petit, difficile.“

12)

„J'ai cru comme tout le monde à la „tendance classique“ de Cézanne; mais maintenant que je vois clair dans l'origine sensorielle de ses „intentions“, je ne puis plus croire à un homme qui veut faire „du Poussin sur nature“, qui veut „redevenir classique par la nature“, c'est-à-dire par la sensation. (...) Ces dernières années, (...), nous avons cru trouver un point de départ dans l'oeuvre de Cézanne. (...) ...Je crois pouvoir affirmer aujourd'hui que le chemin à suivre est précisément l'opposé de celui suivi de Cézanne. On ne devient pas classique par la sensation mais par l'esprit; l'oeuvre d'art ne doit pas commencer par une analyse de l'effet, mais par une analyse de la cause, et on ne construit pas sans méthode et en se basant uniquement sur les yeux et le bon goût, ou sur de vagues notions générales.“

15)

„He tackled it at the highest point where Degas had left off. And he added that sense of divine with which he was more and more deeply imbued.“

16)

„What admirable people the Greeks were. Their existence was so happy that they imagined that the gods came down to earth to find their paradise and to make love. Yes, earth was the paradise of gods. That is what I want to paint.“

18)

„Seurat was the first to construct and to compose... In truth, Cézanne would not have sufficed to preside at the great task which engages the strongest and most spontaneous

energies of today. There is a certain sylvan vulgarity in the candor of Cézanne. From Seurat comes the aristocratic feeling and the austerity without sterility of modern creations.“

19)

„Not only Nature but also human figure must bow to the new discipline. In strict profile or seen head on, reduced to its basic cylindrical shape and stiffened into sculpture or into a wooden doll turned on a lathe, it becomes an element of a monumental architecture. The geometrical stylization and mechanical perfection of these bodies is doubtless the most conspicuous and perhaps the most modern feature of Seurat’s art.“

20)

„Phidias‘ s Panathenaeon frieze is a procession. I should like to see modern man passing by, as on this frieze, in all his essential characteristics, and portray him by means of paintings in which the colour harmonies, the orientation of the shades and the harmonies of the lines are all attuned to each other.“

21)

„Like the Classicists, Seurat understands his art as a reaction to the sensuality and frivolity of his predecessors; the idea also dominates his oeuvre, he also values persuasion above all; he also willingly conforms to the requirements of an admired model, except that, in his case, it is not an artistic but a scientific authority: the principle of physical analysis and the technique of mechanical production. Cézanne described his own pictures as „constructions after Nature“, while Seurat’s constructions draw their guidance from a scientific principle. Impressionism is thus transcended; the process of perception is not simply represented, it is analyzed; the intellectual insight thus acquired becomes the new idealized value. Individual exhibition withdraws, the ideal is exhibited.“

23)

„L’Esprit nouveau. Il y a un esprit nouveau: c’est un esprit de construction et de synthèse guidé par une conception claire.“

24)

„... He is our newest master; but it is only recently that we have discovered him... He always retained that „happy naïveté“ which he recommended to his pupils. I noticed in the foreground a little still life, a few cups that might have been painted by a child. (...) ...If Monsieur Ingres had lived longer, he would have painted like Rousseau.“

25)

„Quelle erreur ou quel indécent amour de paradoxe poussait ces jeunes peintres dévergondés à se réclamer précisément à un tel maître? Manet, passait encore... Mais avec Ingres, que prétendaient-ils donc?“

26)

„(Prétendaient-ils) représenter non plus tel excessif paradoxe de l’art, mais l’art tout simplement, le grand Art?“

27)

„In the notion of classical art the concept of synthesis is all-important. He who is not economical in his means, who does not subordinate the charm of individual details to the beauty of the whole, who does not attain grandeur through conciseness, is not classical.“

Classical art implies belief in the necessity of structural relationships, mathematical proportions and a form of beauty... It involves a just balance between nature and style, between expression and harmony. The classical artist synthesizes, stylizes, or, if you prefer, invents beauty, not only when he sculpts or paints, but also when he uses his eyes, and contemplates the natural world.“

31)

„...qu’il souhaitait revoir le meilleur travail qu’il ait accompli, le meilleur travail de sa vie, dans lequel a pris forme tout ce qui l’anime.“

32)

„...une sorte de leit-motif de son oeuvre“, „un thème amoureusement repris.“

33)

„La beauté de leur art est ce qui, d’abord et presque uniquement, les émeut. Ils ne veulent rien précisément traduire et ne cherchent point à leur oeuvre d’autre nécessité que sa beauté. Mais l’émotion vient, naturellement, habiter cette forme belle.“

39)

„... (Fondateur) d’un autre idéal, d’autres beautés dont la sensualité naïve, la simplicité, la noblesse sans apprêt relèvent plutôt du goût classique...“

41)

„...comme si rien n’existait. Comme si je n’avais rien appris. Je suis le premier homme qui fait de la sculpture.“

42)

„... (L’academisme)... c’est pompiers, c’est affreux, c’est sculpté comme dans du savon de Marseille...“ „...Les Grecs étaient puissamment vivants. Mais comme tous les peuples, ils se sont affadés en vieillissant... Pour moi, Praxitèle est le Bouguereau de la sculpture, le premier pompiers de la Grèce, le premier membre de l’Institut.“

## KLASICISMUS A PRVNÍ SVĚTOVÁ VÁLKA

1)

„Wir hören aus Paris, dass die Dadaisten zusammen mit den Künstlern des Herbstsalons mit Matisse, Friesz, Vlaminck ihren Einzug in das Grandpalais gehalten haben. Gleichzeitig wird uns die Nachricht (zuteil), dass Picasso nicht nur zum Gegenständlichen zurückgekehrt ist, sondern auch einen Stil anstrebt, der einen Vergleich mit dem Klassizismus herausfordert, dass er in Übereinstimmung damit Raphael und David bewundert, dass Derain entdeckt hat, der Humanismus der Renaissancemaler stünde uns näher als die Scholastik der Primitiven, dass der Futurist Carlo Carrà in dem strengen Aufbau seiner Bilder mit der Kompositionsweise Poussins wetteifert, dass Giorgio de Chirico mit Stolz ausruft: Pictor classicus sum.“

2)

„Do you know what the Cubists have discovered now? Alarmed (...) at having destroyed everything ... they have gone back to school like kids! I am told M. Ingres gives them excellent lessons.“

3)

„An aesthetic idea enlivens (the epoch). A need for certainty preoccupies it. A taste for pure, simple, personal means characterizes it. In the last analysis, a spirit of discipline reigns... We must build not destroy...“

5)

„...All those of us who had sketched out our way through life must now change everything temporarily and get along as best we can. For, my dear friend, I can see that in the nightmare through which we are passing, previous engagements are no longer valid and each of us must make his own way. How? I don't know.“

7)

„Die Welt ist um das blutigste Jahr ihres vieltausendjährigen Bestehens reicher. Es ist fürchterlich daran zu denken; und das alles um nichts, eines Missverständnisses willen, aus Mangel, sich dem Nächsten menschlich verständlich machen zu können! Und das in Europa!“

8)

„Seit Tagen seh' ich nichts als das Entsetzlichste, was sich Menschengehirne ausmalen.“

9)

„...Ja, dieses Jahr werde ich auch zurückkommen in mein unversehrtes liebes Heim, zu Dir und zu meiner Arbeit. Zwischen den grenzenlosen schaudervollen Bildern der Zerstörung, zwischen denen ich jetzt lebe, hat dieser Heimkehrgedanke einen Glorienschein, der gar nicht lieblich genug zu beschreiben ist... Momentan hausen wir mit der Kolonne auf einem gänzlich verwüsteten Schlossbesitz, über den die ehemalige französ. Frontlinie ging. Als Bett hab ich einen Hasenstall auf den Rücken gelegt, das Gitter weg und mit Heu ausgefüllt u. so in ein noch regensichers Zimmer gestellt! Natürlich hab ich genug Decken und Kissen dabei, sodass sich ganz gut drin schläft. Sorg dich nicht, ich komm schon durch, auch gesundheitlich. Ich fühl mich gut u. geb sehr acht auf mich. Dank viel, vielmal für den lieben Geburtstagsbrief! Küsse Dein Fz.“

11)

„Die Herren, die den „Aufbau“ notwendig haben, gehören zu den verdächtigsten Typen einer innerlich längst bankrottierten Kaste. Dass Ruhe, Ordnung und Aufbau, das „Verständnis für eine organische Entwicklung“ nur Symbole, Vordergründe und Vorwände für Hintern, Fett und Gemeinheit sind, hat unsere Zeit zur Genüge erfahren. Wenn die dadaistische Bewegung Nihilismus ist, so gehört eben Nihilismus zum Leben...“

12)

„...A une période d'exubérance et de force doit succéder une période d'organisation, de classement, de science, c'est-à-dire un âge classique.“

13)

„En réalité, si les choses procédaient de façon absolue par actions et réactions, flux et reflux (...) après ces sortes de grandes secousses on voyait (...) ce qui se produirait après la guerre de 1914 serait diamétralement différent de ce qui se passé après celle de 1870... Ce serait une réaction ou une renaissance, comme on voudra, de tendances classiques contre celles de liberté à outrance. On se remettrait à chercher la forme, la ligne, aussi passionnément qu'on cherchait la déformation entre 1900 et 1913...“

14)

„Bei Ausbruch des Ersten Weltkrieges waren die europäischen Kanäle der Avantgarde weit geöffnet. Diese Kanäle gingen von so unterschiedlichen Städten wie Oslo, Mailand, Moskau, Wien und Barcelona aus und beförderten ihre Fracht meistens nach Paris. Bisweilen jedoch floss die Strömung auch in die andere Richtung oder überhaupt an Paris vorbei: Kandinskys Aufenthalt in München etwa belegte die Lebendigkeit einer russisch-deutschen Achse.“

15)

„Nous ne prétendons pas suffire à nous-mêmes. Nous sommes les disciples de l'antiquité, d'où vient notre langue directement. Le meilleur de „l'humanité“ ancienne a passé en nous.“

17)

„Le cubisme peut être considéré comme la dernière et indépassable conséquence de ce dévoiement total des directions naturelles du coloris et du dessin.“

20)

„This „saving“ of Cubism in the post-War period was one of the most important transitional phenomena of classicism. Picasso, Braque and above all the Cubist „school“ were involved in this.“

21)

„If willed and conscious imitation is the poorest employment for human thought, is it certain that the innovators are always as foreign to the traditions they repudiate as they believe? Audacious revolutions are often nothing but a return to the procedures of the old masters. New errors and truths are often but forgotten errors and truths. In the great army on the march, we are alarmed to see the adventures of some avant-garde detachments. The Latin poet Terence in one of his comedies jeers at those who claim to reproduce the human form by geometric figures. Is it not right to conclude that Cubism itself is a legacy of the Ancients?“

27)

„In particular he has noted how the clusters of terms and ideas that sustained the idea of the „call to order“ and „reconstruction“ in post-war France were echoed in the writing and statements of artists, and incorporated in the styles and themes of their art... He has pointed out the similarity between the rhetoric of right-wing political commentators in France and the rhetoric of many artists, critics and cultural theorists... But the similarities that Silver noted between the political and the aesthetic rhetoric of the period have become converted by some authors into less flexible kinds of relation. It has been assumed, and in some cases explicitly argued, that the more traditional, more „conservative“ forms and techniques of painting are the direct effects of a more authoritarian, more „conservative“ political culture (... for example B. Buchloh, „Figures of authority, ciphers of regression“). This assumption is itself usually based on a prior one, namely the commonplace idea that forms of artistic „radicalism“ (a term usually standing for technical innovation) are themselves ciphers of political „radicalism“. Is it then reasonable to assert that the entire range of Classically oriented work is just so much evidence of artists‘ having internalized reactionary political ideas? Are these therefore reactionary paintings? Is it the case that the widespread move towards more „conservative“ (...) painting is a direct analogue of the more „conservative“ political climate in post-war France?“

28)

„Sicher ist es notwendig, die Fehler der Neoklassizisten zu durchschauen, die dadurch, dass sie uns das 17. Jahrhundert als Modell vorstellen, eine Verarmung unserer Lyrik und unserer Sprache beabsichtigen.“

29)

„dass zur Klassik ein antikes Versmaß gehöre. Manche von ihnen halten die Klassik sogar für ein Ideal, welches nicht ohne einen König zu erreichen sei.“

30)

„Die extreme Rechte hatte seit fast zwanzig Jahren eine französische Rückkehr zum Klassizismus propagiert und auch seit 1870 davor gewarnt, dass die Deutschen wieder gegen Frankreich marschieren würden... Die Quelle des neuen Klassizismus während des Krieges (war) unbestreitbar die französische Rechte, und Dermée – ein gut Teil scharfsinniger als die meisten Verkünder der neuen Ära der „Organisation“ – wusste, dass ein neues klassisches Zeitalter zu beschwören das Risiko bedeutete, sich in der Gesellschaft jener wiederzufinden, die sehr konservative politische Ansichten vertraten.“

31)

„This impulse to return to the constants of the Great Tradition has been seen as conservative and reactionary, because avant-garde, individualistic styles of one kind or another were rejected or modified in the interests of greater clarity, order and universality, and because the changes usually met with the approval of the Establishment – bourgeois patrons and their favourite dealers, critics who had been hostile to avant-garde styles, and political leaders on the right, who, alleging a Boche conspiracy, vaunted „racial purity“ in the arts. The fact that the Fascists embraced classicism for propagandist purposes, and that whenever artists were required to celebrate the aspirations or the power of their country they turned to classical models as if there were no possible alternative, has led to mistrust of the language of classicism itself. There is a suspicion that it is at worst authoritarian and oppressive, at best rhetorical and sham. Indeed because of its presumed arrièrè-garde nature, the post-war classical revival has received scant attention until quite recently, and the work produced has often been treated with contempt. Yet that work is often of the highest quality, and the

accusation of conservatism (in the pejorative sense of reaction against innovation and invention) does not stand up.“

32)

„L'Europe de 1914 était peut-être arrivée à la limite de ce modernisme.“

34)

„La guerre peut, en un sens, expliquer qu'après les souffrances partagées et vécues par toutes les nations belligérantes, il se fasse un retour légitime aux traditions qui, selon les propagandes, avaient été menacées et qu'il avait fallu défendre. Elle peut aussi expliquer l'impérieux besoin de retrouver une certaine quiétude intellectuelle, une stabilité, une sécurité. Mais cela, ce sont des opérations réductrices, psychologiques. En effet: si nous considérons la période qui précède immédiatement le grand massacre, force nous est encore de constater que le dispositif est déjà mis en place: que l'on considère, en France, l'activité de la revue „Montjoie!“... à laquelle collaborait Gleizes... En Italie, (...) Martini, comme Boccioni, cherche à déterminer quoique de façon incertaine, les possibilités d'une culture italienne, au prix de retards et de revirements.“

35)

Notre faculté de surprise est épuisée... Le centre de gravité de l'art contemporain a été déplacé... Les recherches orientées dans le sens d'un nouvel alphabet n'intéressent plus personne. Dans l'état actuel de l'esthétique picturale, l'élément de la représentation, voire d'imitation, a été résorbé au point que sa présence a cessé de constituer une gêne. Le spectateur moderne voit ce qu'il veut voir... Le conflit entre la vision interne et la perception extérieure a été résolu... Désormais rien ne peut entraver la conscience immédiate, l'intuition de l'artiste, son invention, son imagination, rien, sauf la capacité lyrique du poète-plasticien doté par Dieu d'un pouvoir absolu. Mais cette liberté ne porte-t-elle pas les germes d'une nouvelle discipline ou, du moins, d'une nouvelle restriction?“



## KLASICISMUS VE SVĚTLE MEZIVÁLEČNÝCH REALISMŮ (a nejen jich...)

1)

„Tout se passe alors comme si, à une dégénérescence des conventions formelles – dégénérescence qui devait conduire à la peinture „academique“ – avait répondu le ressourcement dans une observation accrue du réel.“

2)

„Leur problème est (...) plutôt de retrouver dans l'art du passé des formes traditionnelles, pour y couler un contenu devenu trop envahissant. Quelque chose cette fois comme la culture contre la nature; non plus le trop de formes contre le trop peu de contenu, mais le trop de contenu contre le trop peu de formes. L'état de amnésie face au motif, dans un parfait parallélisme avec les exemples de Constable et Monet, ce n'est plus ce qu'ils peuvent souhaiter atteindre: c'est cela même dont ils sont devenus les victimes et tel, en effet, que De Chirico ne reconnaît plus les objets familiers d'un environnement domestique. Et c'est bien cette fois le retour invers au passé, le recours à l'héritage culturel et à ses models, qui, seul, peut donner signification et forme à un „contenu“ devenu incompréhensible.“

5)

„It was Cubism itself ... that prompted the return, for order was latent in its anarchy“.

6)

„Planes are tilted upwards, as in a Cubist painting; but unlike Braque or Picasso, Derain does not cause objects, figures and ambient space to interpenetrate. Each element is self-contained, in a solemn composure epitomized by the arched hands of the woman on the right. By these various means, Derain brings a familiar habitation close to us, at monumental scale, while yet holding it back, estranged, within the confines of art.“

7)

„Die vollkommene und ausschließlich einfach gegebene äußere Hülse des Dinges ist schon eine Absonderung des Dinges vom Praktisch-Zweckmäßigen und das Herausklingen des Innern. Henri Rousseau, der als Vater dieser Realistik zu bezeichnen ist, hat mit einer einfachen und überzeugenden Geste den Weg gezeigt... Henri Rousseau hat den neuen Möglichkeiten der Einfachheit den Weg eröffnet. Dieser Wert seiner vielseitigen Begabung ist uns augenblicklich der wichtigste.“

9)

„Die Revolution der metaphysischen Malerei schuf (...) einen künstlerischen Ausdruck, der nicht auf dem Erscheinungsbild des Gegenstandes, sondern auf dessen Bedeutungsmöglichkeiten gründete. De Chirico erkannte, dass jede sichtbare Form ihre wirkliche Bedeutung aus unserem Bewusstsein für die unzähligen Assoziationen und Erinnerungen, die sie hervorrufen kann, zieht. Daraufhin schuf er seine eigene symbolische Sprache, in der die Gegenstände und Bilder zu „Zeichen“ eines visuellen Vokabulars werden. Dabei sind sie frei von einer festen oder vordefinierten Bedeutung, jedoch fähig, ihre Wertigkeit entsprechend den beim Betrachter hervorgerufenen Assoziationen zu erhalten und zu verändern.“

10)

„In art it encompasses a wide variety of expressive idioms: figurative, exploring the formal language of ancient art (e.g. Picasso, Matisse, Bonnard, Brancusi, Maillol); abstract, following on from synthetic Cubism (Juan Gris, Ozenfant, Le Corbusier); or those influenced by Surrealism or by other forms of abstraction.“

11)

„One of the first things that strikes the objective investigator is the fact that the invention of abstract painting and the genesis of classicism took place at around the same time. The earliest abstract paintings (by Malevich, Mondrian and also Kupka) date from 1913. Parallel to this, Giorgio de Chirico was developing his „pittura metafisica“; and Mondrian completed his change-over from post-cubist to abstract painting at the end of World War One, in the very years in which Picasso, Matisse and Braque were setting forth along the path of classicism.“

12)

„I believe that an equilibrium based on dissonants can exist.“

13)

„...his art was part of a universal theosophical evolution, evidently considering the future of abstract art to be consistent with a long and binding past.“

18)

„La mémoire est notre culture. C'est la collection ordonnée de nos propres pensées: c'est aussi la collection ordonnée des pensées des autres hommes, de tous les autres hommes qui nous ont précédés. Et puisque la mémoire est la collection ordonnée de nos pensées et de celles des autres, elle est notre religion – religio. La mémoire naquit au moment où Adam, exilé, franchit le seuil du Paradis terrestre.“

19)

„It was then that this thought-related faculty was born, so that he and all his descendants would never forget, amid the trials, tribulations, dangers and threats of death, that state of innocent and endless delight to which in the beginning he had been called, and to which we always hope to return. In short, Memory was born as an instrument whereby desire for the lost happiness might be passed on from man to man.“

20)

Le classicisme: „Encore si peu connu dans son unité pourtant forte, qui est d'exil et de méditation sur l'exil.“

22)

„...to establish order and to make the canons of art much more severe. (...) Its guiding principle may be suggested by the adjective „classical“ – which has nothing to do with the classicism of David or with the resuscitation of the art and history of the Greeks. We should not nowadays attempt heroic canvases of Thermopylae or carve the straight nose and curling lip of Phidias; we aim at being classical in the far deeper sense. The modern ideal (...) is assuming the formal, the exquisite, and passionless quality, which is the true „classicism“... An artist of the past who was classical in this definition is Raphael. The modern exemplar, we suppose, is Picasso.“

24)

„Raphaël n' est pas un maître des jeunes: il ne peut pas faire école chez les débutants. Il convient de n'aborder Raphaël qu'après beaucoup de déceptions! Si on part de lui, c'est un désastre; c'est un génie capable de gâter les plus grands. Il y a de douloureux exemples. D'ailleurs son influence fut nulle pendant plus d'un siècle; nous sortons à peine d'un âge où l'on ne demandait de direction qu'aux maîtres de l'école hollandaise. Le récent remaniement du Louvre est la preuve heureuse que ce temps est passé. Raphaël est au-dessus de Vinci, lequel est un habile calculateur et qui, loin d'être divin, a un certain goût de corruption. Raphaël seul est divin!“

25)

„... nous aspirons à Raphaël ou, du moins, à tout ce qu'il représente de certitude, d'ordre, de pureté, de spiritualité.“

26)

„Mais nous ne sommes pas des Italiens et nous mettons tous nos espoirs dans Ingres, le seul, semble-t-il, capable de nous mener vers Raphaël par des voies françaises.“

27)

„Mais la quête d'une identité nationale demeure l'un des éléments structurants du rappel à l'ordre, exacerbé par l'expérience récente de la Première Guerre mondiale. On se raccroche à Jean Fouquet en France, à Albrecht Dürer en Allemagne et à Giotto en Italie, et on cherche à créer, à partir de ces ancêtres, des lignées d'artistes dessinant des généalogies nationales, le cas échéant au détriment d'artistes étrangers.“

29)

„négligence du récit, mépris progressif du sujet, culte de la forme pour elle-même“

30)

„Quand le sujet se dérobe et devient inaccessible, l'obsession de la manière masque sa disparition.“

31)

„Le classicisme est un problème d'élagage et de greffe. Il s'agit de réduire le phénomène, la première apparition à son squelette, à son signe, au symbole de son inexplicable existence“.

32)

„Il y avait des oeuvres de l'esprit dont la richesse en contrastes et en impulsions contradictoires faisait penser aux effets d'éclairage insensé de ce temps-là; les yeux brûlent et s'ennuient...“

34)

„La couleur la plus inerte, la plus monotone peut avoir une puissance de décharge indépassable.“

35)

„When one says painting, inevitably one says color. But color has properties of shock (...) that strike the eye before form (...)... In the expression of volume, color is a perilous agent; often it destroys and disorganizes volume...“

36)

„The constructive conceit was especially reassuring to a nation that was experiencing the most destructive war in memory.“

38)

„On peut blâmer la couleur des chambres, peu importe si la maison est solidement construite, sans rien qui manque du haut en bas.“

39)

„Le retour à la perspective est (...) l'un des traits du „retour à l'ordre“, mais non point exclusif.“

40)

„C'est très intéressant pour moi d'être ici en ce moment, car Francfort est le haut lieu de l'expressionnisme. J'ai pourtant réussi à convaincre même ici un certain nombre des gens, grâce à mes tableaux, que l'expressionnisme est tout de même affaire de décoration, de littérature plutôt, et qu'il n'a rien à voir avec un sentiment pour l'art. Il m'est possible maintenant de prouver avec mes tableaux et mes gravures qu'on peut être nouveau sans faire de l'expressionnisme ou de l'impressionnisme. Nouveau suivant la loi ancienne de l'art: la rondeur dans la surface.“

41)

„On applaudit à votre âme et non à votre pinceau“.

42)

„Le dessin est la probité de l'art. Je me suis trouvé souvent, et il y a bien des années, l'esprit arrêté devant cette affirmation, gravée au-dessus de la signature d'Ingres, dans le marbre du petit monument qui lui a été dédié dans le vestibule du cours du dessin (...) à l'École nationale des beaux-arts.“

43)

„On a cherché âprement l'originalité, mais n'ayant que la fantasia et le caprice comme base, on n'a atteint en général que la singularité.“

44)

„Les plus intelligents parmi les artistes commencent (...) à se rendre compte qu'il n'est pas possible d'édifier quelque chose de solide sur le caprice, la fantasia, ou le bon goût, et qu'en somme, rien de bon n'est possible sans l'École.“

45)

„... Le jour où je me suis retrouvé sur le trottoir, décidé de nouveau de reproduire aussi fidèlement que possible des figures humaines comme un débutant de la Grande-Chaumière, je me suis senti heureux, libre...“

46)

„Les quelques rares peintres qui ont encore la tête sur les épaules et les yeux en face des trous se préparent à faire retour à la science picturale, selon les principes et les enseignements de nos maîtres anciens. Nos maîtres, avant toute autre chose, nous enseignaient le dessin: le dessin, l'art divin, base de toute construction plastique, squelette

de toute oeuvre bonne, loi éternelle que chaque artisan doit suivre. Le dessin ignoré, négligé, déformé par tous les peintres modernes (je dis tous, y compris les décorateurs des salles parlementaires et les différents professeurs du royaume). Le dessin, dis-je, reviendra, il ne reviendra pas à la mode, comme disent aujourd'hui ceux qui parlent d'événements artistiques: il reviendra par une fatale nécessité, comme une condition sine qua non de bonne création. Un tableau bien dessiné est toujours assez bien peint, disait Jean-Dominique Ingres..."

47)

„...marqué par un retour au „métier“, au sens technique, manuel, de travail bien fait. Le „métier“ suggère tout à la fois un refus de l'excès individualiste, une nostalgie de l'artisanat, le désir de redonner un sens collectif à la création, une méfiance envers le produit industriel, et exige une pratique retrouvée des rudiments élémentaires de la peinture, parmi lesquels se trouve, au centre, le dessin.“

48)

„Il le fera avec soin et amour, cela lui reviendra moins cher et lui fournira un matériel plus sûr et plus consistant... Ingres, quand il peignait, avait toujours à portée de la main plus des cent pinceaux de la première qualité, parfaitement lavés et séchés, prêts à être employés dès que l'artiste en aurait besoin.“

49)

„cheminements de longue haleine qui apparaît comme une crise interne du métier d'artiste, une crise d'identité.“

50)

„Painstakingly executed with hammer and chisel, direct carving implied a minimal use of preliminary drawings and demanded great dexterity and physical force. It thus had the moral probity of the „retour au métier“. In line with the masculine rhetoric of the „rappel à l'ordre“, its revival implied a gendering of practices. In comparison to the feminization of nineteenth-century modeling à la Rodin, with its use of soft wax models allowing for smooth surfaces and mellow forms in its transfer to bronze, direct carving was more typically „male“: a labor-intensive practice producing works whose blockish quality stood as the perfect response to the agenda of the postwar builder.“

51)

„...Il faut souligner que Cézanne et Gauguin, entre 1885 et 1900, par leur attention appliquée au rapport des figures et de l'espace, sont relativement isolés face à la diffusion du paysage et de la peinture du genre et d'histoire de leur temps, novatrice ou académique. Jusqu'en 1906-1907, les Fauves sont essentiellement des paysagistes et il semble que ce soient les recherches sur la figure de Matisse, entre 1900 et 1905, et du Picasso des époques bleues et roses et du tournant de 1905-1906, associées à celles de certains néo-impresionistes comme Cross, qui aient réintroduit la thématique de la figure dans l'espace comme repaire privilégié de l'analyse de l'espace pictural et, du moins pour Matisse et Picasso, de la fonction figurative de la peinture. Dès lors, à partir de 1906-1907, on va voir tous les peintres fauves, surtout Derain et Dufy, mais aussi Friesz et, à partir de 1909, tous les expressionistes allemands de la première génération, étudier, (...), le motif de figures en „académies“ critiquées au coeur d'un espace qualifié par son rapport à ces figures et ce, la plupart du temps, sur le thème en vogue des baignades. On ne saurait, à cet égard, sous-estimer le rôle de pionnier de Matisse et l'importance de ses

différentes prestations dans les salons entre 1904 et 1909, manifestations qui me paraissent avoir été des événements considérables.“

52)

„On comprendra que nous n'admettions pas qu'un peintre cubiste exécute un portrait.“

55)

„(...) As the French initially tried to repress the memory of war, it was the age-old trope of the female figure as a telluric image of fertility, of „terra gravis et grvida“, that came to dominate the body politics of the *rappel à l'ordre*... I would like to suggest that this feminization of France along the trope of fertility lay at the core of the extreme corporeality of the female nudes painted in the 1920s by artists diverse as Lhote, Braque, and Dunoyer de Segonzac.“

59)

„Les poètes, les musiciens, les écrivains, les peintres du talent ou de génie les plus opposés se sont rencontrés dans un commun amour de la Comedia dell'Arte“.

61)

„In part the stimulus came from Diaghilev, and his commissions to leading avant-garde artists for sets and costumes for ballets with folk themes. („Parade“ in 1917, designed by Picasso, was an important event because the drop-curtain, suggested, in the context of public spectacle, the rich potential of this kind of poetic imagery.) But most important of all perhaps was the fact that the old Italian Comedy, with its stock characters, costumes and situations, suggested a viable alternative – still Latin in roots – to classical mythology.“

62)

„Wie das Fenster, der Spiegel oder das „Bild im Bild“ auf zwei widersprüchliche, unvereinbare Wirklichkeiten verweisen, so drücken der Manichino wie der Pierrot die Unsicherheit der Positionen des Künstlers in der Welt aus, in einer Welt, der nur noch die Maske des Narren, des Spaßmachers, des Schauspielers adäquat ist. Der Platz des Künstlers ist eine Zwischenwelt, er steht zwischen den verschiedenen Realitäten, von denen keine mehr absolute Gültigkeit beanspruchen darf...“

66)

„...lurked the potential for profound melancholy – the sense of loss and the knowledge that the ideal can never be attained. And just as melancholy pervades the pastoral paintings of Claude and Poussin and Corot, so it pervades the work of some of the new classicists – Derain, Picasso and de Chirico especially. Occasionally the myth assumed the old Ovidian guise. But even when the setting was apparently contemporary there was always intentional ambiguity, so that the present was seen through the perspective of the past, and thus idealized and made more resonant.“

71)

„...I seemed to stand at an intersection in our mountains, those mountains that are so typical of Catalonia, at once rugged and undulating, as lean and harsh as our souls... Consider the woman in Sunyer's „Pastoral“ – she is the embodiment of the landscape; she is the landscape which, in coming to life, has assumed flesh. That woman is not there by chance: she is destiny. She represents the whole history of creation: the creative force

which produced the curves of the mountain went on inexorably to produce the curves of the human body. The woman and the landscape are stages of one and the same thing.“

72)

„I feel the need for great classicism more every day... that is what we should strive for – classicism in everything. I consider those who are not strong enough to work from nature to be sick spirits and I refuse to believe in them.“

73)

„Ich will für einige Tage mit der Landschaft leben, mit dem blauen und goldenen Licht der Kornfelder kommunizieren und mir an dieser Vision die Seele reinigen. Wieviel Reinheit gibt uns die Landschaft! Wenn ich hier lebe, fühle ich eine große Liebe für jedes Ding, für ein Tier, ein Gras und kann mir die Niedrigkeit der Menschen nicht mehr vorstellen. Für unseren Weg und unser künftiges Leben in der Stadt werden wir durch einen Aufenthalt auf dem Lande widerstandsfähiger, stärker und gesünder.“

74)

„Derain fait de Corot un des plus grands génies du monde occidental. On n'est pas près d'épuiser le mystère de son art.“ „Cézanne, par contre, ne tient qu'à un fil. Sa peinture flatte comme la poudre de riz. Cet homme, de qui tout le monde s'occupe, s'est peut-être complètement trompé.“

75)

„... The boldly coloured, geometric farm buildings resemble advanced contemporary villas and apartments, such as those designed by his friend Le Corbusier, and they coexist with iron bridges and stencilled billboards. Although no factories are specified, there is a strong suggestion of the modern industrial landscape, and the robotic men could just as easily be factory workers on a break as farm workers out for a stroll... Léger extolled the beauty of the gleaming new agricultural machines which were beginning to transform traditional French farming methods at this period. The perfect integration of the composition is a symbol of the harmony he hoped for in the post-war world.... Beyond Rousseau, who after the war enjoyed the status of a painter in the great classical tradition of French realism, Léger's landscape seems to allude directly to the eminently ordered and lucid classical landscapes of Poussin and Corot... Léger does not, however, imitate any of these artists: instead he sets up an opposition between a recognisable „old master“ composition and a resolutely modern, post-Cubist style.“

76)

„Ist es erlaubt, sich an ihr (=an der Zeichnung) so unbedenklich zu freuen wie an einer Raffael Zeichnung? Oder muss man es sich versagen, sich von möglicherweise unzeitgemäßer Schönheit ansprechen zu lassen?“

77)

„Unsere Zeit misstraut dem Schönen. Nicht von ihm will sie sich erschüttern lassen...“

78)

„Il faudrait avoir intimement pénétré la vie de choses qu'on peint... Il ne s'agit pas de reproduire un objet, mais la vertu de cet objet, au sens ancien du mot.“

79)

„Il regarde avec un oeil d'un croyant, et le squelette caché de ces choses qui à nos yeux sont mortes, parce qu'immobiles, lui apparaît sous son aspect le plus consolant: l'aspect d'éternité. Il participe ainsi de ce lyrisme profond de l'art européen: la métaphysique des objets courants. Ces objets rendus tellement familiers par l'habitude que, malgré notre habilité à déchiffrer le mystère des phénomènes, nous les regardons souvent avec les yeux de l'homme qui regarde et ne sait pas.“

80)

„Ich sehe einen rechten, einen linken Flügel. Der eine konservativ bis zum Klassizismus, im Zeitlosen Wurzel fassend, will nach so viel Verstiegenheit und Chaos das gesunde, Körperlich-Plastische in reiner Zeichnung nach der Natur, vielleicht noch mit Übertreibung des Erdhaften, Rundgewachsenen wieder heiligen... Der andere, linke Flügel, grell zeitgenössisch, weit weniger kunstgläubig, eher aus Verneinung der Kunst geboren, sucht mit primitiver Feststellungs-, nervöser Selbstäußerungssucht Aufdeckung des Chaos, wahres Gesicht unserer Zeit.“

82)

„In 1920-22 Picasso made several large pastels of girls in big, soft hats, and the „woman“ hidden in this still life is like a sister to them. Although in colour and imagery, and in its quality of absolute stillness and silence, the painting is very like contemporary metaphysical still lifes, especially those of Morandi, its sensuality makes it ultimately very different from them.“

84)

„In line with their Neoplatonic, Enlightenment philosophy, they criticized what they regarded as the free-wheeling, instinctive and over-decorative character of Cubism, and proposed instead an art constructed on strict and rational laws, an art in which composition and form would be primary, colour secondary; an ordered and harmonious art of universal validity.“



## DERAIN A PICASSO

1)

„Si Picasso mérita d’être nommé l’Animateur, André Derain, (...), vaut d’être considéré ainsi que le Régulateur.“

3)

„(Derain), c’est un aventurier de l’art, le Christophe Colombe de l’art moderne, mais ce sont les autres qui profitent des nouveaux continents.“

4)

„J’entends souvent le mot évolution. (...) Pour moi, il n’y a pas de passé ni d’avenir en art.“

5)

„Il ne semble pas qu’en aucun temps ait vécu un pareil créateur de formes où se retrouve ce que tous les arts ont enfanté depuis l’art paléolithique jusqu’à l’art crétois, à l’art classique hellénique et à celui de Monsieur Ingres.“

6)

„La tradition n’est point le voeu des morts.“

7)

„Il est colossal et moderne. Plus que moderne: éternel.“

8)

„Il faut être de tous le temps, si l’on veut être d’aujourd’hui“.

9)

„The divergence between Picasso and Derain (...) is very significant.“

10)

„Wenn dem Begriffe „klassisch“ ein anderer Sinn innewohnt als der einfachen Zeitangabe, wenn er eine reine, starke Kunst der Ordnung und Schlichtheit bezeichnet, so gebührt dieser Name keiner Kunst mehr als der André Derains. Keiner kommt eher das alte Wort Winckelmanns zu: „Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen dieser Kunst ist eine edle Einfachheit und eine stille Größe.“

11)

„Nous ne savons où donner de la tête dans tout cela et, si on cède dans ce gâchis, on est foutu. Le miroir à alouettes tourne beaucoup trop... Les lumières, les fards, les bruits, crient les gestes de toute une humanité qui se suicide volontairement.“

12)

„Une forme concrète du bonheur: c’est celle du calme, de la raison et de la certitude.“

14)

„J’ai beaucoup aimé, et même trop aimé les Flamands...“

15)

„(...) La répugnance des critiques contemporains à prendre en considération l'oeuvre d'André Derain, reflète bien les dilemmes d'une génération qui tient l'originalité pour le seul critère propre à définir la valeur réelle d'un artiste.“

16)

„(...) dans le nus et les portraits de femmes de Derain, disons de 1922 ou 1923, le sens de la forme était plus fort et plus classique, plus vraiment monumental que dans des compositions „classiques“ semblables que Picasso faisait à la même époque. Dans les Picasso, l'impression de parodie est à peine masquée: l'esprit par quoi ses femmes aux membres volumineux faisaient allusion à la sculpture grecque ou aux fresques romaines, dissolvait en quelque sorte la force immensément sérieuse qui accompagne toujours la véritable plastique.“

17)

„Picasso eradicated the original meanings of most of the classical examples which he borrowed for his paintings, both in terms of their individual style (replaced with his own formulations) and the narrative associated with the figures, mythological or otherwise. (...) His strategy of detaching his figures from their traditional connotations – with the exception of few remaining hints – permitted him to endow his compositions with new meanings. Nevertheless, mythological allusions which emerge in his paintings are not based on the retelling of an ancient story (to which identifiable myth does the „Pipes of Pan“ refer, for example?), but refer to the artist's own mythopoeisis, to an ambiguous artistic myth which displaces other possible primary myths.“

18)

„...La **parodie** dont l'utilisation eut pour effet non pas d'harmoniser l'art du moment avec les **accomplissements** les plus fiables du passé – ce qui était en somme, la grande ambition de Derain –, mais au contraire d'annexer certaines gloires du passé dans des buts purement modernistes et profondément ironiques.“

20)

„(...) Die dionysischen Gemälde werden durch apollinischen Idealismus abgemildert, die apollinischen Bilder haben Anklänge an dionysische Trunkenheit...“

21)

„L'enseignement académique de beauté est faux. On nous a trompés... L'art n'est pas l'application d'un canon de beauté, mais ce que l'instinct et le cerveau peuvent concevoir indépendamment du canon.“

22)

„(...) Dieser von Nietzsche beschriebene überwältigende, gefährliche Klassizismus, gelenkt vom Geiste des Dionysos, der ewigen Quelle der Kreativität, bietet den Zusammenhang für ein echtes Verständnis von Picassos klassischen Gemälden. Äußerst skeptisch gegenüber der rationalistischen sokratischen Tradition und im Vorgriff auf die ästhetischen Theorien Freuds, ist Nietzsches Annäherung an die Kunst psychoanalytisch, denn er meint die Anstöße für künstlerischen Ausdruck in den ursprünglichen Emotionen des Menschen zu finden. Nietzsches Theorien konnten für einen Künstler mit dem Temperament und dem Geschmack Picassos nicht ohne Bedeutung bleiben: sehr wahrscheinlich halfen sie, ihn zu formen. Picasso ist vermutlich von Nietzsche beeinflusst worden lange bevor er 1904 Paris zum ständigen Wohnsitz machte, und „Les Demoiselles d'Avignon“ (...) ist als Nietzschesches Gemälde beschrieben worden.“

23)

„In a real sense it was his answer to the call for a renewed, antiacademic classicism in art, although its expressionistic, „Dionysiac“ character indicates clearly Picassos rejection of the generally accepted equation of classicism with „Apollonian“ serenity.“

24)

„Schönheit... Für mich ist das Wort ohne Sinn. (...) Wissen Sie genau, wo man ihr Gegenteil finden kann? Wenn jemand mir zeigen würde, dass es eine absolute Häßlichkeit gibt, wäre das etwas anderes.“

25)

„Ne croyez-vous pas, demandent les dames, que Picasso se moque de nous?“ „Mais je l'espère bien! Pourquoi, madame, Picasso s'occuperait-il de vous? Il se moque bien de vous! Et si cela peut vous consoler, de moi aussi, bref de tout le monde.“

26)

„...Aboutir à l'art le plus serein et le plus élevé sans cesser de lui conserver un caractère humain.“

27)

„Plus je vais, plus je suis seul. Et j'ai peur d'être par trop abandonné.“

28)

„Unermüde schaffte er an der Sisyphusarbeit, die er ... auf sich genommen (hat).“

29)

„aspiration au calme“

30)

„L'art n'est pas picassien: je veux dire prométhéen. Il n'est point subversion, destruction, mais, comme l'esprit lui-même, création complémentaire de la création naturelle: „Ego sum resurrectio et vita“, note Derain. C'est aussi le credo de l'artiste.“

## KLASICISMUS ANDRÉ DERAÏNA

32)

„Personne ne peut nous empêcher d'imaginer le monde de la façon qui nous convient le mieux.“

33)

„C'était bien notre jungle.“

34)

„Si tu te bases sur la seule puissance de rayonnement de la couleur sortant du tube, tu n'en sortiras pas... C'est une théorie de teinturiers! Tu ne pourras jamais avoir un rouge plus rouge, un bleu plus bleu, que ceux que fabrique le marchand de couleurs!“

35)

„(...) en rassemblant ainsi des emblèmes de plaisir et de mort, Derain tourne en dérision l'inspiration idyllique classique. Ne peut-on lire dans cette opposition entre l'énergie vitale

exaltant les ressources physiques et esthétiques du corps d'une part, la torpeur des figures s'éveillant d'un sommeil lourd d'autre part, la mélancolie du sentiment d'exil baudelairien, voire la dualité nietzschéenne entre les „mondes esthétiques du rêve et de l'ivresse“ personnifiées par les danseuses et les figures s'éveillant?“

„...le dernier grand tableau, d'un fauvisme éblouissant, que Derain colore de mystère.“

36)

„Il rajeunit. Il est gai comme un pinson et a l'air de ne douter de rien.“

37)

„Je me sens m'orienter vers quelque chose de meilleur, où le pittoresque compterait moins que l'année dernière pour ne soigner que la question peinture... Si l'on ne fait des applications décoratives, la tendance que l'on peut, seule, avoir est de purifier de plus en plus cette transposition de la nature. Or, nous ne l'avons fait intentionnellement, jusqu'ici, que pour la couleur. Il est un dessin parallèle. (...) En somme, je ne vois d'avenir que dans la composition...“

38)

„...doch glaube ich, dass es vorzüglich Derain war, der den Andern durch Wort und Tat Cézannes Lehre vermittelte. Seine Vergangenheit bestimmte ihn dazu: er war reif zu ihrer Erfassung.“

39)

„...tout ce que je fais me semble très frivole tant je désirerais faire du stable, du fixe, du précis.“

40)

„Tournant le dos au fauvisme, Derain voit désormais très clairement les problèmes qui se posent à la peinture après Cézanne (la représentation sur la toile à deux dimensions de solides qui en ont trois). Il s'y attaque au même temps que Picasso et Braque.“

42)

„Le maniérisme „nègre“ déclenché par Derain imprégnera profondément l'esthétique cubiste.“

43)

„Je accrochai le masque blanc au dessus de mon lit. J'étais à la fois ravi et troublé: l'Art nègre m'apparissait dans tout son primitivisme et toute sa grandeur. Quand Derain vint, à la vue du masque blanc il resta interdit. Il était suffoqué et me proposa vingt francs pour que je le lui cède. Je refusai. Huit jours après, il m'en offrit cinquante. Ce jour-là, j'étais sans le sou: j'acceptai. Il emporta l'objet et le suspendit au mur dans son atelier de la rue Tourlaque. Quand Picasso et Matisse le virent chez Derain, ils furent, eux aussi, retournés.“

44)

„Cette mutation s'est toujours accomplie à travers le thème du nu, de la figure, de la Baigneuse, comme si ce thème – scolaire, académique, et cézannien aussi – se prêtait volontairement bien à une recherche de stylisation volontaire.“

46)

„...il accuse les plans, selon une démarche proche de celle de sa sculpture en pierre, avec des effets de profondeur faisant songer à des bas-reliefs.“

47)

„(Derain) développe une géométrie cézannienne et archaïsante singulière, qui tantôt fait de lui le précurseur du cubisme, tantôt son critique le plus précoce et le plus pertinent.“

49)-51)

„Le classicisme d'un Cézanne (...) voulant „faire du Poussin sur nature“ (Objectif que Derain qualifiera plus tard de „folie“, reniant l'oeuvre d'un artiste qui l'obséda pourtant toute sa vie.) est sensible dans la construction du „Vieux Pont à Cagnes“ (National Gallery of Art, Washington), composition symétrique où la solide paysanne méditerranéenne dans la pose intemporelle des canéphores antiques apporte un contrepoint à l'étrange motif occupant la gauche de la toile. La „Vue de Saint-Paul-de-Vence“ (1910) obéit à la même règle de symétrie, cadrant le village dans un arrangement scénique par le muret situé au premier plan, faire-valoir du motif principal. La netteté de la représentation, la solidité de la construction de cette toile en font une prélude au „retour à l'ordre“ de l'après-guerre.“

52)

„La peinture est une petite bougie que je promène sur les choses pour en déceler le mystère.“

53)

„(Pour lui), avant tout épris de synthèse, il ne s'agissait pas de créer des signes inventés mais de renouveler les sens.“

55)

„Il faudrait avoir intimement pénétré la vie de choses qu'on peint.“

64)

„Depuis la guerre, j'ai beaucoup plus de succès, c'est sans doute parce que j'ai très peu peint, le monde est inexplicable.“

65)

„Nous ne peignons aujourd'hui,“ dit-il (= Derain), „que pour retrouver les secrets perdus.“ Le mythe funeste de l'originalité a dissocié non seulement l'Unité, mais jusqu'à l'Existence même de l'art. „Tout ce qu'ont fait les Egyptiens,“ affirme-t-il, „les Grecs, les Italiens de la Renaissance est. Quantité d'oeuvres modernes ne sont pas.“ L'excitation mécanique de l'invention a remplacé le rythme vivant de la création. Depuis l'impressionisme, la peinture se pulvérise et se dénature, sacrifiant à la manie petite-bourgeoise de l'étonnement pour l'étonnement, du scandale pour le scandale, poussant par additions fiévreuses, par juxtapositions diversifiées à l'extrême, mais non par sommation totalisante ni comme chez Rubens par explosion. Contre le tableau-décor de l'impressionnisme, contre le tableau-objet du cubisme, contre le tableau-poème du surréalisme, contre le tableau-ornement de la peinture abstraite, contre toutes les tentatives d'escamotage ou de fuite, Derain courageusement, solitairement, mais désespérément sauvegarde l'intégrité du tableau de chevalet, son caractère massif, global.“

66)

„(...) s'ils ont en commun une désillusion, les deux artistes en tirent les morales opposées. Duchamp est décidé d'entrer dans le jeu pour y tricher sans se cacher, de mesurer de l'intérieur l'effondrement des règles et la perméabilité des esprits. Il systematise le nihilisme, tout en essayant de ne pas tomber à son tour dans la facilité d'une „formule“ à ressasser. Il est d'avantgarde en cultivant la rupture radicale et la mythologie de la mort de l'art. Derain, à l'inverse, quoique non moins lucide, croit – ou veut croire, c'est son équivoque – qu'il y a encore moyen de résister, de restaurer ce qui s'effondre et de restituer aux beaux-arts l'essentiel de leur dignité en allée. Il le croit sans trop y croire.“

67)

„Derain: Désenchanté optimiste. Désenchanté puisqu'il sait la vanité de tout, optimiste car il agit quand même.“

68)

„Citer, s'inspirer des maîtres d'autrefois permet ... de nourrir un art tombé en déliquescence. Des perfusions de culture doivent sauver le malade..., le regaillarder, le resusciter même puisqu'il y a péril mortel. L'oeuvre de Derain, son auteur le conçoit comme un sauvetage qui n'en finit pas. Des toiles de la période dite gothique aux époques Corot, Renoir, hollandaise, raphaëlesque ou baroque, le dessein ne se dément pas: réacclimater, réapprendre, recommencer.“

69)

„Mes idées ont été complètement effarées quand j'ai vu au Louvre les impressionnistes exposés à côté de Rembrandt, de Rubens, de Vélasques, de Watteau, de Poussin, de Raphaël. Ça avait l'air de peintures de jeunes filles, un peu artistes bien sûr, mais la couleur de la toile était très froide et les couleurs pas du tout soutenues. Un Le Nain tout gris démolissait les Monet.“

71)

„Nul peintre n'a montré à la fois plus de doute et de maîtrise. Nul n'a donné davantage le sentiment de vouloir dominer son siècle et, en même temps, de le récuser.“

## PABLO PICASSO (aneb „Perpetuum mobile“)

1)

„Au carrefour de toutes les routes on le rencontrera toujours ironique et niant qu'un chemin soit préférable à l'autre.“

2)

„... Artists like Delaunay deeply resented Picasso in the role of leading neo-classicist, resented the fact that a foreigner could become the living exemplar of the French tradition.“

3)

„... M. Picasso (...) „a tout inventé“, tout y compris Léonard, Durer, Le Nain, Ingres, Van Gogh, oui, tout... excepté Picasso.“

4)

„Et Picasso? lance le reporter. Picasso, dit Vlaminck, c'est le truqueur par excellence, le plagiare-né. S'il était en Espagne et qu'il eût continué à envoyer de temps en temps une toile cubiste à Paris, on dirait: „C'est merveilleux, quel génie!“ Mais il a pensé: „La France est victorieuse, faisons de l'Ingres!“ C'est pourquoi on ne le prend plus au sérieux.“

5)

„Il est de toute évidence que Picasso fait „ce qu'il veut“ et qu'il est à l'apogée de son talent.“

6)

„... Most of the Parisian artists had neither Picasso's deep commitment to the past (and his academic skills) nor his self-consciousness (or sense of irony)...“

7)

„Picasso was both the best modernist and the best „retardataire“ painter, and everyone knew it.“

9)

„Pablo Picasso à qui le mage Jacob vient de révéler les origines germaniques du cubisme a décidé de retourner à l'École des Beaux-Arts. (Atelier Luc-Olivier Merson.) L'Élan a publié ses premières études „d'après modèle“. Picasso est désormais le chef d'une nouvelle école à laquelle notre collaborateur Francis Picabia, n'hésitant pas une minute, tient à donner son adhésion. Le Kodak publié ci-dessus en est le signe solennel.“

11)

„L'inspiration néo-classique ne disparaît jamais chez lui, elle explose à intervals réguliers, et l'on pourrait imaginer une exposition qui, de 1900 à sa mort, ne serait faite que de ses oeuvres „classiques“.“

13)

„... The peculiar course of Picasso's evolution serves as a reminder that the wartime and post-war „call to order“ was not a new phenomenon, produced by the war, but a resurfacing within the avant-garde of a classicist movement which had been dominant at the beginning of the century, and whose own origins went back as far as the post-Impressionist „call to order“ of the 1880s.“

14)

„Le classicisme qu’incarne Ingres dépasse en effet largement celui qui a cours au tournant du siècle avec des idéaux d’âge d’or et de retour à la nature. Ingres propose, au-delà de la nostalgie pour les harmonies immémoriales entretenues par Puvis de Chavannes, Gauguin et même Cézanne dans ses dernières baigneuses, une synthèse de tous les classicismes.“

15)

„Ingres se trouve au coeur du processus qui conduit Picasso, dès l’automne 1905, à orienter sa peinture vers plus de puissance et de fermeté, vers plus de classicisme. Picasso recherche alors une issue à ses tableaux vainement tristes et sentimentaux, Ingres le guide.“

20)

„Had not Picasso, in the spring of 1914, painted a reply to „Chevalier X“ in „The smoker“, a synthetic portrait in a collage (including printed canvas) of a seated man holding a newspaper? Furthermore, at Avignon, Derain and Picasso, would paint together four floortiles. On one of these Picasso, significantly, painted with „naturalistic“ realism a glass and a packet of tobacco on a table, shown in perspective, while Derain replied with a plate painted flat on the plane of the canvas.“

21)

„... (Picasso) avait choisi Ingres comme filtre de la forte influence des musées italiens.“

22)

L’alliance de ces deux hommes témoigne justement, non pas de la tentation purement classique de Picasso, mais du moins de sa volonté d’inscrire son oeuvre dans un débat plus large sur la peinture que celui, exclusivement cubiste, confiné et sclérosant que lui avait vainement proposé Léonce Rosenberg, le frère de Paul, pendant la guerre. Outre que Paul Rosenberg jouit de solides apports financiers qui lui permettent d’acheter beaucoup, il propulse la production de Picasso loin de petites chapelles artistiques, dans un milieu où il côtoie désormais Courbet, Renoir, Corot et bien sûr Ingres.“

24)

„La critique a (...) souligné la concomitance de l’installation conjugale de Picasso avec Olga Kokhlova, (...), de la naissance de Paulo, de son existence mondaine, entre 1917 et 1926, avec l’acalmie réconfortante de son „classicisme“. La bourgeoise nantie a trouvé son Picasso introuvable; elle l’a même retrouvé tant on va s’appliquer à exalter la période bleue comme figuration humanitaire et charitable et la réduire à cela, pour en déduire la filiation avec ce nouveau classicisme inespéré et rassurant, et pour ne plus considérer le cubisme que comme un accident de parcours, voire une erreur de jeunesse explicable par les troubles d’un temps heureusement révolu.“

25)

„Man muss die Leute aufwecken. Ihre Art und Weise, die Dinge zu identifizieren, umkrepeln. Man müsste unannehmbare Bilder schaffen. Damit die Leute schäumen. Sie zwingen, zu verstehen, dass sie in einer verrückten Welt leben. In einer Welt, die nichts Beruhigendes hat. Einer Welt, die anders ist, als sie meinen.“

27)



„Le risque pris par Picasso en s’attaquant à nouveau au portrait demandait sans doute autant de courage intellectuel, en 1914, que lorsqu’il avait peint les premiers nez en „quart de Brie“ au temps des Demoiselles d’Avignon. Je pense pas au sentiment de trahison que pouvaient éprouver – et qu’ont d’ailleurs éprouvé par la suite – les cubistes de l’École: Picasso ne s’est jamais déterminé par rapport à eux. Je pense au saut dans l’inconnu que représentait pour Picasso ce besoin qui prenait valeur d’un retour à l’arrière. Le besoin a été plus fort.“

28)

„... Une sorte de peinture de recherche, de peinture expérimentale. Dans les laboratoires, on prépare des choses utiles et compréhensibles, mais qui ne le sont pas à tout le monde, dans la recherche.“

29)

„J’ai cru qu’on allait s’amuser un peu, mais voilà que ça redevient terriblement emmerdant.“

30)

„Where Picasso and Braque had attempted to create a group style of revolutionary impact by making almost identical paintings c. 1910-12 and agreeing not to sign their works, in the post-war years Picasso diametrically shifted the terms of his critical reception. Instead of presenting himself as one half of a revolutionary, pioneering team, he now appears as a lone artist with multiple personae. This is the Renaissance conception of a solitary, protean, overwhelming genius; Picasso in the 1920s becomes a modern Michelangelo.“

31)

„Mindestens ebenso sehr – wenn nicht noch stärker – als Natureindrücke faszinierten ihn die Werke der Meister und erfüllten ihn mit der Lust, sich an ihnen und mit ihnen zu messen. „Ich liebe es, mich in Michelangelo zu verlieren wie in einem reichen und gewaltigen Gebirge,“ sagte er... So hat er sich mit Velazquez, Poussin, Ingres gemessen.“

32)

„Comme tous les grands artistes, comme Raphaël, comme Poussin, comme Ingres et comme Cézanne il échappe aux classifications. Il ouvre des horizons nouveaux.“

33)

„Picasso domine et dépasse son époque. L’avenir dira ou ne dira point si le peintre s’écarte de sa voie qui est la vraie voie ou s’il a pris sur nous une telle avance qu’il nous est impossible de le suivre et de le contrôler.“

34)

„Son propre succès économique et social a pu l’y conduire (=à la restitution du statut personnel de l’artiste – pozn.), de même que sa volonté de se démarquer par rapport à un nihilisme culturel, mais son ostentation dans sa propre façon de se dire l’auteur de ce qu’il fait, avec les violences graphiques de paraphes et de dates qui s’inscrivent dans le tissu pictural, semble jouer caricaturalement de ce rite de personnalisation exigé par l’idéologie de la création individualisée et, du fait de la profusion d’oeuvres ainsi „marquées“, dévoile, par opposition à l’unicité des oeuvres moins nombreuses produits par les autres „artistes“ attachées à l’unicité et le personnalisation de leurs oeuvres, le caractère continu, et on pourrait dire sériel, de son *travail* de peintre concretisé en ses *produits*. Qu’il ait eu une indéniable satisfaction personnelle à pouvoir ainsi le faire, et à être le seul à le pouvoir de la sorte, n’est pas douteux non plus et s’inscrit pratiquement aussi dans la dérision dont il a sans cesse joué

par rapport à son public et à sa propre pratique pour leur donner un sens critique renouvelé. Tout en se reconnaissant et s'attribuant, dans les termes mêmes de l'idéologie qu'il transgresse, le statut d'auteur de ses oeuvres, il indique, par le nombre, la vacuité et la valeur autre de la personnalisation du travail en ses produits, ainsi désacralisés, même si la structure sociale et économique du marché continue à sacraliser ces produits, et il attribue à la création de fonctionner, en ses résultats, comme pratique d'intelligibilité de ce qu'elle signifie et de ses propres signes et signifiants, non comme indice d'une personnalité exceptionnelle et comme production d'objets exceptionnels et exceptionnellement valorisables.“

35)

„Tout différemment, à partir de 1918, et dans une production plus limitée et, partant, plus apparemment individualisée comme production de caractère exceptionnel, Braque va faire du Braque et ne va faire que du Braque, reconnaissable à tout coup comme tel; et la bourgeoisie du retour à l'ordre saura le reconnaître: l'exaltation des „qualités françaises“ de la peinture de Braque par la critique s'inscrit dans ce système, s'appuie sur les caractéristiques de la virtuosité technique et stylistique d'une mimesis émotionnellement interprétée et sur une personnalisation irréductible de l'homme et de l'oeuvre interchangeables.“

36)

„Blickt man näher auf die klassizistische Periode (...), erscheint sie zwar durch das einheitstiftende Merkmal einer wiedererkennbaren Gegenständlichkeit in klassizistischer Darstellungsweise in sich gebunden, zugleich aber ist auch, wiederum auf den ersten Blick, zu erkennen, dass diese Periode nicht homogen ist, sich vielmehr, sieht man vor allem auf die bildnerischen Mittel, in merklich verschiedenartige Phasen auffächert. Wir blicken nicht auf eine gleichförmige, sondern wie auf eine vielgestaltige Landschaft.“

37)

„Linien und Flächen, die früher, sich gegenseitig konstruierend, untrennbar verbunden waren, treten nun mit einem gewissen Grad an Eigenwertigkeit und Eigenwirksamkeit auseinander und nebeneinander, so dass sie nun zwar immer noch aufeinander bezogen bleiben, aber doch eine Differenz zwischen ihnen sichtbar ist. Sowohl das Lineament der Umrisse und der Binnenzeichnung als auch die Flächigkeit der Bildpartien sprechen nun für sich.“

38)

„Un dessin linéaire, souple, modelé, plus ingresque que celui d'Ingres. Exagérément parfait et donc absolument menteur parce qu'il construit un idéal auquel il ne croit pas un seul instant.“

41)

„Es liegt eine gewisse Schwierigkeit darin, gerade solche Beziehungen herzustellen, und in dieser Schwierigkeit liegt ein Anreiz, und in diesem Anreiz eine gewisse Spannung, und diese Spannung ist für mich viel entscheidender als das stabile Gleichgewicht der Harmonie, das mich überhaupt nicht interessiert. (...) Daher mein Nachdruck auf der Suche nach den „rapports de grand écart“: ein kleiner Kopf auf einem großen Körper, ein großer Kopf auf einem kleinen Körper. Ich möchte den Geist in eine ihm ungewohnte Richtung lenken, ihn aufwecken. Ich möchte dem Betrachter etwas enthüllen, was er ohne mich nicht entdeckt hätte. (...) Meine Absicht ist, die Dinge in Bewegung zu bringen, diese Bewegung durch widersprüchliche Spannungen, durch gegnerische Kräfte zu provozieren...“

43)

„While these works use some of the language of Classicism, that language is emptied of its assumed moral content. However, these are not exactly parodic or ironic works. They rehearse a certain „language“ of representation, but they do not rubbish it. Their ambivalence means that they remain hard to place. In this sense these paintings share with Apollinaire’s later writing the capacity simultaneously to evoke contradictory qualities within a single work.“

44)

„His decision once again to become the painter of representational pictures suggestive of tradition had no effect on the way he continued to work as a synthetic Cubist.“

45)

„L’astucieux Picasso saisit les limites de chaque style; il entend montrer qu’il ne dépend d’aucun genre pictural, mais qu’il les maîtrise tous... Il confirme qu’une méthode unique serait trop restrictive pour lui et qu’il faut la compléter de son antithèse.“

7)

„His grand figurative paintings on traditional themes, such as the nude or the mother and child, are related to neoclassical paintings of Picasso and Braque and to the realist paintings of Derain, although his scenes are idealised visions of the modern world. On the other hand, in its boldly abstracted style his work is closest to the Purists and the „crystal“ Cubists supported by Léonce Rosenberg, even though he did not share their philosophical and metaphysical concerns, and was more attracted to modern technology than pure mathematics. Indeed in Léger’s work the determination to forge a link between the specifically modern and the great traditions of the past, without compromising either, is expressed more distinctly and more forcefully than it is by any other artist of the period.“

8)

„After the mechanical period, came the monumental period, the massive phase, the compositions with large figures, the enlargement of the details. I heightened the impression of flatness while arranging my figures and objects in the same formal manner as during the machine period, minus the dynamism. I had broken down the body, so I set about putting it together again and rediscovering the human face. I wanted a rest, a breathing space. After the dynamism of the mechanical period, I felt a need for the staticity of large figures.“

10)

„...Despiau, semble après comme avant la guerre toujours occupé à sculpter le buste d’une femme qui n’est, certes, jamais „tout à fait la même“, mais moins encore „tout à fait une autre“... Pour tous ces artistes il n’est pas besoin de restaurer l’Ordre tant ils n’ont jamais accueilli le moindre désordre.“

12)

„En tout cas, je trouve mes tableaux extrêmement froids. Mais Ingres aussi il est froid, et pourtant il est bon.“

13)

„L’interdépendance des pays, la condensation dans les grands centres, le machinisme collectif, l’automatisme individuel, tendent-ils à anéantir la personnalité humaine? Décidément, oui.“

14)

„...Organic retrenchment deeply affected all of the major modernists working in France. By the late 1920s, even hardliners like Fernand Léger, Le Corbusier, and Amedée Ozenfant would shift towards organicism, distancing themselves from the unconditional embrace of the stark geometries of the machine aesthetic that had previously informed their work. The same is true of other major modernists like Henri Matisse, Pablo Picasso, Georges Braque, and a number of surrealists. Ultimately, however, the exemplars of this retrenchment in French art were former modernists-turned-naturalists or „terriens“ (sons of the national soil): painters like André Derain, Maurice de Vlaminck, André Dunoyer de Segonzac, and Auguste Herbin.“

16)

„Synthèse est un concept clé pour la nouvelle étape post-avant-gardiste de la modernité. Le terme apparaît même dans le vocabulaire qu’utilisent de nombreux artistes, de Kandinsky à Julio Gonzales, pour parler de leurs oeuvres. Mais „synthèse“ est surtout le concept clé des

nouveaux modèles d'association artistique, ainsi que de la conscience historiographique naissante qui se manifeste dans l'activité liée aux expositions, dans les musées et dans les revues les plus influentes.“

17)

„On assiste dans les années trente à une complexification de la pensée théorique et de l'art par souci d'approcher au plus près le réel.“

19)

„Sans le savoir ni le vouloir, le surréalisme régénère des valeurs abolies par l'art moderne, tel le réalisme. Le surréalisme a, dès les années vingt, marqué le retour à la reproduction exacte de l'apparence des objets – à des fins, il est vrai, totalement étrangères au réalisme.“

20)

„Mais quel réel: donné, caché ou construit?“

22)

„(Si leur influence avait prévalu), peut-être mangerions-nous moins de pommes et ne serions-nous pas obligés de supporter le voisinage de cette femme que, ne l'ayant pas invitée, nous avons assez de trouver, en des poses plus ou moins suggestives, affalée sur nos divans.“

23)

„C'est méconnaître le talent d'un homme qui, comme Germaine Richier, va redonner une âme au figuré.“

25)

„Dès la fin des années vingt, le concept clé de la modernité, même s'il est rarement formulé explicitement, est celui du style, concept qui ne provient pas de la „critique du langage“ mais de l'histoire de l'art. Il faut tenir compte du fait que cette dernière est encore une discipline jeune, qui n'entre à l'université qu'à la fin du XIXème siècle et dans l'enseignement secondaire qu'après la Première Guerre mondiale. Cette diffusion de l'histoire de l'art contribue à répandre la conviction, y compris chez les défenseurs de la modernité, que le classicisme n'est pas réellement l'ennemi à abattre, parce que, finalement, il ne s'agit dans l'histoire que d'un style parmi d'autres: expression du „Zeitgeist“ (esprit de l'époque) qui possède une validité tant qu'il répond aux paramètres essentiels de la nature humaine, et qui n'en possède plus dès qu'il cesse d'être nourri de cette heureuse synthèse entre histoire et nature qui fait sa spécificité.“

27)

„(...) Balthus reprend le monde à partir des apparences: il accepte les données des sens, il accepte celles de la raison; il les accepte, mais il les réforme; je dirai encore mieux qu'il les refond...“

28)

„La peinture de Balthus est une révolution incontestablement dirigée contre le surréalisme, mais aussi contre l'académisme sous toutes ses formes. Par delà la révolution surréaliste, par delà les formes d'académisme classique, la peinture de Balthus rejoint une sorte de mystérieuse tradition.“

29)

„L'art ne sera plus une production de l'inconscient, une aventure – si moderne soit-elle – de nos réflexes animaux avec le concours de nos vices..., des sensualités obscènes et des délires du spasme.“

30)

„Si nous avons pensé devoir nous réunir, c'est parce qu'ailleurs règnent la désorientation et le désordre. C'est pour trouver une base, pour avoir des certitudes. Et notre raison nous a montré que cette base c'est la construction...“

31)

„... (Le surréalisme), s'adressant à son temps et centré sur les contenus, (...) sape les valeurs de la culture bourgeoise; (l'art abstrait)... jette les bases de l'art d'un avenir révolutionnaire dans la mesure même où il se concentre sur les paramètres formels de l'expérience visuelle et se nourrit, comme le classicisme, de valeurs anthropologiques atemporelles, relevant de l'ordre de la matérialité et non de l'historicité.“

33)

„L'art sera soumis à notre volonté de certitude et de précision, à nos efforts vers la conscience d'un ordre.“

## KLASICISMUS = „VOLÁNÍ / NÁVRAT K ŘÁDU“?

1)

„On sait le contenu éternellement répressif du mot ordre.“

3)

„Il me semble (...) que, (...), ces Cahiers, loin de nous renseigner sur la problématique des années 1909-1914, marquent au contraire les signes d'une distance prise à son égard. Et témoignent d'une conversion de l'esthétique de Braque.“

4)

„Il demeure indéniable que (le Cubisme) aura ramené la peinture à ses moyens traditionnels, dont nous étions écartés depuis cinquante ans. Il nous aura réappris le respect de la matière, et du métier de peintre... Le Cubisme..., un „rappel à l'ordre“,... a contribué à sauver l'art moderne.“

5)

„(L'oeuvre de G. Braque) constitue, avec celle de Picasso, une sorte de „rappel à l'ordre“ et tout peintre ... doit ... tenir compte tout au moins dans une certaine mesure, des recherches dont elle témoigne et dont elle est le résultat.“

6)

„Notre soin sera de réintégrer dans la tradition classique ce qui dans l'effort de la dernière génération des peintres est compatible avec la vérité éternelle de la peinture.“

9)

„La renaissance passé par le cubisme mais elle ne s'y arrête pas, elle tient compte de ses recherches mais dans une certaine mesure seulement. ... André Lhote s'est institué, dans la NRF, le défenseur-détracteur du cubisme. Défenseur, en tant qu'il approuve le sens de la surface picturale et la précision des constructions cubistes. Détracteur, en ce sens qu'il souligne l'aspect desséché et trop intellectuel des réalisations cubistes...“

10)

„Aux désordres de l'esprit éclectique il a voulu opposer une structure rigide et claire. Aux toiles composées d'instinct, il a préféré des objets réunis en un tout indéfaisable où raison et sentiment s'équilibrent, où l'observation et la réflexion se conjugent, où la nature et la géométrie se confondent.“

12)

„(Lhote)... aurait pu, à peu des choses près, écrire de la même façon d'un Veronese. S'il épouse (...) la spécificité du fait pictural, c'est pour lui conférer un statut essentialiste, atemporel. L'analyse formelle, ici, occulte la véritable fonction critique qui aurait consisté à déterminer la problématique de Braque, ses changements par rapport à celle qui informait sa production d'avant 1914.“

13)

„Dire ... que (la peinture)... possède des lois spécifiques, c'est la constituer en un modèle idéal d'organisation, en fonction duquel seront sélectionnés les moyens. La notion d'une spécificité de la peinture apparaît à la lumière des textes de l'EN extrêmement ambiguë. Si

d'un côté elle contribue à promouvoir des recherches formelles (et même une pédagogie) qui concernent aussi bien la pratique que la théorie de l'art, d'un autre côté elle autorise l'enfermement, de la peinture en particulier, dans un formalisme normatif.“

15)

„La cause de l'erreur n'était pas (du moins, n'était pas encore) un nationalisme obstiné, mais la conception idéaliste comme classicité universelle et éternelle.“

16)

„Le cubisme... n'était qu'une mise en évidence de procédés vieux comme le monde: dislocation des objets, expression des choses par idéogrammes divers, remplacement du modelé par la tinte plate colorée.“

17)

„Ce qui n'est pas beau est pathologique.“

19)

„...Asseoir les nouveaux régimes et leur avenir exigeait le recours massif à l'utopie, à l'irrationnel, à des pulsions obscures et incontrôlées. De Rome vint l'idée que l'Italie, se réveillant enfin de son sommeil de colonisée, allait reconstruire l'Empire et donner au monde un héroïque spectacle. De Berlin est venue l'idée qu'une fois le judaïsme anéanti la race saine et glorieuse ferait régner la paix et la lumière. De Moscou, l'idée qu'une génération sacrifiée à bâtir le communisme préparait pour ses enfants les fameux „lendemain qui chantent“. Que tout cela soit évidemment mensonge importe peu ici: il s'agit des soubassements et des **aliments émotionnels**, largement efficaces, de la propagande. Et l'on sait que cette propagande **se revêt ensuite** des oripeaux de quelque rationalité. La presse fasciste italienne *démontre* que les Éthiopiens sont des sous-hommes. La „science“ nazie *prouve* que le juif est un parasite toxique. Le stalinisme, armé du savoir, *sait* que la société heureuse est en train de se faire. La sphère du politique est présentée comme le développement intelligible et communicable de pulsions et de rêves collectifs donnés, et qui donc ne se discutent pas.“

22)

„Le tort de toute théorie, c'est de vouloir toujours aboutir à une situation définitive... La volonté du définitif, c'est la mort.“

23)

„Neither *retour* nor *ordre*.“

24)

„Matisse (...) est (...) le symptôme (du „rappel/retour à l'ordre“) mais il en est aussi le refus...“

27)

„C'est le refus fondamental du retour à l'ordre.“

29)

„Wenn die Gegenstände, die ich darstellen wollte, eine andere Ausdrucksweise verlangten, so habe ich nie gezaudert, sie mir zu eigen zu machen.“



## BIBLIOGRAFIE

## BIBLIOGRAFIE

### Světové umění

- Annés 30 en Europe, Le temps menaçant, 1929-1939, (Kol. autorů), Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Flammarion, Paris, 1997
- Apollinaire G., O novém umění, Odeon, Praha, 1974
- Bachelard P., Derain, Un fauve pas ordinaire, Gallimard, Paris, 2000
- Bauch K., Klassik – Klassizität – Klassizismus, in: Das Werk des Künstlers, 1. 1939/1940
- Berger U., Zutter J. (ed.), A. Maillol, Musée des Beaux-Arts Lausanne, 1996
- Bernard E., Tintoret, Greco, Magnasco, Manet, Paris, 1920
- Bernard E., Vzpomínky na Paula Cézanna, A. Novák, Praha, 1917
- Berthoud D., La peinture française d'aujourd'hui, Paris, 1937
- Bocola S., The Art of Modernism, Prestel, Munich, London, New York, 1999
- Bouillon J. P., Maurice Denis, Skira, Genève, 1993
- Bréon E., L'art des années 30, Editions d'art Somogy, Paris, 1996
- Brinkmann V., Wünsche R. a kol., Bunte Götter, Die Farbigekeit antiker Skulptur, Skulpturhalle, Basel, 2005
- Burger H. O. (Hrsg.), Begriffsbestimmung der Klassik und des Klassischen, Darmstadt, 1972
- Burkhardt C. J., Zum Begriff des Klassischen, in: J. Gantner (Hrsg.), Concinnitas, Wölfflin – Festschrift, Basel, 1944
- Cachin F. a kol., Méditerranée, De Courbet à Matisse, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 2000
- Canto d'Amore, Classicism in Modern Art and Music, 1914-1935, (Kol. autorů), Merrell Holberton Publishers London, 1996
- Carco F., Le Nu dans la peinture moderne (1863-1920), Paris, 1924
- Cassou J., Panorama des arts plastiques contemporains, Gallimard, Paris, 1960
- Clair J., Malinconia, Motifs saturniens dans l'art de l'entre-deux-guerres, Gallimard, Paris, 1996
- Cowart J., Fourcade D. (ed.), Henri Matisse, The Early Years in Nice 1916-1930, National Gallery of Art, Washington, 1986
- Cowling E., Mundy J., On Classic Ground, Tate Gallery, London, 1990
- Daix P., Picasso, Thames and Hudson, London, 1965
- Delannoy A., Maurice Denis, Cercle d'Art, Paris, 2004
- Denis M., Théories, 1890-1910, Bibliothèque de l'Occident, Paris, 1913
- Diehl G., André Derain, Flammarion, Paris, b.d.
- Faure E., A. Derain, Paris, 1923
- Fer B., Batchelor D., Wood P., Realism, Rationalism, Surrealism: Art between the Wars, The Open University, London, 1993
- Flam J. D., Matisse on Art, Oxford, 1978
- Frascina F. (et al.), Modernity and Modernism, French painting in the 19th century, Yale University Press, 1993
- Gimferrer P., Giorgio de Chirico, Paris, 1988
- Gischia L., Védres N., La sculpture en France depuis Rodin, Paris, 1945
- Golan R., Modernity and Nostalgia, Yale University Press, New Haven and London, 1995
- Green Ch., Cubism and its Enemies, Yale University Press, New Haven and London, 1987
- Greenberg C., Picasso since 1945, in: Artforum No. 5, 1966

- Greenhalgh, M., *The Classical Tradition in Art*, Harper & Row Publishers, New York, 1978
- Guichard-Meli J., *Matisse*, Thames and Hudson, London, 1967
- Harrison Ch., Wood P. (Hrsg.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, Bd. I, Ostfildern-Ruit: Hatje, 1998
- Henckmann W., Lotter K., *Estetický slovník*, Svoboda, Praha, 1995
- Henry D., *André Derain*, Leipzig, 1920
- Hilaire G., *Derain*, Genève, 1959
- Hildebrand A., *Problém formy ve výtvarném umění*, Triáda, Praha, 2004
- Hofmann W., *Das Irdische Paradies*, Prestel Verlag, München, 1991
- Horová A. (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, Academia, Praha, 1995
- Horsham M., *Styly 20. a 30. let*, Praha, 1997
- Hyughe R., *Počátky antické kultury*, in: *Umění pravěku a starověku*, *Umění a lidstvo*, Praha, 1967
- Chalumeau J. L., *Přehled teorií dějin umění*, Portál, Praha, 2003
- Jamot P., *Maurice Denis*, Paris, 1945
- Kroupa J., *Školy dějin umění – Metodologie dějin umění*, I. díl, Brno, 1996
- Kroutvor J. a kol., *Cesta na jih*, Obecní dům, Praha, 1999
- Laude J., *La peinture française (1905-1914) et „l'Art nègre“*, Paris, 1968
- *Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925*, (Kol. autorů), Université de Saint-Étienne, Travaux VIII, 1986
- *Les Realismes, 1919-1939*, (Kol. autorů), Centre Georges Pompidou, Paris, 1980
- *Lexikon der Kunst*, (Kol. autorů), E. A. Seemann Verlag, Leipzig, 1971
- Luthi J. J., Israël A., Émile Bernard, *Les Éditions de l'Amateur*, Paris, 2003
- Lyotard J. F., *Hrobka intelektuála a jiné články*, Archa, Bratislava, 1997
- Lyotard J. F., *Návrat a jiné eseje*, Hermann a synové, Praha, 2002
- Lyotard J. F., *Putování a jiné eseje*, Hermann a synové, Praha, 2001
- Madeline L. (ed.), *Picasso – Ingres*, Musée Picasso, Paris, 2004
- Maillol A., *Rozhovory o umění*, SNKLU, Praha, 1965
- Marc F., *Briefe aus dem Feld*, Piper Verlag, München – Zürich, 1985
- Marlais M., *Conservative Echoes in Fin-de-siècle Parisian Art Criticism*, The Pennsylvania State University Press, 1992
- Matisse H., *Umění rovnováhy*, Českoslov. spisovatel, Praha, 1961
- Michalski S., *New Objectivity*, Taschen Verlag, Köln, 2003
- *Modernismus před a po*, Cahiers du CEFRES, 1994
- Mondrian P., *Lidem budoucnosti*, Triáda, Praha, 2002
- Monery J. P., *Retour au classicisme, 1917-1925*, L'Annonciade, Musée de Saint Tropez, 2002
- Moulin H. a kol., *André Lhote*, Musée de Valence, 2003
- Pagé S. (ed.), *A. Derain*, Paris, 1994
- Panofsky E., *Idea*, B. G. Teubner, Leipzig-Berlin, 1924
- Panofsky E., *Renaissance and Renascences in Western Art*, Uppsala Stockholm, 1965
- Panofsky E., *Význam ve výtvarném umění*, Praha, 1981
- Papazoff G., *Derain, mon copain*, Paris, 1960
- Petrová E., *Picasso v Československu*, Odeon, Praha, 1981
- Peyre H., *Qu'est-ce que le classicisme?*, A.-G. Nizet, Paris, 1965
- Pospiszyl T. (ed.), *Před obrazem*, Antologie americké výtvarné teorie a kritiky, OSVU, Praha, 1998

- Prendeville B., *Realism in 20th Century Painting*, Thames&Hudson, London, 2000
- Prokop D., *K problému klasičnosti v umění*, in: *Studia aesthetica II, Acta Universitatis Carolinae*, UK Praha, 1973
- Raynal M., *Anthologie de la peinture en France de 1906 à nos jours*, Paris, 1927
- Raynal M., *Picasso*, Delphin-Verlag München, 1921
- Rivière A. (ed.), *Emile Bernard, Propos sur l'art 1*, Séguier, Paris, 1994
- Rivière A. (ed.), *Emile Bernard, Propos sur l'art 2*, Séguier, Paris, 1994
- Rowland B., Jr., *The Classical Tradition in Western Art*, Cambridge, Massachussets, 1963
- Rutledge H. C., *The Guernica Bull, Studies in the Classical Tradition in the Twentieth Century*, University of Georgia Press, 1989
- Salmon A., *André Derain*, Paris, 1923
- Salmon A., *La jeune sculpture française*, Paris, 1919
- Shiff R., *Cézanne and the End of Impressionism*, Chicago and London, 1984
- Shiff R., *Cézanne and the End of Impressionism*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1984
- Shiff R., Nelson R. S. (ed.), *Critical Terms for Art History*, Chicago - London, 1996
- Schmied W. (Hrsg.), *Der kühle Blick*, Prestel Verlag, München – London – New York, 2001
- Schulz G., Doering S., *Klassik, Geschichte und Begriff*, C. H. Beck München, 2003
- Silver K. E., *Esprit de Corps*, Princeton University Press, 1989
- Souriau A., *Encyklopedie estetiky*, Victoria Publishing, Praha, 1994
- Steingraber E. (Hrsg.), *Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre*, Bruckmann München, 1979
- Stern R. M., *Moderner Klassizismus*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1990
- Stuart J. A., *Émile Bernard et l'avenement de la peinture tchèque du XXe siècle*, in: *Extrait de la Gazette des Beaux-Arts*, Novembre, 1972
- Stuart J. A., *L'art plus que nous...*, *Correspondance d'Émile Bernard avec Milos Marten, 1908-1914*, University of Texas, 1974
- *Studie o počátcích uvažování o kráse v antickém Řecku*, (Kol. autorů), VŠUP, Praha, 1997
- Svrček J. B., *André Derain, Melantrich*, Praha, 1938
- *Tendenzen der 20er Jahre*, 15. Europäische Kunstausstellung Berlin, (Kol. autorů), Berlin, 1977
- Thérive A., *Le Parnasse*, Paris, 1929
- Turner J. (ed.), *The Dictionary of Art*, Grove, New York, 1998
- Valéry P., *Degas, tanec a kresba*, Kovolam, Praha, 1998
- Waschek M., *Eklektizismus und Originalität, Die Grundlagen des französischen Symbolismus am Beispiel von Emile Bernard*, Hartung-Gorre Verlag, Konstanz, 1990
- Weisner U. (Hrsg.), *Picassos Klassizismus*, Kunsthalle Bielefeld, 1988
- *Winckelmanns Werke in einem Band*, (ausgewählt von) H. Holtzhauer, Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1982
- Wittlich P., *Literatura k dějinám umění, Vývojový přehled*, UK, Praha, 1992
- Wood P. (et al.), *Modernism in Dispute, Art since the Forties*, Yale University Press, 1993
- Worringer W., *L'idée architecturale classique*, in: *L'art gothique*, Gallimard, Paris, 1968

- Zervos Ch., Conversation avec Picasso, in: Cahiers d'Art, Nr. 7-10, 1935

## České umění

- Antické tradice v českém umění, výstavní katalog, Národní galerie, Praha, 1982
- Biermann G., Othon Coubine, Leipzig, 1923
- Brožková L., Bedřich Piskač, NČVU, Praha, 1961
- Čapek J., Co má člověk z umění, UB, Praha, 1946
- Čapek J., Méně výstav a více umění, VŠUP, Praha, 1999
- Čapek J., Moderní výtvarný výraz, Československý spisovatel, Praha, 1958
- Čapek K., Čapek J., Spisy, Ze společné tvorby, Československý spisovatel, Praha, 1982
- Čapek K., Spisy, O umění a kultuře I, Československý spisovatel, Praha, 1984
- Čapek K., Spisy, O umění a kultuře II, Československý spisovatel, Praha, 1985
- časopisy Umění, Výtvarné umění ad.
- časopisy Volné směry, Život, Umělecký měsíčník, Musaion, Moderní revue, Veraikon, Dílo ad.
- Český kubismus, Architektura a design, 1910-1925, Vitra Design Museum, 1991
- Dohnalová M., Alfred Justitz, Odeon, Praha, 1988
- Dohnalová M., Alfred Justitz, výstavní katalog, SGVU Cheb, Oblastní galerie, Liberec, b. d.
- Důvěrný prostor/Nová dálka, Umění pražské secese, výstavní katalog, Obecní dům, Praha, 1997
- Filla E., O výtvarném umění, K. Brož, Praha, 1948
- Filla E., Otázky a úvahy, SVU Mánes, Praha, 1930
- Gutfreund O., Plastiky, kresby, SVU Mánes, Praha, 1927
- Gutfreund O., výstavní katalog, Národní galerie, Praha, 1995
- Gutfreund O., Zázemí tvorby, Odeon, Praha, 1989
- Hlušíčka J., České moderní malířství v Moravské galerii v Brně, Blok, Brno, 1984
- Hoffmeister A., A. Wachsman, in: Volné směry, roč. XXX, 1933-34
- Chalupecký J., František Janoušek, Odeon, Praha, 1991
- Jiránek M., Dojmy a potulky, Volné směry, Praha, 1908
- Jiránek M., Literární dílo, Fr. Borový, Praha, 1936
- Jiránek M., O českém malířství moderním a jiné práce, SNKLU, Praha, 1962
- Jiránek M., O českém malířství moderním, Z. Jeřábek, Praha, 1934
- Jirát V., O klasicismu, zvláště pak o klasicismu českém, in: Jirát V., Portéty a studie, Odeon, Praha, 1978
- Kolektiv autorů, Antika a česká kultura, Academia, Praha, 1978
- Kolektiv autorů, Dějiny českého výtvarného umění, 1890/1938, IV/1, IV/2, Academia, Praha, 1998
- Kolektiv autorů, Kapitoly z českého dějepisů umění II, Odeon, Praha, 1987
- Kolektiv autorů, Vademecum, Moderní umění v Čechách a na Moravě, 1890-1938, Gallery, Praha, 2002
- Kotalík J. a kol., Josef Čapek, výstavní katalog, Národní galerie, Praha, 1979
- Kotalík J., Jan Preisler, výstavní katalog, Národní galerie, Praha, 1964
- Kovárna F., Současné malířství, Orbis, Praha, 1932
- Král J., výstavní katalog, Středočeská galerie v Praze, 1988
- Kramář V., O obrazech a galeriích, Odeon, Praha, 1983
- Kremlička R., Malířské konfese, Československý spisovatel, Praha, 1959

- Kubišta B., Korespondence a úvahy, SNKLU, Praha, 1960
- Kubišta B., Předpoklady slohu, O. Girgal, Praha, 1947
- Kunstler Ch., Coubine, Paris, 1929
- Kutal A., Jaroslav Král, NČVU, Praha, 1962
- Lamač M., Osma a Skupina výtvarných umělců 1907-1917, Odeon, Praha, 1988
- Macek E. (ed.), M. Marten, Imprese a řád, Odeon, Praha, 1983
- Marten M., Kniha silných, K. Neumannová, Praha, 1909
- Mašín J., Jan Štursa, Odeon, Praha, 1981
- Matějček A., Cesty umění, Odeon, Praha, 1984
- Matějček A., Jan Preisler, Melantrich, Praha, 1950
- Matějček A., Jan Štursa, Jan Štenc, Praha, 1923
- Matějček A., O umění a umělcích, Svoboda, Praha, 1948
- Mokrejš A., Duchovní svět F. X. Šaldy, Torst, Praha, 1997
- Nebeský V. M., L'art moderne tchécoslovaque, Alcan, Paris, 1937
- Nebeský V. M., O architektuře, užitém umění a kritice, Uměleckoprůmysl. muzeum, Praha, 1989
- Nebeský V., Smysl modernosti, VŠUP, Praha, 2001
- Nešlehová M., Bohumil Kubišta, Odeon, Praha, 1984
- Neumann S. K., Ať žije život, Fr. Borový, Praha, 1920
- Neumann S. K., Rozuměti umění, Československý spisovatel, Praha, 1976
- Nezval V., Rudolf Kremlička, SNKLU, Praha, 1955
- Novák L., Rudolf Kremlička, SNKLU, Praha, 1964
- Novotný K., Rudolf Kremlička, SVU Mánes – Melantrich, Praha, 1942
- Padrta J., Osma a Skupina výtvarných umělců 1907-1917, Teorie – kritika – polemika, Odeon, Praha, 1992
- Pečínková P., Josef Čapek, Svoboda, Praha, 1995
- Pečírka J., Antonín Procházka, Olomouc, 1945
- Raynal M., O. Coubine, Rome, 1922
- Rousová H., Český neoklasicismus 20. let, GHMP, Praha, 1985
- Rousová H., Český neoklasicismus dvacátých let, 2. část, Mezi klasickým řádem a selankou, GHMP, Praha, 1989
- Ryšková M., Miloš Marten jako výtvarný kritik, in: Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et historica 4, Příspěvky k dějinám uměním II, 1976, s. 67-77
- Siblík J., Malířské dílo Otakar Kubín – Coubine, Český art holding, Praha, 2000
- Siblík J., Otakar Kubín, Odeon, Praha, 1980
- Spielmann P., Kotalík J., F. X. Šalda a výtvarné umění, katalog Národní galerie, Praha, 1967
- Srp K., Tvrdošíjní a hosté, 2. část výstavy, GHMP, Praha, 1987
- Srp K., Tvrdošíjní, výstavní katalog, GHMP, Praha, 1986
- Stefan O., Čechy a klasicismus, in: Život, XIX, č. 3, 1944
- Svrček J. B., Antonín Procházka, Melantrich, Praha, 1939
- Šalda F. X., Boje o zítřek, Melantrich, Praha, 1941
- Šalda F. X., Časové i nadčasové, Melantrich, Praha, 1936
- Šalda F. X., Hájemství zraku, Melantrich, Praha, 1940
- Šalda F. X., Juvenilie, Aventinum, Praha, 1925
- Šalda F. X., Kritické projevy 5, Melantrich, Praha, 1951
- Šalda F. X., Kritické projevy 6, Melantrich, Praha, 1951
- Šalda F. X., Kritické projevy 9, Českoslov. spisovatel, Praha, 1954
- Šalda F. X., Marten M., Vzájemná korespondence, Melantrich, Praha, 1941
- Šalda F. X., O umění, Československý spisovatel, Praha, 1955

- Šetlík B., Bedřich Stefan, NČVU, Praha, 1961
- Šmejkal F., František Muzika, Odeon, Praha, 1966
- Šmejkal F., Nové tendence v českém malířství první poloviny 20. let, in: Výtvarné umění 12, č. 7, 1962
- Štech V. V., Hlaváček L., Vincenc Beneš, NČVU, Praha, 1967
- Štech V. V., Včera, J. Štenc, Praha, 1921
- Štech V. V., Za plotem domova, Československý spisovatel, Praha, 1970
- Štursa J., Svědectví současníků a dopisy, SNKLU, Praha, 1962
- Štursa J., výstavní katalog, Národní galerie, Praha, 1980
- Teige K., Osvobození života a poezie, Studie ze 40. let, Aurora, Praha, 1994
- Teige K., Výbor z díla I, Svět stavby a básně, Studie z 20. let, Českoslov. spisovatel, Praha, 1966
- Vachtová L., Pravoslav Kotík, NČVU, Praha, 1965
- Vlašín Š. (ed.), Avantgarda známá a neznámá I, Svoboda, Praha, 1971
- Vlašín Š. (ed.), Avantgarda známá a neznámá II, Svoboda, Praha, 1972
- Vojtěch D., Miloš Marten jako kritik, in: Česká literatura 44, 1996, č. 4, s. 359-393
- Volavka V., O moderním umění, NČVU, Praha, 1961
- Vomočilová (Hošková) S., Nový klasicismus v českém malířství druhého desetiletí dvacátého století, diplomová práce, FFUK, 1974
- Wittlich P., Česká secese, Odeon, Praha, 1982
- Wittlich P., České sochařství ve XX. století, SPN, Praha, 1978
- Wittlich P., Jan Preisler, Putování krajinami duše, výstavní katalog, ZČG Plzeň ad., 1994
- Wittlich P., Kresby Jana Štursy, NČVU, Praha, 1959
- Zemina J., Lamač M. (ed.), Paris-Prague, 1906-1930, výstavní katalog, Musée **national** d'Art moderne, Paris, 1966
- Zrzavý Jan, 1906-1940, UB a Družstevní práce, Praha, 1941
- Zykmond V., Alfred Justitz, NČVU, Praha, 1962