

Universita Karlova v Praze

Filosofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Obecná teorie a dějiny umění a kultury

Dagmar Mazancová

Sociální skupina Ho-Ho-Ko-Ko (1925–1927)
v kontextu poválečných realismů v Německu, Francii
a Itálii

The group Sociální skupina Ho-Ho-Ko-Ko (1925–1927)
in context of postwar realisms
in Germany, France and Italy

Disertační práce

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

2009

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

V Praze dne 3. 12. 2009

Za odbornou pomoc při psaní práce bych chtěla poděkovat zejména Prof. PhDr. Vojtěchu Lahodovi, CSc. Dále PhDr. Haně Rousové, PhDr. Polaně Bregantové (Ústav dějin umění Akademie věd ČR), Petru Bergerovi, Miladě Suchdolákové, Adamu Hoffmeisterovi, Mgr. Tomáši Hylmarovi a PhDr. Dagmar Jelínkové (Archiv Národní galerie v Praze), Mgr. Vítu Boučkovi (Východočeská galerie v Pardubicích), Vladimíře Lichovnickové (Galerie výtvarného umění v Ostravě), Mgr. Marii Plevové, PhD. (Moravská galerie v Brně) a prof. Dr. Jürgenovi Müllerovi (Technische Universität Dresden).

Obsah

Úvod.....	1
1. Vymezení pojmů evropského poválečného realismu a jeho hlavní představitelé	4
1.1. Koncepce ve starší české umělecko-historické literatuře.....	5
1.2. Naivismus - primitivismus.....	11
1.3. Neoklasicismus.....	13
1.4. Nová věcnost.....	21
1.5. Metafyzická malba.....	27
1.6. Pařížská škola.....	30
1.7. Exkurs - návrat ke staromistrovství v Německu a Itálii.....	33
2. Sociální skupina Ho-Ho-Ko-Ko	35
2.1. Dosavadní literatura o skupině.....	37
2.2. Teoretické projevy.....	39
2.3. Zdroje inspirace v zahraničí.....	42
2.4. Výstavy a jejich recenze.....	48
2.5. Přijetí tvorby Holana, Holého, Kotíka a Kotrby odbornou veřejností.....	56
3. Vybrané ikonografické okruhy	58
3.1. Na ulici a doma: dvě tváře všednosti.....	59
3.2. Bída, nemoc, smrt: kritika sociálních poměrů.....	62
3.3. Práce pro mladou republiku, nebo neradostná dřina?	68
3.4. Portrét: typizace a distance.....	71
3.4.1. Limity autoportrétu: absence introspekce .	75
3.4.2. Sochařský portrét: nadčasové a civilní ...	76
3.5. Moderní madona: idylické intermezzo.....	79
3.6. Masa a moc: figuríny, manekýni, člověk - stroj.....	81
3.7. Akt: klasický ideál sestupuje z piedestalu.....	83
3.8. Intimita: lyrická sublimace erotiky.....	87
3.9. Průmysl a technika: memento, nebo nová krása?.....	89
3.10. Okraj a banalita: život města.....	93
3.11. Noční společnost: mikrosvět kaváren a hospod.....	99
3.12. Vesnice: hledání přirozenosti a harmonie	104
3.13. Krajina: tvarová stylizace a barevná redukce	106
3.14. Lidová zábava: poutě, cirkus, Commedia dell'Arte.	108
3.14.1. Nová podívaná: sport, pohyb, rychlost... ..	110
3.15. Mýtus a příběh: inspirace v tradici a literatuře.	112
3.15.1. Legionářská tematika: kult nových hrdinů	114
3.16. Zátíší: věci - mlčenliví soudruzi.....	116
4. Závěr.....	121
5. Abstrakt/Abstract.....	127
6. Literatura (výběr)	128
6.1. Prameny a nepublikované texty.....	128
6.2. Publikace.....	130
6.3. Katalogy výstav.....	136

6.4.	Stati v knihách, katalozích a sbornících.....	141
6.5.	Články.....	142
7.	Obrazová příloha	152
8.	Kritiky výstav, které nebyly publikovány v umělecko- -historické literatuře	
9.	Seznam a existující vyobrazení exponátů výstav	
	Krasoumná jednota - Dům umělců, 25. 3. - 13. 4. 1925	
	Krasoumná jednota - Dům umělců, 10. 4. - 9. 5. 1926	
	Síň SVU Mánes - Vodičkova 38, 19. 3. - 10. 4. 1927	

ÚVOD

Při přípravě diplomové práce na téma „*Nová věcnost v malířství a fotografii*“ jsem se hlouběji zabývala malířstvím dvacátých let 20. století v Německu. Postupně mě stále více zajímalo srovnání nové věcnosti s realistickými tendencemi v českém malířství a zaujalo mě sociální umění dvacátých let. Zjistila jsem, že až na výjimky o tomto tématu existuje jen naprosto tendenční umělecko-historická literatura z éry socialismu, která v něm vidí předstupeň socialistického realismu. Nahlíží na něj jako na ilustraci myšlenek komunistické strany a vkládá do něj obsahy vycházející z reality druhé poloviny dvacátého století. Velice mě zaujala Sociální skupina Ho-Ho-Ko-Ko, složená z malířů Karla Holana, Miloslava Holého, Pravoslava Kotíka a sochaře Karla Kotrby, kteří společně vystavovali v letech 1925 - 1927. Existuje o ní pouze několik dílčích studií zatížených dobou svého vzniku. V následující disertační práci se pokouším tuto umělecko-historickou mezeru alespoň částečně vyplnit.

Jako nejprínosnější a nejzajímavější úhel pohledu se mi jeví zařazení skupiny do kontextu evropských poválečných realismů. Je to zcela nový pohled, který otevírá možnost konfrontace jednotlivých projevů Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko s dobovým zahraničním uměním a pomáhá tak k jejich hlubšímu porozumění. Na pozadí tohoto kontextu se také ukazuje specifičnost skupiny. Tento přístup navíc poskytuje možnost využít při pohledu na česká dvacátá léta aktuální postupy současných západních dějin umění, inspirovat se jejich myšlenkami a aplikovat je na náš prostor. Zaměřila jsem se na podobu poválečných realismů v Německu, Francii a Itálii, tedy v zemích, jejichž umění bylo s českým tradičně v kontaktu. Odsud ve dvacátých letech plynula do Čech inspirace skrze výstavy, články v českých i zahraničních periodikách a skrze přímou zkušenost ze zahraničních cest českých umělců. Ruské umění jsem nezohlednila, jelikož skupina obdivovala pouze jeho sociální a politický vývoj, zatímco umělecké postupy se jí nedotýkaly. Výjimkou je tvorba Rusů žijících ve Francii, kteří patří do rámce Pařížské školy a jsou tedy sledováni v rámci Francie.

Realismus dvacátých let je pojem, pod nímž se skrývá neobyčejně složité předivo projevů od neoklasicismu přes novou věcnost a magický realismus až po metafyzickou malbu. V jednotlivých zemích je jeden styl zcela jinak zabarven než v jiných. Obsah pojmů se časem proměňoval, pod různými termíny bylo někdy chápáno v různých zemích vlastně totéž. Navíc

definice stylů byly již ve své době velmi vágní (což si jejich autoři uvědomovali). Podrobně zmapovat a zhodnotit celou složitou situaci, v níž se prolínaly různé proudy, by bylo náročné i v rámci českého umění, natož v kontextu celé Evropy.

V práci tedy půjde o nastínění, nikoliv o vyčerpávající rozbor. Porovnávání projevů jednotlivých českých a evropských umělců jsem postavila na jejich ikonografickém rozčlenění. Vytipovala jsem si nejdůležitější tématické okruhy a v rámci nich budu srovnávat konkrétní příklady. Abych informace o existenci skupiny pojednala vyčerpávajícím způsobem, shrnuji dosavadní literaturu, teoretické projevy a informace o výstavách. V dobovém tisku se mi podařilo dohledat řadu recenzí z pera významných kritiků a reprodukcí děl, která jsou dnes nezvěstná nebo neexistují.¹ Důležitou součástí práce je rekonstrukce katalogů tří hlavních výstav skupiny, kde se mi podařilo shromáždit podstatnou část reprodukcí.

Exponáty výstav také tvoří hlavní kostru ikonografických kapitol. Kromě nich zařazuji v odůvodněných případech i díla, která vznikla v předchozích nebo následujících letech, ale patří do stejné stylové vrstvy. Před vznikem skupiny dospívá tvorba jejích budoucích členů k tomu, co je pak náplní programu, a stejně tak organicky po rozpadu seskupení doznívá. V tom souhlasím s Miroslavem Lamačem a Jiřím Padrtou, kteří do katalogu výstavy Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko v roce 1959 napsali: *„Kdybychom soudili podle obrazů, měla by vlastně tato skupina existovat už od počátku let dvacátých. Zvláště v letech 1922 - 24 nalézáme v dílech Holana, Holého, Kotíka, Kotrby rysy velmi příbuzné - proto jsou také do této retrospektivní výstavy zahrnuty práce z této doby. Třebaže tehdy tato skupina, později nazvaná „Sociální“, ještě fakticky neexistovala, vnitřně byla vlastně již ustavena; bez tohoto rozšíření byl by vystavený materiál vývojově kusý.“*²

Až dosud jsme mluvili o skupině. Ačkoli se v přehledové literatuře i ve studiích o čtveřici jako o skupině hovoří, Holan, Holý, Kotrba a Kotík vystavovali v letech 1925-27 pouze pod svými příjmeními. Vzhledem k tomu, že byli ve své době za skupinu považováni, ačkoli to nikde nebylo explicitně řečeno, i k tomu, že takto jsou přijímáni v odborné literatuře, nazývám je v rámci práce Sociální skupina Ho-Ho-Ko-Ko. V příslušné kapitole objasňuji, proč jsem z variant názvu skupiny, které se v literatuře objevují, zvolila právě tento.

Jak už jsem uvedla, stěžejní část práce tvoří rozbor tvorby skupiny, rozdělený podle témat. Nejdůležitější z oblastí, na které se tvorba skupiny

¹ Miloslav Holý řadu raných obrazů zničil při revizi svého díla, některá Holanova plátina zanikla při požáru jeho ateliéru na Letné v r. 1929.

² LAMAČ, Miroslav; PADRTA, Jiří. *Skupina Holan – Holý – Kotík – Kotrba. Umění dvacátých let* (katalog výstavy), Alšova síň UB, Praha 1959.

i celý evropský poválečný realismus soustředil, je zobrazení člověka. Jeho způsoby zkoumám v následujících tematických podskupinách: portrét, akt, intimita, mateřství, manekýni a člověk jako stroj, práce, kritika sociálních poměrů, žánrové výjevy všedního dne. Důležitým a hojně se vyskytujícím tématem je prostředí městské periferie. Celou tematickou skupinu tvoří obrazy z prostředí velkoměstských kaváren, nočních podniků a kabaretů. Protagonisty mnoha obrazů dvacátých let jsou postavy z *Commedia dell'Arte*, kterou zkoumám vedle oblastí lidové zábavy, poutí a cirkusů. Zajímavou kapitolu rovněž tvoří mytologie, která je ve dvacátých letech zvláštní směsicí navazování na staré vzory a jejich ironizace. Specifické místo zde patří českému umění s legionářskou tematikou. Věnuji se i námětu zátiší a vztahu umělců k technice.

Při výběru obrazů a soch představitelů evropského poválečného realismu jsem se snažila soustředit na typické příklady, aby vyznění práce nebylo zkreslené. Vedle nejznámějších děl jednotlivých evropských umělců zdůrazňuji také ta, která byla ve dvacátých letech přístupná u nás, ať už v originálech nebo časopiseckých reprodukcích.

V rámci rozboru příkladů se věnuji i dobové filosofii, literatuře a další oblasti, jejichž souvislost se dá na tom kterém příkladu dobře demonstrovat. Jelikož opět není možné, podat vyčerpávající rozbor doby po všech jejích stránkách, vybírám ty nejdůležitější momenty, jejichž podíl na podobě díla je neoddiskutovatelný.

Na závěr ještě poznámka k obrazovým přílohám práce. Tvoří je obrazové ilustrace jednotlivých ikonografických kapitol a rekonstrukce katalogů výstav Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko z let 1925, 1926 a 1927. Dále přikládám přepis nově objevených kritik těchto výstav. Ostatní lze najít v knihách *Avantgarda známá a neznámá*, *Estetika praktického života* nebo *Méně výstav a více umění!*³

³ VLAŠÍN, Štěpán (ed.). *Avantgarda známá a neznámá*, Praha 1971; CHADRABA, Rudolf; KRULICHOVÁ, Marie (ed.). *Bohumil Markalous. Estetika praktického života*. Praha 1989; PEČINKOVÁ, Pavla (ed.). *Josef Čapek – Méně výstav a více umění!*, Praha 1999.

1. Vymezení pojmů evropského poválečného realismu a jeho hlavní představitelé

Pojmosloví poválečného realismu je naprosto nejasné. Pod stejným termínem chápou různí badatelé poněkud odlišný obsah, což je dobře vidět na tom, že stejné umělecké dílo řadí do odlišných kategorií. Např. německý teoretik dvacátých let Franz Roh považoval za představitele magického realismu umělce, kteří jsou dnes jmenováni v knihách o evropském neoklasicismu⁴, a stejný pojem se dnes používá pro označení jedné větve německé nové věcnosti. Terminologie byla problematická již v době svého vzniku – autoři jednotlivých termínů jejich nedokonalost připouštěli již ve chvíli jejich zrodu. Tuto nejednoznačnost nacházíme i v dobových českých teoretických člancích. Např. Karel Teige v článku o Tsugouharu Foujitovi rozděluje dobové umění opustivší kubismus na tři základní směry: klasicismus, realismus a primitivismus,⁵ dnes je děleno zcela jinak.

Záměrem této práce je postihnout tvorbu jedné české skupiny ve srovnání s realistickými tendencemi v umění zemí, které na ni měly vliv. Jak se však při popisu uměleckých projevů vyrovnat s tím, že neexistuje jasná terminologie? Není v našich silách, abychom celou evropskou poválečnou situaci přehodnotili a precizně vymezili posuny obsahu jednotlivých pojmů. Přesto považujeme za důležité zhodnotit, jak se užívají v současné literatuře o tomto období v zahraničí, stručně shrnout, jakými proměnami prošly v českém dějepise umění a jaký byl jejich význam v dobových textech.

⁴ COWLING, Elisabeth ; MUNDY, Jennifer. *ON CLASSIC GROUND. Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910 – 1930*, London 1990.

⁵ Např. Karel Teige v článku o Tsugouharu Foujitovi rozděluje dobové umění opustivší kubismus na tři základní směry: klasicismus, realismus a primitivismus. TEIGE, Karel. Tsugouharu Foujita. *Kmen I*, 1922, č. 2-3, s. 47-48.

1.1. Koncepce ve starší české umělecko-historické literatuře

Ve dvacátých letech se v našem umění mísila řada stylů, směs vlivů ze zahraničí i z české umělecké tradice. Čeští historici umění, kteří se touto problematikou začali zabývat na začátku šedesátých let, ji traktují různými způsoby a jednotliví umělci se pak u nich dostávají do odlišných kategorií.

Jako první se o charakterizaci a periodizaci českého poválečného realismu pokusil František Šmejkal.⁶ Zaměřil se na období let 1920 - 1925 a sumárně jej nazval nový realismus. V jeho rámci rozlišil magický realismus, primitivismus, neoklasicismus a novou věcnost, které v jeho pojetí šly za sebou v tomto pořadí, přičemž magický realismus byl paralelní s první fází primitivismu, zahrnující diletantská díla nejranějšího Devětsilu. Umělcům z tohoto seskupení věnoval Šmejkal hlavní pozornost a jediný ze Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko, koho občas zmíní, je Pravoslav Kotík. Jako společné znaky všech forem českého poválečného realismu jmenoval typizaci skutečnosti (vyplývající z kolektivistického cítění a ze snahy o prosté a názorné podání věcí) a rozšíření tematické oblasti - objevení nového ikonografického světa čerpajícího své motivy ze života prostého člověka. Shrňme-li Šmejkalovy definice, pak se magický realismus projevuje nazíráním věcí jako duchovních entit plných tajemného významu a niterného dění. V primitivismu se věc stává zdrojem lyrického dojetí, nevyčerpatelným induktorem básnických emocí. V neoklasicismu je zobecněna a stává se nositelkou idejí. Nová věcnost pak monumentalizuje prosté věci, které nabývají přímo etické hodnoty.

Magický realismus⁷ podle Šmejkala vyšel z příkladu Tvrdošíjných, impulsem se mu stala Zrzavého souborná výstava (podzim 1918) a zejména posmrtná výstava Bohumila Kubišty uspořádaná v únoru 1920. Nadšené parafráze Kubištových myšlenek a nápodoba jeho děl se objevily zejména v okruhu Devětsilu. Vlivné byly jeho poslední linoryty sumárností pohledu nabízející cestu od kubismu k primitivismu a především obrazy z let 1910-11. V nich se Kubištovi dařilo proniknout do nitra věcí - radikálním zjednodušením tvarů předměty zvýraznil, prostorovou redukci je odmaterializoval a postavením do ostrého reflektorického světla jim dal novou fascinující existenci. Světlo se stalo funkcí barvy a tímto způsobem byla obrazová realita produhovněna. O totéž usilovali mladí umělci magickým realismem. Ten se projevil nejen v dílech Františka Muziky, Aloise

⁶ ŠMEJKAL, František. Nové tendence v českém malířství první poloviny 20. let. *Výtvarné umění* 1962, roč. XII, s. 250-264, 289-303.

⁷ Autorem tohoto pojmu je Franz Roh, jenž jej ve své knize *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus* charakterizoval jako reakci proti expresionismu. Jako hlavní znak určil tajemnost, kterou dávají malíři světu věcí, a zařadil pod něj řadu evropských umělců, jak o tom píšeme podrobněji dále. ROH, Franz. *Nach-Expressionismus, Magischer Realismus*, Leipzig 1925.

Wachsmana, Bedřicha Piskače a Ladislava Süsse z Devětsilu, ale i u Pravoslava Kotíka. Kotíkova varianta je podle Šmejkal charakterizována zvýšenou měrou exprese, jejímž důsledkem je plošná redukce objemů, neurčitá definice tvarů a silná výrazová kvalita barvy. Období magického realismu prý u Kotíka trvalo od roku 1919 až do roku 1922, kdy přechází do primitivismu.

Další z Tvrdošíjných sehrál podobně důležitou roli pro oblast primitivismu: Josef Čapek a jeho kniha *Nejskromnější umění* (Aventinum 1920). Podle Šmejkal na mladé nejsilněji zapůsobila kapitola Malíři z lidu, v níž Čapek vysvětluje odchylky od vnějšího vzhladu skutečnosti v projevech malířů vývěsních štítů, jarmarečních, pouťových a cirkusových obrazů nejen neškoleností, ale především jejich životním, nikoli pouze optickým vztahem k věcem. Šmejkal dělí primitivismus na dvě období - první trvá od roku 1919 do r. 1921, druhé pak do r. 1925. Pro první fázi, kterou Šmejkal považuje za přípravné období přinášející ještě nezralé plody, je typická prostota výrazu, hloubka citu a pokora před nejvšednější skutečností. V dílech se odráží poválečná melancholie a tesknota romantického mládí i hluboký sociální soucit. Příkladem jsou Hoffmeisterovi *Milenci* (1919), ornamentálně stylizované dívčí hlavy a krajiny Ladislava Süsse nebo obrazy typu *Čtenář Swedenborga* (1919) od Aloise Wachsmana. Druhé období se podle Šmejkal obrátilo od sentimentálních a sociálních motivů k exotice cirkusů a romantice dálek. Častými protagonisty jsou námořníci, akrobati, klauni, černoši. Tmavé lokální tóny nahradila pestrá paleta jasných světlých barev, tvary se zploštily, názornost se stala prioritou - i na úkor logických vztahů věcí. U Pravoslava Kotíka konstatuje Šmejkal primitivismus po období magického realismu.

Neoklasicismus, jehož důležitými představiteli jsou dva Češi žijící ve Francii - Otakar Kubín a Jiří Kars -, k nám podle Šmejkal proniká v roce 1920 a projevuje se v úsilí o čistou lineární kresbu a plasticitu. Nejvýznamnějšími protagonisty neoklasicismu v Čechách jsou Rudolf Kremlička, Alfréd Justitz a Otto Gutfreund, zatímco vlastní jádro mladé generace jím bylo dotčeno jen nepatrně. Výrazněji se projevil jen u Emanuela Frinty (ženské akty inspirované Picassovými) a u Františka Muziky (např. *Tři dívky*, 1922, *Pastorále*, 1923), méně u Ladislava Süsse a Bedřicha Piskače, jehož *Akt* (1924) je jasně odvozen od Picassových vzorů, ale po českém způsobu zlyričtěn. U Kotíka je patrný až v roce 1925, tedy v době, kdy už zájem o něj opadáva (*Ústroj*, 1925). Ačkoli se u nás neoklasicismus příliš neprosadil, posílil aspoň zájem o plastičnost, kompoziční výstavbu a pevné umístění těles do prostoru.

Novou věcnost označuje Šmejkal za krátký závěrečný úsek vývoje českého malířství první poloviny dvacátých let. Projevila se prý v roce

1924 zejména u Muziky, Piskače a Wachsmána. Je charakterizována jako monumentální vidění nejprostší skutečnosti a jejím iniciátorem pro české prostředí je André Derain. Příkladem jsou Wachsmánova velká pastelová zátiší z nejuvednějších předmětů, které jsou postkubisticky deformovány (zborcené obrysy tvarů) a viděny z různých pohledů, Laudova *Myčka* (1923) nebo známé Piskačovo *Zátiší s chlebem* (1924). U Františka Muziky charakterizuje Šmejkal posun k nové věčnosti, jejímž příkladem je obraz *Rodina* (1924), takto: „Pevná neoklasicistní kompozice ještě více zpřísněla, tvary ztvrdly a zhranatěly, postavy ztuhly do naprosté nehybnosti a nabyly strnulého výrazu. Barva ztratila svou lyrickou kvalitu, jež byla nahrazena věcně charakterizační funkcí. Změnila se i povaha světla, které už není volně rozptýleno v obrazovém prostoru, ale ostře dopadá na předměty.“⁸

Šmejkal dále konstatuje podobnost s obdobnými proudy v evropském poválečném umění a zdůrazňuje českou specifičnost v silném primitivistickém zabarvení. Umění první poloviny dvacátých let rozděluje na dvě hlavní, protichůdná jádra – první je prý soustředěno kolem raného Devětsilu a Nové skupiny a druhé v Umělecké besedě. Jako spojovací článek se mu jeví tvorba malířů pozdější Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko.

Co k této teorii říci? Texty Františka Šmejkala předkládají přehledný vývoj umění, jehož etapy jsou jasně definovány. Při podrobném pohledu se však ukazuje, že skutečnost je komplikovanější a kontury jevů jsou velmi neostré. Šmejkalovo rozdělení je zjednodušené: v některých případech přesně vymezuje znaky evropských stylů, které neodpovídají celé šíři výrazu jednotlivých děl (což je dáno především dobou vzniku jeho textů, kdy nebylo možno cestovat a seznamovat se s originály a literaturou). Nejmarkantnější je to u nové věčnosti, kterou podle něj od neoklasicismu odlišuje přísnější kompozice, tvrdost tvarů, nehybnost, ostré osvětlení. Je otázkou, na jaká konkrétní německá díla při této charakterizaci myslel (na tvorbu některých umělců klasicistního křídla – např. Alexandra Kanoldta?), rozhodně je však naprosto nepřesná a prozrazuje Šmejkalovu povrchní znalost problematiky německé nové věčnosti. Když za typického představitele jmenuje André Deraina, naprosto tím popírá, že Neue Sachlichkeit je termín pro styl, objevující se ve dvacátých letech v Německu, resp. Švýcarsku a Rakousku. Šmejkalovo přehledné rozškátkování vývoje českého poválečného realismu vyprávějící o postupném přechodu jednoho stylu do druhého neodpovídá skutečnosti, která byla daleko složitější.

Poněkud odlišný pohled na realistické tendence v českém umění dvacátých let než Šmejkal přinesl v roce 1962 Miroslav Lamač.⁹ Oproti Šmejkalovi se dívá ze širší perspektivy – nesnaží se postihnout jen

⁸ ŠMEJKAL (pozn. 6), s. 302.

⁹ LAMAČ, Miroslav. Vývojové proudy 20. let, *Výtvarné umění*, 1962, roč. XII, s. 241-249.

poválečnou tvorbu mladých, ale i zástupců starší generace. Zároveň nesleduje pouze léta 1920-1925 jako Šmejkal, ale celé poválečné desetiletí. Zásadním přínosem českého umění dvacátých let je podle něj snaha vydobýt ze skutečnosti obrazové typizace.¹⁰ Člení je na několik proudů: proud plastické formy, proud usilující o navázání nového smyslově bezprostředního kontaktu s realitou a proud rozvádějící kubistické tvarosloví. I do díla umělců druhého proudu, kteří se podle něj vlastně vracejí až k Cézannovi, proniká zájem o plastickou formu,¹¹ který Lamač považuje za významnou tendenci umění dvacátých let. Poválečný realismus se podle něj od tradičních realismů liší tím, že neusiluje o iluzi reality, ale pojímá obraz jako okno do prostoru, kde je vše uspořádáno podle poetických představ. Je příznačné, že české umění je charakterizováno poetičností, zatímco třeba němečtí teoretikové vidí hlavní rys poválečného realismu v jeho chladném přístupu ke skutečnosti.¹²

O tři roky dříve napsal Lamač společně s Jiřím Padrtou text do katalogu výstavy *Moderní české malířství 2. Léta dvacátá*¹³, kterou připravili pro Dům umění města Brna a Národní galerii v Praze. Zde poukazují na ještě jeden znak českého poválečného realismu - na zdůraznění obsahu, tématu, nejčastěji se sociálním podtextem: „*Periférie s dobovou atmosférou bídy a smutku, lopotná dřina venkovana, svět drobných zábav a radostí prostého člověka, to vše je líčeno s rmutnou poezií i účastným soucitem, hroceným někdy až v osten sociálního protestu. Pokud se pak objevují náměty jiné, např. z prostředí cirků a varieté nebo různé historické výjevy, selanky a idyly včetně věčných aktů a koupání, mívají obvykle dobovou příchut' civilnosti. Totéž platí o většině krajin a zátiší této doby, i ony jako by chtěly být dokumentem a zároveň tichou oslavou prostého života všedního dne a jeho hrdinů nejobyčejnějších.*“¹⁴

Co se týče periodizace, tak Lamač s Padrtou vidí zlom v roce 1925. Pro první období poválečného umění před rokem 1925 přijímají termín *sociální umění*, ačkoli mají výhrady k jeho výstižnosti: charakterizuje jen obsahovou, nikoli formální stránku děl. V roce 1925 podle nich mladí umělci opouštějí společnou bázi a diferencují se do různých proudů, přičemž Holan, Holý a Kotík se ocitají v různých táborech. Holý prý patří k proudu vášnivého přitakání životu, živelné interpretace světa věcí. Holan se zase

¹⁰ „... v tomto novém typizujícím přehodnocení námětu z reality, v jeho vyrovnání s metodami moderního umění spočívá jeden z nejnámennějších přínosů 20. let.“ Ibidem, s. 247.

¹¹ Svou teorii rozpracovává Lamač v monografii Adolfa Hoffmeistersa z roku 1966, kde píše, že magický realismus, primitivismus a o něco později neoklasicismus a nová věcnost formulují nové problémy, které řešilo umění před 1. světovou válkou. Svým způsobem jde o návrat k prekubismu, k fázi, kdy Derain, Picasso a Braque navazovali na Cézanna. Tvar je podáván jako geometrická struktura a věci jsou tedy nově definovány. LAMAČ, Miroslav. *Výtvarné dílo Adolfa Hoffmeistersa*, Praha 1966.

¹² SCHMIED, Wieland (ed.). *Der kühle Blick: Realismus der zwanziger Jahre in Europa und Amerika*, München 2001.

¹³ LAMAČ, Miroslav; PADRTA, Jiří. *Moderní české malířství 2. Léta dvacátá* (kat. výst.). Dům umění města Brna 1959.

¹⁴ Ibidem, s. 19.

drží besedního požadavku výtvarně svébytných vztahů umělce k domácí české skutečnosti. Kotík zastupuje proud rozvádějící kubistické tvarosloví.

V souladu s Lamačovým pojetím se poválečným realismem zabýval Jiří Hlušíčka.¹⁵ Realistický malířský přepis skutečnosti podle něj navazuje na odkaz předválečné moderny v tom, že transponuje tvar i barvu s úsilím ozřejmit konstantní plastické hodnoty a dospět k výrazově prohloubenému účinku. Vedle rehabilitace souvislého plastického objemu zdůrazňuje Hlušíčka u poválečného realismu snahu „...vydolovat z životní reality zrno lyrické poezie“.¹⁶ Termín sociální umění považuje za vágní, protože klasifikuje jen obsah a řadí se pod něj zcela různorodé výtvarné projevy jako realismus, neoklasicismus, primitivismus. Ale ani z obsahového hlediska nejde podle Hlušíčky o pojem přesný, protože lze pod něj zařadit autory s rozdílnými přístupy k sociální realitě - od naivně idealizujícího pohledu přes citovou účast až po kritiku. Výrazné sociální zaujetí konstatuje Hlušíčka i v českém neoklasicismu.

Další pojetí představuje v roce 1998 v publikaci Dějiny českého výtvarného umění 1890-1938 Vojtěch Lahoda. Ten považuje za dominantní tendenci umění dvacátých let sociální civilismus, využívající celou řadu stylů - od novoklasicismu, přes magický realismus, neofauvismus až po verismus.¹⁷ Paralelně se podle něj projevovала snaha po primitivismu, zejména na počátku dvacátých let. Primitivismus chápe jako „zdůraznění původní archaické rustikalisty výtvarného jazyka, odvozené jak od lidového umění, tak od umělců-samouků, jakými byli Henri Rousseau či Maurice Utrillo, ale současně jako jakási imaginární iluzorní umělecká vize neškoleného člověka, jinými slovy vize, jak by svět viděl obyčejný člověk.“ České poválečné umění se jeví jako poměrně smířlivé: „Jeho cílem nebyla kritika sociální reality, ale spíše soucit, procítění utrpení, harmonizace konfliktu.“¹⁸

Karel Srp pak v katalogu k Teigeho výstavě v Galerii hlavního města Prahy¹⁹ v r. 1994 používá termín *spirituelní realismus*, který je pro něj zřejmě synonymem magického realismu. V textu není vysvětleno, proč nezůstal u pojmu magického realismu, ani jaká je geneze termínu. Protiváhou spirituelního realismu je podle něj „lapidární primitivismus, oblíbený zejména v typografických úpravách a ilustracích začínajícího Devětsilu“.²⁰ A Rea Michalová v nedávno vydané práci *Klasicismus v moderním umění*²¹

¹⁵ HLUŠIČKA, Jiří. *České sociální umění dvacátých let* (kat. výst.), Moravská Galerie v Brně, Brno 1971; HLUŠIČKA, Jiří. *České moderní malířství v Moravské galerii v Brně II (období 1920-1950)*, Brno 1989; HLUŠIČKA, Jiří. *František Foltýn*, Praha 1982.

¹⁶ HLUŠIČKA, Jiří. *České moderní malířství v Moravské galerii v Brně II (období 1920-1950)*, Brno 1989, s. 12.

¹⁷ LAHODA, Vojtěch. Civilismus, primitivismus a sociální tendence v malířství dvacátých a třicátých let, in: *Dějiny českého výtvarného umění 1890-1938*, Praha 1998, s. 61-99.

¹⁸ Ibidem, s. 65.

¹⁹ SRP, Karel (ed.). *Karel Teige: 1900-1951*, Praha 1994, s. 10-11.

²⁰ Ibidem, s. 11.

²¹ MICHALOVÁ, Rea. *Klasicismus v moderním umění*, Praha 2007.

rozděluje české realistické tendence na magický realismus, primitivismus, novou věcnost, proletářské umění a klasicismus.

Teorie českých historiků umění jsou tedy různorodé. Jak už jsme řekli výše, není záměrem této práce stanovit jasné definice pojmů, jak se vyvíjely. Na tomto místě bychom se spíše chtěli pokusit načrtnout problematiku poválečného realismu v Německu, Itálii a Francii a porovnat ji s českou situací. Vede nás k tomu mj. to, že Šmejkal i Lamač s Padrtou se přes konstatování o příbuzných tendencích v Německu, Itálii a Francii a jejich nesporném vlivu na české umění jejich vztahům nevěnují. Vzhledem k tomu, v jaké době tito teoretici žili, je to pochopitelné. Tato problematika však zůstává nezpracovaná dodnes.

Rádi bychom toto území alespoň povšechně zmapovali a do jeho kontextu posléze zasadili Sociální skupinu Ho-Ho-Ko-Ko. Vycházíme především z publikací vydaných v zahraničí, kde se momentálně poválečný realismus těší značnému zájmu.²²

²² Mezi jinými jsou to následující publikace: SCHMIED, Wieland (ed.). *Der kühle Blick: Realismus der zwanziger Jahre in Europa und Amerika*, München 2001; PONTIGGIA, Elena; COLOMBO, Nicoletta; GIAN FERARI, Claudia. *Il Novecento milanese. Da Sironi ad Arturo Martini*, Milano 2003; COWLING, Elisabeth; MUNDY, Jennifer. *ON CLASSIC GROUND. Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910 – 1930*, London 1990; FOSSATI, Paolo; FERRARIS, Patrizia Rosazza; VELANI, Livia. *Valori Plastici*, Milano 1998; MICHALSKI, Sergiusz. *Neue Sachlichkeit. Malerei, Graphik und Photographie in Deutschland 1919-1933*, Köln 1992; ANDRAL, Jean-Louis; KREBS, Sophie (ed.). *L'École de Paris, 1904-1929, la part de l'Autre*, Paris 2001.

1.2. Naivismus - primitivismus

Za naivní umění je považována umělecká tvořivost neprofesionálů 19. a 20. století, většinou městských úředníků, kteří se mu věnují ve volném čase. Náznaky naivního umění se objevují také na okrajích velkých stylů ve formě jejich rustikalizace. Do oblasti vysokého umění vstoupil naivismus s Henri Rouseauem, kterého zpopularizovala monografie od Wilhelma Uhdeho (1912). Poválečné umělce oslovil jeho bezprostřední vztah ke skutečnosti a další hodnoty: obsah si podřizuje formu, náměty jsou vybrány s velikým zájmem, malovány s obrovskou chutí a detailním realismem. Barvy mají dekorativní funkci, tvary jsou často deformované - a to nejen z důvodu neumělosti, ale především pro svou výrazovou hodnotu.²³

V českém prostředí dvacátých let pojem naivismus splýval se slovem primitivismus. Za jeho projevy byly považovány výtvořiny přírodních národů, dětská kresba, nedělní, lidová tvorba i středověké umění. Karel Teige jej definoval jako avantgardní program se vztahem k sociální proměně společnosti, chápal ho jako předěl mezi minulostí a budoucností umění. Tvůrce rozděluje na dvě kategorie, které nazývá pojmy primitiv (přírodní národy, lidoví umělci, Henri Rouseau, Maurice Utrillo) a primitivista (Paul Gauguin, Henri Matisse). Dekadentní primitivisté romanticky touží po dálkách, priméřní primitivismus je naproti tomu realistický.²⁴ Václav Nebeský, teoretik Tvrdošíjných, jehož myšlenky měly ve dvacátých letech široký dosah, spojoval primitivismus jen s formálními kvalitami díla, rozlišoval primitivismus přirozený (Rouseau) a rafinovaný (Matisse).²⁵ Základním rozdílem v obou pojetích je, že Teige primitivismus spojuje s utopickými politickými cíli, kdežto Nebeský se prostřednictvím něj obrací k uměleckému dílu a jeho autonomii. U Tvrdošíjných jsou vznášeny sociální požadavky ne v utopickém, ale v sociálně kritickém smyslu. Jak ve své diplomové práci postřehl Tomáš Winter, *„proto se také Teigeho teorie primitivismu, potažmo nového proletářského umění jeví jako ryze avantgardní, jelikož počítá s utopickou společenskou přestavbou, jejímž východiskem se stane marxistický program, zatímco Nebeského primitivismus nebo Čapkovo chápání magického realismu, zaměřené prvotně k autonomním uměleckým kvalitám díla, odpovídá spíše strategii modernistické.“*²⁶

V roce 1922 Teige zdůrazňuje jako základ umění realismus,²⁷ který je nutným předpokladem kvality uměleckého díla. Právě realismus podle něj ochránil kubismus před abstraktním dekorativismem, klasicismus před

²³ Pro francouzský poválečný realismus byla důležitá naivní tvorba středověkých umělců, kteří byli představeni na výstavě *Primitifs français* v Národní knihovně v r. 1904. Časopis *L'Amour de l'art* v roce 1923 posvětil význam Piera della Francesca. DEROUET, Christian. *Les Réalismes en France – rupture ou rature*, in : CLAIR, Jean (ed.). *Les Réalismes entrée révolution et réaction*, 1919-1939, Paris 1980, s. 200.

²⁴ TEIGE, Karel. Umění přítomnosti (výťah ze stejnojmenné přednášky), *Život* II, 1922, s. 133-172.

²⁵ NEBESKÝ, Václav. Matisse a Rouseau, *Musaion I*, 1920, s. 49-61.

²⁶ WINTER, Tomáš. *Primitivismus v českém umění 1900-1939*, diplomová práce na FF UK, 2001, s. 52.

akademismem, je základnou zdařilých primitivistických děl. Na základě poznání světa se v nitru umělce utvářejí nové obrazy, které nejsou nápodobou, ale novou skutečností. Jde o *realité de connaissance*, nikoli *realité de vision*. „Je to vyšší realismus přísné výtvarné čistoty, svéprávný a samostatný formově, pravý opak napodobivého, vizuálního, opticky iluzionistického naturalismu popisného a tzv. fotografického. (...); kde fotograf pracuje čočkou a citlivou deskou, tam pracuje umělec celým svým lidstvím. Poznává svět nejen zrakem, ale všemi smysly, sytě, podrobně. Ze svého poznání světa utváří v nitru či ve vzpomínce nové obrazy, které nechtějí býti nápodobou či iluzí zevní skutečnosti, ale skutečností novou, nově z ducha zrozenou, svébytnou a od ostatních skutečností odlišnou.“²⁸ Tímto způsobem upozorňuje Teige na rozdíl mezi povrchní nápodobou a skutečným pochopením.

Velký vliv měla ve dvacátých letech také kniha Josefa Čapka *Nejskromnější umění*, v níž jsou popsány příklady neoptického nazírání skutečnosti přetavené v lidském vědomí u malířů vývěsních štítů a u Rousseaua.²⁹ Na mnohé české umělce dvacátých let měla viditelný vliv, jak je nejlépe vidět u tvorby raného Devětsilu. U Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko se odráží jen nepřímo, jako součást dobové obliby primitivistického vyjadřování. Jde o využití rustikálních výtvarných forem, které jsou nejvýraznější u Kotíka. Určitý zjednodušený, primitivizující pohled na skutečnost se projevuje i v sociálním idylismu mnoha děl protagonistů skupiny. Některé citace z Čapkovy knihy ukazují, že stáli spíše na druhé straně, než Rousseau a malíři vývěsních štítů: „Představte si akademického malíře, kterak staví své zátiší do malebně aranžovaného osvětlení. (...) Kde tedy jeden spoléhá výhradně na receptivnost své sítnice (...), vytváří druhý z niterného světa, kde rozlohy a podoby věci jsou dány vnitřním zažitím (...), v němž poznatky se ucelily do jednoduchých pevných forem.“³⁰

²⁷ TEIGE (pozn. 24), s. 133.

²⁸ TEIGE, Karel. K našemu vyobrazení, *Proletkult* I, 29. 3. 1922, č. 12, s. 188.

²⁹ ČAPEK, Josef. Celník Rousseau a neděle, *Nejskromnější umění*, Praha 1948, s. 16-35.

³⁰ *Ibidem*, s. 22-23.

1.3. Neoklasicismus

Poválečný neoklasicismus³¹ se zrodil ve Francii, kde byl původně pojmenován Jeanem Cocteauem jako *rappel à l'ordre* (návrat k řádu). Všeobecně se rozšířil až ve dvacátých letech, ale formoval se už před válkou, jak o tom svědčí např. kritické studie Maurice Denise³² nebo malby Pabla Picassa, Gina Severiniho a dalších z doby války. Kořeny však sahají až k Cézannově a Renoirově reakci na impresionismus, která byla na čas překryta antitradicionalistickým futurismem a dada, pohrdajícími všemi tradičními hodnotami naší kultury.

Mezi oblíbená témata představitelů neoklasicismu patřily motivy, které se již v průběhu dějin umění vyprofilovaly jako „klasické“: figurální kompozice (zvláště oblíbené bylo téma mateřství), akt, krajina (často Arkádie), zátiší, mýty (popř. jejich alternativa - *Commedia dell'arte*). Zájem o ideál se v neoklasicismu projevuje v námětu i formě. Cílem je univerzální, bezčasá krása v jednoduchém, neosobním stylu. Divák má být vytržen ze všedních myšlenek ke kontemplaci této vyšší, čistší a dokonalejší reality.³³

Neoklasicismus nemohl ignorovat výtvarné objevy kubismu (zejména u Picassa by to byla určitá schizofrenie): navázal na jeho způsob konstrukce nové reality a vytvořil tak určitou paralelu abstraktního umění, jak ještě probereme později. Picasso jej rozvíjel paralelně se syntetickým kubismem a později surrealismem. Jeho neoklasicismu se všeobecně říkalo *Style Ingres*.³⁴ První předzvěstí této tendence je nedokončený obraz *Malíř a jeho model* z roku 1914, mnoho maleb zachycuje jeho ženu Olgu a s narozením syna se pak objevuje motiv mateřství.

Picasso se stal iniciátorem velké módní vlny francouzského neoklasicismu.³⁵ Inspiroval se provinčními formami antiky, do nichž

³¹ Zrekapitulujme si stručně nejdůležitější body vývoje pojmu klasicismus, resp. neoklasicismus, zejména jeho projevy v umění dvacátých let 20. století. Slovo, které původně označovalo římské občany první majetkové třídy, bylo ve 2. stol. n. l. metaforicky přeneseno na elitu v oblasti literatury (Aulus Gellius: *Attické noci*). V tomto smyslu, tedy v souvislosti s největšími autory antické literatury (Vergilius, Ovidius, Terentius), bylo slovo klasický používáno po celý středověk. V renesanci se pod pojmem klasicismus skrýval obdiv k antickému Římu (někdy jen výseku Augustovy vlády), později se ideálem stává Řecko (pro Winckelmannova doba Periklova). Ve Francii se v 16. století stalo slovo *classique* synonymem pro výraz *školní* (v souvislosti s předepsanou četbou výše zmíněných antických básníků). Odtud pak význam *vynikající, všeobecně uznávaný*. Pod pojem klasický jsou pak postupně zařazeny i plody renesančního umění. Všechny fáze dějin umění, které se odvolávají přímo nebo nepřímo na řeckou klasiku, se nazývají klasicistní. Jako její základní rysy bývají uváděny: harmonie všech prvků, kompoziční jasnost a stabilita, vyváženost a rovnováha, monumentalita, úsilí o přirozenost, ukázněnost a střídmost výrazu, vyrovnanost mezi rozumem a citem, úsilí o typičnost a dosažení ideálu.

³² *Théories (1890-1910): Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris 1912.

³³ COWLING, MUNDY (pozn. 4), s. 22.

³⁴ Karel Teige tento pojem podrobuje kritice v článku z roku 1946: „S výjimkou několika listů nepopíratelně přibuzných technice Ingresovy kresby nedá se v klasicizujících Picassových obrazech zjistit silnější vliv Ingresův než např. u *Degase*.“ Dále cituje Paula Westheima: „Kdyby každá nahá žena, která kdy byla namalována a nakreslena, měla být pokládána za *Style Ingres*, pak by panovala ingresovská móda už několik tisíc let.“ TEIGE, Karel, Osud umělecké avantgardy v obou světových válkách, in: BRABEC, Jiří; EFFENBERGER, Vratislav. *Karel Teige. Osvobozování života a poezie. Studie z let čtyřicátých*, Praha 1994.

³⁵ Tento vývoj zklamal některé německé umělce a teoretiky. Např. Georg Grosz, který v roce 1924 navštívil Paříž, označil postkubistickou tvorbu slovy formalismus a neoakademismus. GROSZ, Georg. *Pariser Eindrücke*, in: *Europa Almanach*,

stylizoval ženské akty. Z antického pojetí vychází námět ležící postavy jako řeky nebo figur v pohybu v duchu výzdoby antické keramiky, Parthenonu apod. Témata mateřství a postav z Commedia dell'Arte souvisejí s jeho osobním životem. Zásadní postavou neoklasicismu je také André Derain, který měl obrovský vliv na české malíře.³⁶

Ve stati *Dědic Cézannův* otištěné v knize *Umění po impresionismu*³⁷ (1923) popsal Václav Nebeský rysy Derainova umění. Jednak je to jeho neoklasicistně zdůrazněná tělesnost a objemovost forem, jednak návaznost na Cézanna ve způsobu práce s barvou, díky níž se obraz stává svým způsobem nezávislý na skutečnosti. Derainovi je však podle Nebeského plocha především nositelem tvaru, k jehož vyznačení někdy používá i linii, zatímco Cézannovi byla nositelem barvy. Pevnost a stabilitu předmětů zdůrazňuje geometrizací tvaru v Cézannově duchu a mechanizací jejich pohybů. Dalším důležitým postulátem je dle Nebeského zdůraznění lokálních tónů – Derain zcela odmítá barevné posuny způsobené osvětlením. Zjednodušuje tvary, čímž jim dopomáhá k výraznějšímu uplatnění a vyloučením světelných vlivů přispívá k přesnému ohraničení a scelení forem. Mezi jednotlivými předměty jako by neexistovaly prostorové vztahy.³⁸ Obraz pak působí velmi statickým dojmem. Nebeský také poukazuje na Derainův přesah za pouhou optickou zkušenost. Příkladem je zátiší umístěné na nakloněné desce stolu při zachování vertikality předmětů: „Maluje takto člověk, jenž se dívá na svět pouhým zrakem? (...) Tak tvoří jenom ten, ve kterém také maluje o kus člověka více, než malovalo v impresionistovi.“³⁹ Takové deformace mají jediný účel, a to výrazový.

Tento přístup rezonoval s cítěním mladých českých umělců, kteří usilovali o srozumitelnost pro obyčejného diváka a k tvorbě chtěli přistupovat se všemi smysly otevřenými. Ukázal, jak lze nově spojit poučení Cézannem a kubismem s klasickými hodnotami. O smyslové malování založené na realitě přehodnocené do subjektivní vize usiloval také Derainem obdivovaný Camille Corot, jemuž se ve dvacátých letech rovněž věnovala velká pozornost.⁴⁰

Potsdam, 1925; cit. dle: MARTIN, Jean-Hubert; SPIES, Werner. *Paris-Berlin, rapports et contrastes France-Allemagne 1900-1933*, Paris 1978, s. 22.

³⁶ Jeho díla byla velice často reprodukována ve všech českých uměleckých časopisech začátku dvacátých let. Originály byly k vidění např. na výstavě Francouzské umění 19. a 20. století v Obecním domě (v létě 1923), na výstavě francouzských mistrů ze soukromé sbírky Walthera Halovrsena ad.

³⁷ Publikována též ve sborníku *Smysl modernosti*. SRP, Karel. *Václav Nebeský. Smysl modernosti*, Praha 2001, s. 41-45.

³⁸ Podle teorie M. Luqueta je nezájem o vztahy mezi předměty jedním ze znaků primitivismu. Tak vzniká např. perspektiva nad sebe postavených prvků, typická pro Orient. Primitiv se také snaží zakreslit detail způsobem vyjadřujícím jej co nejcharakterističtěji: např. oko a ramena zpředu, krk, ruce a nohy z profilu. Viz. HAUTECOEUR, Louis. *Primitivisme et Classicisme, Recherche*, Paris 1946, No. 2, s. 29.

³⁹ SRP, Karel. *Václav Nebeský. Smysl modernosti*, Praha 2001, s. 44.

⁴⁰ Např. PEČÍRKA, Jaromír. Corot. *Volné směry 1924-25*, roč. XXIII, s. 71-87. Corot byl velmi obdivován i ve Francii: Georges Braque kopíroval jeho *Hráčku na mandolínu*, Derain koupil několik malých děl, Picasso je smělil se svým obchodníkem. Viz. DEROUET, Christian. *Les Réalismes en France – rupture ou rature*, in : CLAIR (pozn. 23), s. 200.

Magdalena Holzhey a Gerd Roos ve své studii⁴¹ poukazují na přímé souvislosti mezi francouzským neoklasicismem a metafyzickou malbou Giorgia de Chirika. De Chirico i Picasso byli plně zaujati duchem Středomoří (antickou kulturou a mytologií), oba se pohybovali v okruhu Apollinaira, znali navzájem svou tvorbu natolik, že objevíme některé citace.⁴² Co se zakladatelské role v umění dvacátého století týče, považoval De Chirico za sobě rovného pouze Picassa. Cenil si i Deraina, jak o tom vypovídá několik jeho obrazů namalovaných v Derainově duchu (*Autoportrét s fajfkou /1920/* nebo *Tři stromy /1923/*).

Nejdůležitějšími klasicky zaměřenými sochaři poválečné Francie byli Aristide Maillol a Charles Despiau, kteří vytvořili novou rovnováhu přírody a umění dle řeckolatské tradice. Podrobně se jim budeme věnovat v souvislosti se sochařskou tvorbou Karla Kotrby.

U nás neoklasicismu začal věnovat pozornost již na sklonku 19. století F. X. Šalda, velká pozornost mu pak byla věnována ve 20. letech 20. století, např. mu byl věnován celý XXII. ročník *Volných směrů* (1923-24) s textem Elie Faureho *Poznámky o francouzském neoklasicismu* s řadou reprodukcí Otakara Kubína.⁴³ Velký ohlas vzbudila Bourdellova výstava v Pavilonu Mánesu pod zahradou Kinských v r. 1912 i výstava Josefa Mánesa konaná v roce 1920 u příležitosti stého výročí jeho narození.⁴⁴ Také výstava Pabla Picassa, kde většina exponátů pocházela z let 1916-1922, ukazovala cestu ke klasicismu poučenou kubismem. Popularita neoklasicismu se projevila také uspořádáním velké výstavy francouzského umění (Mánes, 1923).

Poválečné hledání nového stylu, tápání a míšení různých vlivů se projevilo i v teoretických projevech umělců. Vlastislav Hofman například v článku „*O nový klasicismus. Kapitoly o civilní svatosti*“⁴⁵ vlastně spíše hovoří o magickém realismu v Rohově smyslu. „*Dnešní umění musí hledat za starou náboženskou svatost svatost novou: říkám jí civilní svatost.*“ Tedy vidět v nejvšednějších věcech jejich skrytou zázračnost: „*Tot' prosaická krása věcí, jich nahá věčnost. Umělecká fantazie mění tuto věčnost ve svatost.*“ Další atributy ke klasicismu patří: „*Tesknost a smutek jsou podle mě rysem moderního umění. Metou je osvobození v klid z neklidu moderních experimentů, a tot' nový, žádoucí klasicismus.*“ Hofman přirovnává současnou

⁴¹ HOLZHEY, Magdalena; ROOS, Gerd. *Gegenseitige Blicke – Giorgio de Chirico und die Franzosen: Pablo Picasso, André Derain und Pierre Roy*, in: SCHMIED (pozn. 12), s. 49-60.

⁴² Picasso užívá v *Muži s buřinkou /1915/* obličej z de Chirikova *Mozku dítěte /1914/*; rok po vydání Picassovy monografie s obrazem *Italky /1919/* na přebalu maluje De Chirico stejný námět v podobném pojetí; takových případů bychom mohli vyjmenovat desítky.

⁴³ FAURE, Elie. *Poznámky o francouzském klasicismu. Volné směry 1923-24*, s. 81-95. Faure konstatuje, že klasicismus je až na výjimky složkou díla těch autorů, kteří delší dobu pobývali v Itálii nebo ve Středomoří. Klasicismus v současném umění považuje za projev bezradnosti a připadá mu neživotný.

⁴⁴ Zaujal formálními kvalitami díla, svou mravností a uměleckou svědomitostí. MATĚJČEK, Antonín. *Etika Mánesova díla, 1920*. cit. dle MICHALOVÁ (pozn. 21), s. 182.

⁴⁵ HOFMAN, Vlastislav. *O nový klasicismus. Kapitoly o civilní svatosti. Musaion 1920*, roč. I, s. 23.

situaci k momentu ve francouzských dějinách, kdy byl s pádem šlechty a sesazením Boha klasicismus nastolen. K moci se dostala buržoazie a vláda Rozumu. I v současnosti, po nynějším pádu buržoazie, přijde podle Hofmana s novou vládou socialismu klasicismus.⁴⁶

Díky své schopnosti vytvořit hodnoty trvalého charakteru se klasicismus stal vyhledávaným pro státní zakázky mladého Československa. Jak postřehl Vojtěch Lahoda,⁴⁷ jedním z možných důvodů jeho obliby ve dvacátých letech bylo to, že poskytoval osvědčený způsob reprezentativního zachycení hodnot nově budované demokracie, jimiž byly rodina, mateřství, domov, práce. Oblíbená byla také typicky klasicistní témata jako ženský akt, mytologické výjevy nebo ideální krajina odkazující na Arkádií.

Karel Teige hodnotí v r. 1922⁴⁸ neoklasicismus jako přechodné období, nouzové řešení pro dobu tápání, než umělci najdou nový styl. Pomocí klasicistních principů se vymezují proti stylu předchozímu - Seurat a Cézanne vůči impresionismu, Derain vůči fauvismu, Kubišta vůči expresionismu. Teige vyzdvihuje André Deraina, který se dotkl mnoha různých stylů, ale vždy zůstal realistou. Novým uměním bude podle Teigeho realismus, který nevychází z pozorování přírody v duchu impresionismu a naturalismu, ale z kubismu.⁴⁹

Silná vlna neoklasicismu ovládla i Apeninský poloostrov. Návrat k tradici v poválečné Itálii má jistě více důvodů, ale jedním z nich je prudké vlastenecké cítění vyvolané sjednocením Itálie a zdůrazňování slavné minulosti. Archeologické vykopávky začátku 20. století rozšiřovaly pojem „klasického umění“ do všech směrů. Umělci měli zájem o jeho provinční formy, protože je neužíval akademismus. (Velký vliv mělo např. etruské umění). Na přelomu století prošli akademickou výukou založenou na kopírování sádrových modelů řecko-římských soch a měli k akademismu založenému na Winckelmannově hesle „*jedinou cestou k velikosti je imitování starých*“ veliký odpor. Považovali Winckelmana za apoštola falešného klasicismu.⁵⁰ Stát se klasickým primitivem, to bylo ideální spojení návratu k řádu s avantgardou, jejímž východiskem byl už od kubismu primitivismus.⁵¹ Ve dvacátých letech existovaly v Itálii dvě hlavní skupiny vracející se ke

⁴⁶ Klasicistní symbolika, jednoduchost a monumentalita se široce uplatnila v 50. letech, když socialismus získal totalitní formu, s níž by Hofman jistě nesouhlasil.

⁴⁷ LAHODA (pozn. 17), s. 67.

⁴⁸ TEIGE (pozn. 24), s. 133-172.

⁴⁹ Kubismus byl v té době v nemilosti. S odstupem viděl Teige hlavní důvod kritiky mezinárodního kubismu v rozpoutaném nacionalismu války. Dalšími důvody byla poválečná únava a duchovní bezradnost vedoucí ke sklonu řešit estetické problémy dle konvence. Kubismus podle něj po válce procházel obrodnou krizí růstu – po jejím překonání se jeho nosné složky staly základnou nového progresivního umění, které vyrostlo ze základního kubistického principu obrazu nezávislého na popisu vnějšího světa. Viz. TEIGE, Karel. Osud umělecké avantgardy v obou světových válkách, in: BRABEC, EFFENBERGER (pozn. 34), s. 99-125; původně vyšlo r. 1946 v Kvartu 4, 6, 375-392.

⁵⁰ COWLING, MUNDY (pozn. 4), s. 19-20.

⁵¹ Vyhnout akademismu a zároveň navázat na avantgardu lze v díle, které usiluje o odhalení vnitřní podstaty a postupuje při tom cestou realismu. DEROUET, Christian. Les Réalismes en France – rupture ou rature, in : CLAIR (pozn. 23), s. 198.

klasické tradici a představující neoklasicismus: umělci sdružení kolem časopisu *Valori Plastici*⁵² a skupina *Novecento italiano*.

V květnu 1918 založil zámožný podnikatel Mario Broglio umělecký časopis *Valori Plastici* (v překladu *Plastické hodnoty*), který vycházel od listopadu 1918 do začátku roku 1922. Zároveň vzniklo stejnojmenné nakladatelství, které do roku 1926 vydalo řadu knih zaměřených na současné italské a zahraniční malířství, umění 19. stol. a méně prozkoumané oblasti dějin umění (řecké archaické sochařství, indické miniatury). Je příznačné, že v něm vycházely knihy o umělcích, kteří členy *Valori Plastici* oslovovali podobností svého zaměření: Carrà připravil monografie Giotta a Masaccia, Giorgio de Chirico napsal knihu o Lukovi Signorellim, Broglio o Pierovi della Francesca atp.⁵³ Broglio také organizoval výstavy, například putovní přehlídku *Mladá Itálie (Das junge Italien)*, která byla uspořádána roku 1921 v Německu.⁵⁴ Jádrem skupiny *Valori Plastici* tvořili Giorgio de Chirico, Carlo Carrà a De Chiricův bratr Alberto Savinio. Mezi řadou spolupracovníků, kteří do revue přispívali, byli například Jean Cocteau, André Breton, Vassily Kandinsky nebo Theo Van Doesburg. Díky své kvalitě se časopis stal dosti známým a ovlivňoval podobu figurativního umění dvacátých a třicátých let: byla v něm reprodukována rozmanitá díla minulosti a současnosti, zásadní byly i teoretické stati. Ty byly zaměřeny k definování role umělce a hledání nového jazyka umění mezi obnovou tradice a inovativní originalitou.⁵⁵ Např. podle Broglia je cílem umění imitace přírody, míněná jako religiózní kontemplace, a bádání o principech metafyzické přítomnosti v křesťansko-mystickém smyslu.⁵⁶ Hnutí *Valori Plastici* odsoudilo avantgardní směry jako kubismus nebo futurismus a abstraktní umění jako umělé výtvořiny egoistického subjektivismu malíře. K propojování tradice a moderny se ale stavělo pozitivně, jak k tomu logicky vedla i Brogliova a Carrova futuristická minulost. Návrat k tradici a klasičnosti ale nad moderností převažují. Pro osobnosti spjaté s *Valori Plastici* je typické odsouzení politických socialistických teorií, včetně odmítnutí politické role umělce ve společnosti. Časopis sídlil v Římě a umělci kolem něj vytvořili centrum italských neoklasicistních tendencí.

Druhé ohnisko vzniklo v rámci hnutí *Novecento italiano*⁵⁷ v Miláně. Název, který v překladu znamená *Italské 20. století*, vznikl z přesvědčení, že ve dvacátém století bude držet primát v umělecké tvorbě opět Itálie, jak

⁵² FOSSATI, Paolo; FERRARIS, Patrizia Rosazza; VELANI, Livia. *Valori Plastici*, Milano 1998.

⁵³ Maurizio Fagiolo dell'Arco: *Modernità e tradizione. Schizzi per un ritratto di Mario Broglio*, in: *Ibidem*, s. 56.

⁵⁴ Výstava *Das junge Italien* se konala v berlínské Národní galerii, reprizována byla v Hannoveru a Hamburku a silně ovlivnila mladé německé umělce rodící se nové věcnosti.

⁵⁵ Claudia Gian Ferrari: *Valori Plastici e Novecento: le due facce della medaglia*, in: FOSSATI, FERRARIS, VELANI (pozn. 52), s. 91.

⁵⁶ FOSSATI, Paolo: *Valori Plastici 1918-1922*, Torino 1981, s. 61.

⁵⁷ PONTIGGIA, Elena; COLOMBO, Nicoletta; GIAN FERARI, Claudia. *Il Novecento milanese. Da Sironi ad Arturo Martini*, Milano 2003.

tomu bylo po staletí. Novecento, činné v letech 1924 - 1931, se inspirovalo především renesancí, vychází ze zkušeností avantgardy a z „čistého“ plastického zájmu současnosti, aby vytvořilo inovativní slovník. Požaduje, aby umělec hrál ve společnosti hlavní roli, aby ji svou tvorbou formoval. Ve svém postoji se ztotožnili s futuristickým manifestem *Contro tuti i ritorni in pittura (Proti všemu zpátečnictví v malířství)* z roku 1920, který byl přímo namířen proti metafyzické malbě. K sedmi zakladatelům (Mario Sironi, Achille Funi, Piero Marussig, Ubaldo Oppi, Emilio Malerba, Anselmo Bucci a Leonardo Dudreville) se brzy připojila celá řada malířů a sochařů.⁵⁸ Skupina byla velmi volná a různorodá, přesto se můžeme pokusit o shrnutí znaků tvorby jednotlivých umělců: Konstrukce objemu je charakterizována syntézou (vliv Cézanna), kompozice je založena na schématech, která převyšují kauzalitu vidění verismu, zdůrazněna je preciznost linie a střídmost barvy. Teoretička skupiny Margherita Sarfattiová, vzdělaná Benátčanka, která přišla do Milána roku 1902, zdůrazňovala ideální moment založený na nové syntéze v malbě: po období analytického umění (od impresionismu přes kubismus až k futurismu) přichází umění nové syntézy, propojení klasických prvků s výtvarnými avantgardy.⁵⁹ Novecento usilovalo o moderní klasičnost, které jeho členové dosahovali především tichým divadlem předmětů ze současnosti, jež se dostávají do dimenze věčnosti. Stavěli se proti tomu, jakým způsobem obnovovalo v jejich očích antiku Valori Plastici: jako kopii. Vkus Novecenta byl poznamenán platonismem a pythagorejstvím: absolutní Platónovy archetypy se vtělovaly do blízkých věcí, v obrazech jsou odkazy na hudební harmonii. Ve středu zájmu stál člověk (především žena) ve své ideální dokonalosti. Z metafyzické malby přejali zředěnou atmosféru a smysl pro nevysvětlitelnost reality, i když se k tomu ve svém nepřátelském postoji vůči Valori Plastici nechtěli přiznat.

K mezinárodnímu renomé Novecenta přispěla série zahraničních výstav, které byly uspořádány v druhé polovině dvacátých let v Paříži, Ženevě, Curychu, Hamburku, Berlíně, Lipsku (zprostředkoval Franz Roh), Amsterdamu, Budapešti, Mnichově, Buenos Aires, Stockholmu, Helsinkách, Oslu a dalších městech. Postupně ale naopak získávalo špatnou pověst - kvůli spojení s fašismem (Sarfattiová řídila noviny *Popolo d'Italia*, které se časem staly tribunou fašistické ideologie; Benito Mussolini zahajoval výstavu Novecenta roku 1926). Obrazy klasicismu se vyvinuly k podpoře nacionalistického citění, toužícího po vysněném návratu slavných triumfů Římské říše

⁵⁸ Reprezentativní sbírka obrazů Novecenta je dnes umístěna v milánské Casa Museo Boschi - DiStefano.

⁵⁹ Tyto myšlenky formulovala Sarfattiová poprvé u příležitosti výstavy Grande Esposizione Nazionale Futurista v březnu 1919 a publikovala je v sérii článků v novinách *Il Popolo d'Italia*, kde nacházíme výroky jako „je třeba překomponovat skutečnost dle jednotné vůle a stylu“ („la ricomposizione della realtà secondo l'unità volitiva e costruttrice dello stile“) nebo „(důležitá je) vůle k jasnosti a světlosti, k jednoduchosti“ („volontà di chiarezza e di limpidezza, di semplicità“). Cit. dle PONTIGGIA, COLOMBO, GIAN FERARI (pozn. 57), s. 16-17.

v Mussoliniho státě.⁶⁰ Roku 1926 se Sarfattiová odstěhovala do Říma a tím se uzavřel její salón. Kromě milánského existovala ještě dvě méně významná jádra Novecenta – římské a toskánské (s časopisem *Il Selvaggio – Divochi*; kladlo větší důraz na primitivismus). V Miláně se roku 1928 začíná prosazovat levice, která zdůrazňuje modernost (oproti sarfattiovské moderní klasičnosti). Kolem roku 1931 činnost Novecenta ustává.

Nakolik se o těchto italských tendencích vědělo u nás? V dobových českých časopisech jsme našli jen několik článků a reprodukcí. Na podzim 1921 se konala v Domě umělců výstava italského umění, která však byla zaměřena na futurismus. Emil Pacovský v recenzi této výstavy napsal: „*Arci, postrádáme zde (...) ještě mnohé z modernistů italských, kteří svým vážným dílem upoutali již dříve naši dobrou pozornost.*“ Vzhledem k zaměření Veraikonu můžeme tušit, že mu chyběli umělci z okruhu Valori Plastici.⁶¹ Ve Veraikonu v r. 1922 vyšel článek Enrica Prampoliniho⁶² o současném italském umění, v němž jsou sice zmíněny neoklasicismus a metafyzická malba, ale propagován futurismus, jehož ukázky článek ilustrují. O Giorgiovi de Chirikovi se k nám dostala první zpráva v článku A. Martenové ve Veraikonu z května 1920,⁶³ kde byl reprodukován *Velký metafyzický interiér a Zneklidňující múzy*. Podobnost jeho tvorby s dílem Jana Zrzavého, který měl velký vliv na mladou generaci, konstatoval František Šmejkal, ale nezabýval se tím, zda šlo o nezávislý vývoj nebo o přímý vliv.⁶⁴ Jasnou inspiraci italskou metafyzickou malbou vidíme v okruhu raného Devětsilu, např. v obraze Adolfa Hoffmeistera *Zátiší s letadlem* (1921) nebo v malbě Františka Muziky *Továrna ve Vraném* (1921).

V 5.-6. čísle Veraikonu r. 1921, které bylo věnováno nejmladšímu českému umění, vyšel úryvek první kapitoly z chystané knihy Carla Carrà s názvem „*Mladým umělcům*“. V dovětku chválí Emil Pacovský tuto italskou postfuturistickou modernu, seskupenou kolem Valori Plastici, „*vynikající revue evropského významu*“, která má „*pro svou jasnou vyhraněnost veliký*

⁶⁰ COWLING, MUNDY (pozn. 4), s. 15. Fašisté zneužili klasicismus pro propagační účely, byl využíván k nacionalistickým oslavám – z toho plyne nedůvěra ke klasicistní řeči vůbec, k jeho autoritářství, bývá považován za zpátečnický. Zřejmě proto se vzbudil současný zájem o poválečný neoklasicismus teprve nedávno.

⁶¹ PACOVSKÝ, Emil. Výstava moderního umění italského k oslavě Danteově, *Rozhled, Veraikon. Umělecká revue*, roč. VII, Praha 1921, s. 95-100.

⁶² PRAMPOLINI, Enrico. Směry italského malířství „avantgardy“ a nové „malířství absolutní“, *Veraikon*, roč. VIII, Praha 1922, s. 44-48.

⁶³ MARTENOVÁ, A. O moderním italském umění, *Veraikon* 1920, roč. VI, s. 96.

⁶⁴ ŠMEJKAL, F. Giorgio de Chirico a české umění. *Umění* XXXII, 1984, č. 6, s. 486-503. Šmejkal poukazuje na to, že této spojitosti si byli oba malíři vědomi. Setkali se v roce 1934 a De Chirico pak v eseji pro časopis *Život* napsal: „*Máme vsutku společná hlediska a právě tak v Zrzavém jako ve mně je žhavá láska pro italské zdroje.*“ (*Život* XIII, 1934-35, s. 98-39). Šmejkalův rozbor jejich podobnosti je velmi výstižný, proto jej citujeme celý: Oba byli v podstatě solitéři, oba vycházeli ze středoevropského symbolismu, oba se zajímali o parapsychologické jevy a skrytou tvář reality. Oba poji společná láska k renesanci, a to právě v okamžiku kulminující antitradicionalistické vzpoury, kdy futuristé chtěli vypálit muzea a kubisté zdánlivě definitivně uzavírali renesanční vývojový cyklus. V době, zaměřené převážně na řešení formálních úkolů nové výtvarné řeči a na analytický rozklad předmětů, přicházejí oba s výraznou převahou vnitřní vize a s rehabilitací trojrozměrného objektu. U obou se setkáváme s naturalistickým zjednodušením a často geometrizováním tvarů, odvozeným z rané fáze kubismu, s neiluzivní konstrukcí prostoru, s nakláněním rovin, aperspektivními měřky objektů a zároveň se silnými deformacemi figur, jež mají u De Chirika primitivizující a u Zrzavého spíše archaizující charakter. U obou umělců nacházíme také silné libidinózní obsahy, jež jsou u De Chirika vyjádřeny převážně nevědomě, v latentní sexuální symbolice některých objektů, zatímco u Zrzavého explicitněji, v dusné erotické atmosféře a smyslné modelaci figur.

podíl na přítomném hledání evropského výtvarného umění." ⁶⁵ Mladé české umělce musely oslovit zejména věty typu: „*Umění ztratilo znak veselé pohody. (...) My se chceme vrátit k starým myšlenkám.*“ Jinak je Carrův text dost mlhavý a abstraktní.

⁶⁵ PACOVSKÝ (pozn. 61), s. 95-100.

1.4. Nová věcnost

V Německu se poválečný realismus projevil jako nová věcnost. Teoretické základy pojmu *Neue Sachlichkeit* musíme hledat především u německých uměleckých kritiků Gustava Friedricha Hartlauba a Franze Roha. Roku 1922 vytvořil Hartlaub v anketě s názvem *Nový naturalismus?* pro Westheimův časopis *Das Kunstblatt*⁶⁶ bipolární schéma nové věcnosti, která se skládá ze dvou křídel: „Vidím pravé a levé křídlo. První je konzervativní až klasicizující, pramení v nadčasovosti a chce po tolika výstřelcích a chaosu znovu posvětit zdravou tělesnou plasticitu v ryzí kresbě podle přírody, ač ještě příliš zdůrazňuje zemitost a zaoblenost. Michelangelo, Ingres, Genelli, dokonce i Nazaréni mají být korunními svědky. Druhé, levé křídlo, pronikavě současné, daleko méně věřící v umění - zrozené spíše z jeho popření, se snaží s primitivní a neklidnou dychtivostí odkrýt chaos, skutečnou tvář naší doby.“⁶⁷ Typickými autory pravého křídla zdůrazňujícího bezčasí a tělesnou plasticitu jsou Georg Schrimpf, Alexander Kanoldt, Carlo Mense a další malíři působící v konzervativním Mnichově. Pro levé křídlo, které Hartlaub nazývá také verismus,⁶⁸ je charakteristická tvorba Otto Dixe, Georga Grosze nebo Maxe Beckmanna. Veristům, kteří měli za sebou většinou expresionistickou a dadaistickou minulost, šlo o sociální a politickou kritiku - viděli svou hlavní úlohu v politické agitaci a chtěli přispět k proměně společenské situace. Hartlaubova politická polarita je dnes považována za zjednodušující (to ostatně přiznal sám Hartlaub v předmluvě k mannheimské výstavě: „...ale obě charakteristiky jsou výstižné jen částečně, postihují stav neostře a mohly by snadno vést k nadvládě uměleckého pojmu nad konkrétní plností jevů.“).⁶⁹ Hartlaub (za spoluúčasti Franze Roha) organizoval výstavu, která dala stylu jméno: konala se v mannheimské Kunsthalle od 14. června do 18. září 1925 pod názvem „Die neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus“. Tato výstava, která zdůraznila klasicistické křídlo a Maxe Beckmanna, se setkala s průměrnou návštěvností a vlažnou odezvou tisku. Přesto však můžeme

⁶⁶ Odpověď G. Grosze byla otištěna ve sborníku *Život II*, 1922: Za ideál věcnosti považuje film, kdežto neoklasicismus označuje za špatnou *biedermeierovskou* módu.

⁶⁷ Anketa „Ein neuer Naturalismus?“, *Das Kunstblatt*, 1922, roč. VI., s. 390: „Ich sehe einen rechten, einen linken Flügel. Der eine konservativ bis zum Klassizismus, im Zeitlosen Wurzel Fassend, will nach so viel Verstiegtheit und Chaos das Gesunde, Körperlich-Plastische in reiner Zeichnung nach der Natur, vielleicht noch mit Übertreibung des erdhaften, Rundgewachsenen wieder heiligen. Michelangelo, Ingres, Genelli, selbst die Nazarener sollen Kronzeugen sein. Der andere linke Flügel, grell zeitgenössisch, weit weniger kunstgläubig, eher aus Verneinung der Kunst geboren, sucht mit primitiver Feststellungs-, nervöser Selbstentblössungssucht Aufdeckung des Chaos, wahres Gesicht unserer Zeit.“

⁶⁸ Tento pojem, francouzsky *vérisme*, převzal Waldemar George v odlišném významu. Verismus v jeho pojetí je idealističtější než naturalismus, který usiluje o imitaci vzhledu, *trompe-l'oeil*. Verismus je zachycení bytí zobrazeného předmětu. DEROUET, Christian. *Les Réalismes en France – rupture ou rature*, in : CLAIR (pozn. 23), s. 198.

⁶⁹ PETERS, Olaf. *Malerei der Neuen Sachlichkeit. Die Wiedergewinnung und Neubewertung eines Epochenstils, Kunstchronik*, 2000, Heft 8, s. 380-381: „...aber beide Bezeichnungen sind nur halb richtig, decken den Bestand nur unscharf und könnten leicht wieder zu einer Herrschaft des Kunstbegriffs über die konkrete Fülle der Erscheinungen führen.“ Peters dále uvádí poznámku v dizertaci Karoline Hille o vývoji mannheimské výstavní síně v období Výmarské republiky: Hartlaub v úvodu

hovořit o úspěchu: putovala ještě do Drážďan, Chemnitz, Erfurtu a Dessau a její název se stal synonymem tvorby všech (!) německých umělců zaměřených na zobrazování předmětů a lidské postavy.⁷⁰ Už v době výstavy se zvedla řada hlasů proti vágnosti vymezení tohoto pojmu, pod nějž pak lze zařadit velmi různorodá díla - debata však záhy umlkla.⁷¹ Dnes je Hartlaubova definice v německé uměnovědné literatuře všeobecně přijímána, přičemž pravé křídlo bývá rovněž označováno termínem magický realismus, jehož autorem byl umělecký kritik a Wölfflinův žák Franz Roh.

Roh ve své knize „*Nachexpressionismus. Magischer Realismus*“ (1925)⁷² mluví o tajemství spojeném se světem věcí. Pod pojmem *magický* rozuměl Roh rozdíl mezi přímou realitou pozorovatele a jejím duchovním předpodstatněním při realizaci v ateliéru. Stejně jako Teige tedy hovoří o realitě de connaissance. Jako produkt duševního tvoření vzniká v obrazech atmosféra, která jako by skrývala tajemství viditelné reality. Roh nepřijal Hartlaubův pojem, protože chtěl postihnout celoevropský návrat k řádu jakožto reakci na abstraktní umění a znejistění válkou. Německý realismus je podle něj jeho součástí, nejde o izolovaný styl. Jako jeho představitele jmenuje oproti Hartlaubovi např. i malíře Bauhausu, okruh Valori Plastici, Picassa a Deraina. Sestavuje přehled znaků expresionismu a do protikladu k nim staví opačné tendence magického realismu: potlačení předmětu na jedné straně a jeho zdůraznění na straně druhé, dynamika a staticita, teplo a chlad, silná a tenká vrstva barvy atd. Mezi umělci, jejichž dílo uvádí jako příklad, jsou vedle Němců, i dnes počítaných k nové věcnosti, rovněž Otakar Kubín-Coubine, Foujita, Kisling, Carrà, Giorgio de Chirico, Kars, Oppi, Picasso nebo Severini. Rohovo pojetí se neujalo. Dnes se tito umělci řadí pod jiné pojmy - neoklasicismus, Pařížská škola, metafyzická malba a realistické tendence v Německu nesou název nová věcnost.

S Rohovým pojetím by se zřejmě neztotožnili Francouzi, protože viděli mezi svým a německým přístupem k tvorbě propastný rozdíl. Pro představu o tom, jak smýšleli o nové věcnosti, je ilustrativní článek Waldemara George v *L'Esprit Nouveau*.⁷³ Tento významný kritik píše, že zatímco francouzský malíř myslí na obraz a s přírodou nakládá svobodně, Němec si všímá toho, co mu slouží k podpoře jeho filosofických myšlenek. Francouzi tedy kladou důraz na formální a Němci na obsahovou stránku díla.

katalogu zdůraznil, že mu jde o výběr děl umělců, jež jsou spjata se skutečností, a pro každou reprízu výstavy v různých německých městech předmluvu upravil tak, aby odpovídala místní politické situaci.

⁷⁰ Novou věcností opovrhoval vlivný pařížský kritik německého původu Wilhelm Uhde – považoval ji za projev provincialismu, jež se vydává za neoklasicismus. Dle DEROUET, Christian. *Les Réalismes en France – rupture ou rature*, in : CLAIR (pozn. 23), s. 196.

⁷¹ Dle Michalskiho existuje také velké množství jiných názvů nové věcnosti: „sociální realismus“, „magický realismus“, „klasicko-novoromantický realismus“, „nový realismus“, „idylická věcnost“, „poexpresionismus“, „realismus“, „nový naturalismus“, „verismus“, „neoverismus“. Všechna tato označení vyjadřují něco z podstaty tohoto směru a zároveň ukazují, jak byl mnohotvárný. Michalski dále nerozvádí, kde se s těmito pojmy můžeme setkat. MICHALSKI, Sergiusz. *Neue Sachlichkeit. Malerei, Graphik und Photographie in Deutschland 1919-1933*, Köln 1992, s. 20.

⁷² ROH (pozn. 7).

⁷³ GEORGE, Waldemar. *La peinture en Allemagne*, in : *L'Esprit Nouveau*, 1921-22, č. 15.

V souvislosti s českým dějepisem umění si připomeňme, že pojem magický realismus u nás ve dvacátých let neexistoval. Místo něj se užívalo slovo realismus - v pojetí, jak jsme se o něm zmínili u Teigehe. Termín magický realismus použil poprvé až v šedesátých letech František Šmejkal v souvislosti s Devětsilem. Šmejkal rozlišoval magický realismus a novou věcnost jakožto zcela odlišné styly, zatímco v německé literatuře splývá pojem magický realismus s pravým křídlem nové věcnosti v Hartlaubově rozdělení, v zahraniční literatuře jsou často termíny magický realismus a nová věcnost zaměňovány.

Vraťme se však k charakteristice tohoto stylu. Hlavním znakem, který odlišuje novou věcnost od dřívějších forem realismu, je chladný pohled.⁷⁴ Oko malíře jako by vedla optika fotografie: snaží se zachytit všechny předměty našeho světa bez rozdílu, ostře a střízlivě. Tento způsob vidění formovaný poválečnou deziluzí necítí žádný ostych před „ošklivostí“. Ve velkoměstě a zvláště na jeho periferii si vybírá banální motivy, při jejichž zobrazení je mu stejně důležitý každý detail. Jednotlivé prvky pak řadí bez vzdušné perspektivy a navzájem zcela izolovaně vedle sebe a vytváří tak obraz, v němž se člověk necítí zcela doma. Na malbách nové věcnosti je vydán napospas modernímu technickému světu, který není schopen ovládat. Snad proto se tak drží věcí každodenní potřeby, kterými se snaží křečovitě doložit jeho přehlednost. Snaha udržet objektivní svět jako tvar je také potřebou doby po rozpadu dosavadního fyzikálního pojetí světa projevujícím se též ve fenomenologii a v teorii relativity.⁷⁵

Pro novou věcnost je typické, že zobrazené předměty jasně odsazuje od sebe. Nástrojem k tomu je vedle linie (která je však patrná spíše v podkresbě) především barva - každému předmětu je přiřazen vlastní barevný tón. Na velkých plochách obličejů a šatů zpravidla pozorujeme tendenci k postupným barevným přechodům. Takto získávají postavy a předměty silnou plasticitu, která je ale vykonstruovaná a nevyhází ze skutečnosti. Lidé působí jako dvourozměrně zobrazené hladce polychromované sochy se strnulou mimikou. V obličejích chybí výraz, individualitu nahrazuje jakási maska. „Místo živoucí přítomnosti portrétovaných vidíme mrtvý obal. Pouze bodavý pohled stále stejných očí má na diváka nějaký psychologický účinek.(...) Zamaskování individuality však může být vědomou výpovědí umělce o době.“⁷⁶

⁷⁴ Také autoři literární nové věcnosti Alfred Döblin, Erich Kästner nebo Arnold Zweig podávali střízlivý, od všech iluzí oproštěný, ironický obraz denního života a kladli důraz na fakta. Ukázkou může být popis domu z Döblinovy knihy *Berlin, Alexanderplatz*, která vyšla v roce 1929: „*Druhé patro: Správce a dva manželské páry, samí pupkáči, bratr se ženou a sestra s mužem, a ještě nemocná dcerka. Třetí patro: čtyřiašedesátiletý truhlářský dělník, leštič nábytku, má lysin.*“ DÖBLIN, Alfred. *Berlin, Alexandrovo náměstí*, Praha 1968, s. 98.

⁷⁵ SCHIEBELHUTH, H. Ironie und Sachlichkeit, S. 14. In: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 1926, S. 10-12.

⁷⁶ OELLERS, A. *Ikonomographische Untersuchungen zur Bildnismalerei der Neuen Sachlichkeit*, Bonn, 1983, s. 45. Wieland Schmied se v 60. letech pokusil novou věcnost charakterizovat v pěti bodech: 1. ostré vidění světa a neemocionální pohled, 2. obrácení pozornosti k banálním a bezvýznamným věcem bez ostychu před ošklivostí, 3. statická a pevná skladba obrazu, vzduchoprázdný prostor, 4. eliminace stop malířského procesu vedoucí k tomu, že obraz nevypadá jako dílo lidských rukou, 5. nový spirituální vztah ke světu věcí. Viz. SCHMIED, Wieland. *Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland: 1918-1933*, Hannover 1969, s. 26.

Všeobecně převládá tlumená barevnost - barvy nejsou tak pronikavé jako v expresionismu a jako bychom se na obraz dívali přes atmosférický závoj. Předměty jsou většinou viděny z různých stanovisek a seskládány dohromady. Jednotlivé obrazové vrstvy - od popředí až k pozadí nejsou propojeny ani atmosféricky ani na základě přesné perspektivní konstrukce.

Tato charakteristika nové věcnosti má velice blízko k Derainově neoklasicismu. Kdybychom se ale chtěli snažit nuancovat rozdíly, zjistíme, že vzhledem k neobyčejné heterogenosti projevů německé nové věcnosti není odkud začít. Nezbyvá než porovnávat tvorbu konkrétních umělců.

V české teorii umění nebyla termínu nová věcnost věnována téměř žádná pozornost s výjimkou Františka Šmejkal, jehož pojetí je, jak už jsme zmínili, velmi zjednodušené. Dnes je v českém prostředí k projevům nové věcnosti řazeno především dílo Milady Marešové, Vlasty Vostřebalové a Eugena Neuschula.

Pro zrod nové věcnosti měla zásadní význam italská metafyzická malba, kterou němečtí malíři poznávali na stránkách časopisu *Valori Plastici* a v roce 1921 přímo na výstavě *Mladá Itálie*. Italská liduprázdná geometrizující náměstí lemovaná renesančními paláci proměnili němečtí malíři ve veřejná prostranství moderního velkoměsta s fasádami kancelářských budov a figuríny nahradili válečnými mrzáky s protézami nebo mechanicky jednajícími úředníky.

Malířskou novou věcnost v Německu můžeme rozdělit na několik center, z nichž každé má poněkud jiné zabarvení. V německé metropoli převládá verismus bývalých dadaistů (u nichž přetrvala tendence šokovat publikum), kteří chtěli ukázat jako v zrcadle, že „svět je ošklivý, nemocný a prolhaný“ (Grosz) - viděli přímou souvislost mezi uměním a charakterem společnosti. Podobně jako obrazy Georga Grosze, útočící na třídní strukturu společnosti, tvoří i dílo Rudolfa Schlichtera chladnou kroniku neřestného Berlína dvacátých let. Oblíbeným tématem veristů byla „vražda z vilnosti“, tematizující vztah sexuality a moci - odkryli člověka jako bezmocné zvíře hnané svými pudy. Také v hladce malovaných strnulých obličejích třetího z nejdůležitějších Berličanů, Christiana Schada, čteme lidské neřesti a vášně, především sexuální - pro většinu z nich jako by skutečný život začínal až v noci.⁷⁷ Z jeho obrazů, jako je např. „Sonja“, však zároveň dýchá atmosféra „zlatých dvacátých let“, kdy se vytvořil životní styl vycházející z amerického vzoru: vznikla nová forma zábavy jako kino, taneční kavárny, jazz, sport apod. a ženy se emancipovaly.

⁷⁷ BUDERER, Hans-Jürgen. *Neue Sachlichkeit, Bilder auf der Suche nach Wirklichkeit*, Mnichov, 1994, s. 163-168: Umělci nové věcnosti projevovali zájem o neobvyklé, abnormální a nevysvětlitelné jevy. V rovině všednodennosti se jednalo především o oblast sexuality. V *Siebenbürgische Zeitschrift* z ledna 1928 se v článku „Der magische Realismus“ dočítáme, že každá věc má podíl na síle, která drží pohromadě svět. A tuto sílu je schopna vyzářovat i ta nejnepatrnější věc (OREND, Misch. *Magical Realism*, In KAES, Anton. *The Weimar republic sourcebook*, London, 1994). Toto pojetí má blízko k tomu, jak charakterizoval De Chirico metafyzickou malbu.

V Drážďanech byla roku 1928 založena *Assoziation der proletarisch - revolutionärer Bildenden Künstler Deutschlands* (Asociace proletářsko-revolučních výtvarných umělců Německa), součást Komunistické strany Německa. Malíři jako Conrad Felixmüller, Otto Griebel, Hans Grundig nebo Wilhelm Lachnit se angažovali politicky a zajímali se o dělníky a rolníky. Nejdůležitější drážďanskou postavou nové věcnosti byl ale Otto Dix, který se snažil podat věrné svědectví o své době: jednak v portrétech, jednak mapováním celé společenské skutečnosti: od válečných mrzáků přes zpustlé proletářské chlapce až k těhotným dělnicím žijícím v bídě. Zdůrazněním charakteristických prvků a atributů měnil individuum v typ, podobně jako ve fotografii August Sander. Dix, který pobýval také v Düsseldorfu (1922-23) a Berlíně (1925-27), byl vedle Grosze nejdůležitějším veristou. Na rozdíl od berlínského kolegy jej však válka nepřipravila o úctu k lidem - i když vyzdvihuje jejich ošklivou stránku, nikdy není veden nenávisť: „Měl jsem pocit, že jedna strana skutečnosti ještě nebyla vůbec představena: ošklivost.“⁷⁸

V provinčním Mnichově nabyla nová věcnost, která ve zdejších konzervativním prostředí nahradila avantgardu, klasicizujících rysů. Hlavní osobností zde byl Georg Schrimpf, který maloval portréty s výhledem do krajiny a idylické výjevy s pastýři a sedícími nebo ležícími ženami. Tato díla nesou náladu quattrocenta a nazarénských obrazů. Poklidný řád vládne také obrazům Carla Menseho, Heinricha Marii Davringhausena a Alexandra Kanoldta. Poslední jmenovaný vytvořil řadu zátiší, kterým dodává hladký nános barvy magickou působivost. Jen na první pohled však působí domácky důvěrně - brzy je cítit distance věcí vůči divákovi. V tomto konzervativním prostředí se také až do roku 1930 vůbec neprosadila nová fotografie a vzkvétal zde piktorialismus a ušlechtilé tisky.

Na akademii v Karlsruhe vyučovali malíři nové věcnosti - Wilhelm Schnarrenberger, Karl Hubbuch a Georg Scholz, jejichž styl je v důsledku toho poznamenán důrazem na tvrdou, přesně konturující kresbu. Scholz často útočil na svět maloměšťáků.

V Kolíně nad Rýnem se seskupili figurální konstruktivisté kolem Franze Wilhelma Seiwerta a Heinricha Hoerleho do skupiny *Gruppe progressiver Künstler* (Skupina progresivních umělců). Vyvinuli abstraktně-konstruktivistickou a piktogramickou řeč složenou ze schematizovaných znaků skutečnosti, jejíž formou chtěli zachytit skutečnost zbavenou všeho sentimentálního a náhodného. V základě jejich tvorby je tedy snaha o zachycení podstatných rysů skutečnosti. Vydávali časopis „a-z“, v němž

⁷⁸ Otto Dix v rozpravě s H. Kinkelem, cit. dle Ibidem, s. 45: „Válka byla nestvůrná, ale přesto v ní bylo něco nesmírného. To jsem nesměl v žádném případě propást. Bylo nutné vidět člověka v tomto rozpoutaném stavu, abych se o něm něco dozvěděl.“ - „Der Krieg war eine scheussliche Sache, aber trotzdem etwas Gewaltiges. Das durfte ich auf keinen Fall versäumen. Man muss den Menschen in diesem entfesselten Zustand gesehen haben, um etwas über den Menschen zu wissen.“

prosazovali důležitou roli umění v působení na podobu společnosti. Jinou uměleckou cestou šel Anton Räderscheidt, který se téměř výhradně věnoval tématu vztahu muže a ženy, v jejichž odcizení pramení osamělost moderního člověka. Dojem této osamělosti ještě stupňují liduprázdná náměstí a neživotná architektura, inspirované italskou metafyzickou malbou.

Umělci v Düsseldorfu (Arthur Kaufmann, Adolf Uzarski, Gert Wollheim, Karl Schwesig, Richard Gessner, Hans Kralik) zdůrazňovali nezávislost na závazném uměleckém stylu. Roku 1919 založili spolek „*Junge Rheinland*“ (Mladé Porýní) jen jako organizační základnu pro tvorbu „mladého umění.“ Jejich centrem se stala galerie Johanny Ey, původně majitelky pekárny vedle akademie, u níž umělci platili obrazy vystavovanými pak za výlohou.

Hannoverští malíři (Ernst Thoms, Grete Jürgens, Friderik Busack, Gerta Overbeck, Erich Wegner, Hans Merens, Karl Rüter) si vydělávali na živobytí jako divadelní malíři, tvůrci reklamy apod. Motivem jejich obrazů, v nichž převládá lyricko-pohádková nálada, jsou většinou nepatrní lidé jako nezaměstnaní a tuláci. Zůstali izolováni od ostatních malířů nové věcnosti a nebyli v kontaktu ani s Kurtem Schwittersem, který zde tehdy působil.

Dvě velké postavy nové věcnosti tvořily v izolaci: Max Beckmann a Franz Radziwill.⁷⁹ Radziwill spojoval ve svém obrazovém světě věcnost s metafyzickými a romantickými prvky: z jeho obrazů vyzařuje pocit ohrožení, které plyne především z moci strojů. Staromistrovskou lazurní technikou maloval civilizovaný svět, jehož pronikavé osvětlení působí proti temnému, pohromu věštícímu nebi magicky, téměř strašidelně. Jeho pojetí světa, jenž se řítí do záhuby, ilustruje obraz *Ráno u hřbitovní zdi*: na hřbitově rostou živé stromy, zatímco mimo něj uschly.

Max Beckmann je zvláštní postavou: ačkoli stál v centru mannheimské výstavy *Neue Sachlichkeit*, jen těžko se řadí po bok dalším německým malířům nové věcnosti. Dělí jej od nich především to, že ve viditelné skutečnosti hledal mytologii, snažil se propojit vizi a realitu. Ze zákopů se vrátil plný pesimismu a hluboce poznamenaný. Počínaje obrazem *Noc* (1918-19) chce proměňovat zmatky současného dění ve velké podobenství, převádět současnost do bezčasí. Na svou dobu se dívá věcně-chladným pohledem a pokouší se o její výklad, ovlivněný četbou gnosticko-mystické filosofie. Začíná u své rodiny a u sebe – sám sebe pozoruje v zrcadle jako blázna, klauna, všichni hrají, převlékají se za někoho jiného nebo je k loutkové hře nutí cizí síly ke svému pobavení. Velké divadlo světa.⁸⁰

Produkcí obrazů ve stylu nové věcnosti zbrzdila krize uměleckého trhu, vyvolaná krizí politickou a hospodářskou. Nová věcnost byla definitivně zavržena jako „ledová, zcela neněmecká konstrukce“ v projevu

⁷⁹ MICHALSKI (pozn. 71), s. 23-159.

⁸⁰ SCHMIED (pozn. 12), s. 23-24.

nacistického ministra vnitra Wilhelma Fricka v říjnu 1933, ale některé její formální prvky (zvláště z klasicizujícího křídla) nacistické „umění“ ve své stylizaci krajin a výjevů z rolnického a rodinného života přejalo. Takové náměty sice najdeme i v nové věcnosti, ale jejich vyznění je zcela opačné: místo idylické oslavy vlasti jde většinou o sžíravý výsměch.⁸¹

1.5. Metafyzická malba

Na závěr se ještě musíme zmínit o osobnosti, která hrála v poválečném realismu obrovskou roli: o Giorgiovi de Chirikovi, představiteli metafyzické malby.⁸² Protože jeho tvorba je silně autobiografická, je k jejímu pochopení nutné poměrně podrobně nastínit De Chirikův život. Narodil se Volosu, v jehož horách měl podle mýtu strávit dětství Achilles a odkud za zlatým rounem vypluli mýtičtí Argonauté. Giorgiovi a jeho bratru Albertovi se od počátku dvacátých let říkalo Dioskúrové (nerozluční synové Lédy). Ačkoli o rodičích tvrdil, že byli Italové, pocházeli ve skutečnosti z Levantu. Otec Evaristo se narodil v diplomatické rodině v Istanbulu, jako inženýr a podnikatel založil úspěšnou firmu a postavil železnici v Thesálii, nově připojené k Řecku. Díky tomu často měnil s rodinou bydliště po celém Řecku, ale po skončení řecko-turecké války roku 1897 se usadili ve Volosu, později v Athénách. Roku 1900 nastoupil Giorgio na polytechniku a absolvoval 6 let akademického vzdělávání, spočívajícího v kreslení sádrových antických modelů. Jeho profesori byli absolventi mnichovské akademie. Alberto na athénské konzervatoři studoval klavír a kompozici.

V květnu 1905 náhle zemřel otec a matka usoudila, že nejlepším místem k zakončení studií synů bude Mnichov. Zde De Chirika neoslovily výboje mladého umění, zůstal netečný vůči expresionistické tvorbě skupiny *Der blaue Reiter*, ale zaujal jej starší romantismus – především dílo Arnolda Böcklina a Maxe Klingera. Náruživě četl spisy Schopenhauera a Nietzscheho, které mu zprostředkovaly nový, romantický pohled na Středozeří, kde strávil své dětství. Právě v tomto napětí mezi německou filosofií a středozeří životním pocitem se zrodilo jeho metafyzické umění. Na termín *metafyzická malba* zřejmě narazil v textu o Maxi Klingerovi, ale hlavním zdrojem byl Nietzsche, který používal termín *metafyzický* jako adjektivum pro Wagnerovu

⁸¹ MICHALSKI (pozn. 71), s. 195-202: Někteří malíři nové věcnosti si postavení krátce udrželi: naivní idealista Kanoldt, oportunista Radziwill, Lenk nebo Schrimpf. Ale v letech 1937-38 byly obrazy nové věcnosti zařazeny do expozice „Entartete Kunst“ a i tito malíři přišli o svá učitelská místa. Ke slovu se dostaly nacionalistické snahy po „obnově německého umění,“ které se objevovaly už po polovině dvacátých let ve sdruženích jako „Deutsche Kunstgesellschaft“ nebo „Gesellschaft zur Rettung der Deutschen Kultur.“ Kritičtí malíři jako Grosz nebo Beckmann emigrovali a Dix a Schlichter se stáhli do soukromí.

⁸² Nedávná výstava a katalog věnované tvorbě De Chirika a Alberta Savinia přinesla nové poznatky a myšlenky týkající se jejich díla, z nichž zde budu čerpat především. Viz. BALDACCI, Paolo; SCHMIED, Wieland: *Die andere Moderne. De Chirico, Savinio*. Ostfildern-Ruit 2001.

operu *Tristan a Isolda*. Nietzsche chtěl dát pojmu „metafyzika“ zcela jiný význam, než tomu bylo dosud: na místo něčeho, co přesahuje fyzické, místo vědy o jsoucnu jakožto bytí, místo hledání smyslu našeho světa v onom světě chtěl zcela přitakat bytí zde, životu vezdejšímu. Toto pojetí De Chirico cele přijal.

Jelikož podle něj každý nedokáže vnímat metafyzický aspekt věcí, měl by se jeho zprostředkování ujmout inspirovaný malíř, aniž by zničil záhadu jeho zjevení: *„Každý objekt má dva aspekty: běžný, který vidíme téměř vždy a všichni, a metafyzický, jež zahlédnou jen někteří ve chvíli zření a metafyzické abstrakce. Podobně věci skryté pod substancemi neproniknutelnými světlem, jsou rozeznatelné např. díky rentgenu nebo jiným umělým prostředkům.“*⁸³ Opět se pohybujeme v blízkosti pojmu *magický realismus*. De Chirico měl pocit, že porozuměl Nietzschemu jako nikdo před ním, a cítil se jako jeho převtělení (Nietzsche zešílel ve stejném roce, kdy se De Chirico narodil). Převzal od něj tedy maximum. V jeho malbách se pojí chlad, jasnost a ostrost, jak je propojoval Nietzsche, na obrazech chybí vzdušná perspektiva – sfumato. Stejně jako Nietzsche si De Chirico liboval v melancholii odpolední a podzimu v Turíně. V jedné etapě své tvorby se soustředil na turínské motivy, které měl při tamním pobytu na očích Nietzsche (např. socha krále Carla Alberta, kterou filosof viděl ze svého pokoje; věž Mole Antonelliana, již však De Chirico pozměnil tím, že ji namaloval jako kruhovitou, a tak ji propojil se symbolikou antických chrámů a hrobů). Z jeho maleb jako by promlouvala Nietzscheova slova: *„Musíme být opět dobrými sousedy nejbližších věcí a ne je přehlížet ve jménu oblak a nočních duchů jako dosud.“*⁸⁴

Jak se De Chiricovi podařilo zůstat u věcí světa a zároveň nás z něj unést? Díky tomu, že předměty zobrazuje tak jasně, jak to je jen možné, a zároveň svět, v němž se zjevují, zpochybňuje. Jako hlavní prostředek mu k tomu slouží porušení perspektivy. Rozbil ji a začal využívat její fragmenty, často si protiřečící. Díky tomu se předměty stávají plochými, působí jako kulisy, ztrácejí svoji předmětnou jednoznačnost. Nemají orientaci v prostoru, jejich existence je hádankovitá. Jak se De Chirico dostal k tomuto způsobu využití perspektivy? Opět se mohl inspirovat četbou Nietzscheho, který jednu a tutéž věc podroboval měnícím se perspektivám, mluvil o schopnosti myšlení *„skákat, vidět za roh“*.⁸⁵ Metafyzické umění je především způsob myšlení a vidění. Vychází z Nietzscheho tvrzení, že

⁸³ „Ogni cosa abbia due aspetti: uno corrente quello che vediamo quasi sempre e che vedono gli uomini in generale, l'altro lo spettrale o metafisico che non possono vedere che rari individui in momenti di chiarezza e di astrazione metafisica, così come certi corpi occultati da materia impenetrabile ai raggi solari non possono apparire che sotto la potenza di luci artificiali quali sarebbero i raggi X, per esempio.“ – Giorgio de Chirico: *Pazzia e Arte*, in: *Valori Plastici*, č. 4-5, s. 15-18.

⁸⁴ „Wir müssen wieder gute Nachbarn der nächsten Dinge werden und nicht so verächtlich wie bisher über sie hinweg nach Wolken und Nachtunholden hinblicken.“, BALDACCI, SCHMIED (pozn. 82), s. 90.

⁸⁵ SCHMIED, Wieland. Geografisches Schicksal? De Chirico und die eistige Heimat der metaphysischen Kunst, in: BALDACCI, SCHMIED (pozn. 82), s. 91-92.

absolutní pravda neexistuje, jsou jen relativní pravdy.⁸⁶ De Chirico inicioval radikální revoluci malířství: svět věcí není universem forem, které se zjevují, ale významů, které se zdají. Je tedy nutno malovat věci jako to, „co znamenají“ - tedy jako řečový znak. Ale znaky jsou poddány konvencím, jsou polyvalentní. Záleží na systému, do něhož jsou vloženy. Stačí tedy měnit perspektivy, rozbít konvence a pravd bude nekonečné množství. Vše je interpretací.⁸⁷ Metafyzické umění, jež bylo vždy chápáno jako antimodernismus, spíš ukazuje jinou tvář moderny.

Ve *Vzpomínkách* uvádí De Chirico, jak záhadně došlo k jeho obratu k tradici klasického malířství: když roku 1919 stál v Gallerii Borghese před Tizianovou *Láskou pozemskou a nebeskou*, zavanul Římem stejně vlahý vánek, jako když se 10. 7. 1888 narodil ve Volosu - prožil znovuzrození. Od té doby proklamuje: „*Pictor classicus sum*“ a svůj zájem obrací k tomu, co je pro něj synonymem klasiky: k umění linie. Snaží se malovat technikami starých mistrů, jejichž díla také kopíruje. Stejně jako v raném díle zde zůstává snaha o jednoduchost. Maluje římskou krajinu, skály, vilu nebo římská náměstí, která jsou jiná než raná metafyzická prostranství. Vystupují zde Merkur, Orestes, Oidipus, Odysseus už ne jako samostatné sochy, ale jako ozdoby průčelí, za jehož okny jsou živí lidé. Vane zde teplý vzduch, příroda se dere do popředí. Lidé působí jako právě probuzení ze spánku, místo loutkovitých panáků jsou to tvorové z masa a kostí. Jezdecké sochy z raných metafyzických obrazů se zde proměňují v živé jezdce.

Tvorba Giorgia de Chirika je plná postav z antické mytologie, ale jak poukázal Paolo Baldacci,⁸⁸ vytvářejí moderní mýtus. Mýtus je vyprávění, v němž každá společnost zakotvuje svou kulturní identitu, politická i náboženská poselství. De Chirico vytvořil všeobecně srozumitelnou symbolickou řeč, v níž vyjadřuje příběhy pomíjivých hrdinů. Pocity melancholie a odcizení vůči sama sobě vyjadřují postavy přizpůsobující se strojům (De Chirikovy obrazy ztraceného syna). Zhroucení tradiční představy prostoru a času (jak se projevily v soudobé filosofii a vědě - Nietzsche, Bergson, Einstein) ukazuje na De Chirikových plátnech propojování nejrůznějších perspektiv a příchod hrdinů dávných dob, aby se v podivném dialogu setkali se současností. Subjektivita tvůrce nepodřízeného vyjadřování žádných vyšších idejí vede k tomu, že pojímá tvorbu jako svou osobní autobiografii. De Chirikovy malby jsou plné jeho transformovaných vzpomínek na dětství: vlak v pozadí evokuje okolí rodného De Chirikova domu, za jehož zdí byla otcem postavená železnice, závratné perspektivy

⁸⁶ Paolo Baldacci: Zu zweit hatten wir einen einzigen Gedanken. Die concordia discors der Dioskuren, in: BALDACCI, SCHMIED (pozn. 82), s. 46.

⁸⁷ Ibidem, s. 47.

⁸⁸ Paolo Baldacci: Mythos und Realität in der italienischen Kunst der Zwanzigerjahre, in: SCHMIED (pozn. 12), s. 67-79.

arkád turínského náměstí připomínají De Chirikovu tíseň při odchodu z Turína do Paříže apod. Snad žádný jiný malíř nevytvořil tolik autoportrétů. Programová vysvětlení na nich ukazují, že se považuje za zprostředkovatele mezi minulostí a budoucností, reinkarnaci božího posla.

1.6. Pařížská škola⁸⁹

Pro československé umělce nabyla na významu *Pařížská škola* zejména poté, co byla díla jejích představitelů vystavena v Praze (1931),⁹⁰ ale vlivná byla i dříve. Termín *École de Paris* použil poprvé kritik André Warnod v článku do časopisu *Comoedia* v roce 1925⁹¹ pro tvorbu velké a poněkud nehomogenní skupiny umělců. To, že jí chybí přesné kontury, vnímal – v textu čteme, že „...později budou schopni historici umění lépe než my definovat její charakter a prvky.“⁹² Nevymezil její estetickou, formální charakteristiku, nese-psal vyčerpávající seznam umělců, kteří do ní spadají ani nepostavil žádnou její teoretickou základnu.

Jako už tolikrát, opět se tedy setkáváme s nejasnou definicí pojmu. Dnes se Pařížská škola vymezuje přibližně lety 1904 (rok, kdy se Picasso usadil v Bateau-Lavoir) a 1929, kdy v souvislosti s hospodářskou krizí řada umělců Paříž opustila. Počítá se k ní asi 80 tvůrců téměř všech evropských národností (vyjma Britů), kteří byli nejružnějšího sociálního původu a přicházeli z odlišných kulturních prostředí. Jen na čas se jejich rozmanité zkušenosti protály v obohacujícím dialogu uprostřed hlavního města světového umění. Nejznámějšími představiteli jsou: Marc Chagall, Chaïm Soutine, Amedeo Modigliani, Tsuguharu Foujita a Moïse Kisling. Velkého věhlasu dosáhli i dva malíři českého původu: Jiří-George Kars a Otakar Kubín-Coubine.⁹³ Mezinárodní společenství Pařížské školy bylo sjednoceno způsobem bohémského života a společnými duchovními zájmy. I v jejím rámci existovaly menší skupiny (např. v kavárně *Le Dome* se sdružovali umělci hovořící německy, v kavárně *Le Styx* Skandinávci, v kavárně *Le Select* Američané). Výtvarníci brzy našli podporu v básnících a spisovatelích, kteří vedli umělecké rubriky v hlavních časopisech a psali o nich (Max Jacob, Guillaume Apollinaire, Waldemar George...).

Většina umělců sídlila na Montparnassu, kde byl také důležitý záchytný bod – *La Ruche*. Šlo o prostory u pasáže Dantzig, vytvořené

⁸⁹V této kapitole čerpáme zejména z této knihy: ANDRAL, Jean-Louis; KREBS, Sophie (ed.). *L'École de Paris, 1904-1929, la part de l'Autre*, Paris 2001.

⁹⁰Výstava *Umění současné Francie*, SVU Mánes, 1931.

⁹¹WARNOD, André: *École de Paris*, *Comoedia*, 27. ledna 1925.

⁹²„Plus tard, les historiens d'art pourront, mieux que nous, en définir le caractère et étudier les éléments qui la composent.“

⁹³Dalšími důležitými aktéry pařížské scény byli: Daniel-Henry Kahnweiler (Němec), Léopold Zborowski (Polák), sběratel Wilhelm Uhde (Němec), Leo a Gertruda Steinovi (Američané), markýza Casati (Italka), Jirohachi Satsuma (Japonec), ředitelé Ruských baletů Serge Ďagilev a Rolf de Maré, zakladatelé časopisů *Montjoie!* *Les Soirées de Paris*, *Nord-Sud*: Italo Canudo,

Gustavem Eiffelem pro Světovou výstavu, které upravil na ateliéry a byty roku 1900 sochař Boucher. Název *La Ruche* (Úl) vycházel z tvaru budovy a intenzivní aktivity 140 ateliérů otevřených do ulice des Morillons. Na začátku století se tu usadili např. Chagall, Soutine, Léger, Archipenko – *La Ruche* byla azylem umělců pocházejících především z východu.⁹⁴

Tradiční obdiv českých umělců k Francii byl v době první republiky prohlouben pevným spojením na bázi politické, vzdělávací i vědecké. Na české umělce, kteří ve 20. letech do Paříže jakožto meky světového umění přijížděli na delší či kratší dobu, velice silně působila především tvůrčí atmosféra tohoto velkoměsta. Velmi důležitou roli pro kontakt s Francií sehrál ve dvacátých letech Václav Nebeský, který ve Francii sídlil mezi lety 1924 – 1937. Články o československém umění přispíval do francouzských časopisů (např. *L'Esprit Nouveau*) a stýkal se s francouzskými kritiky, jako byli Waldemar George, Elie Faure (jenž díky němu napsal předmluvu k monografii Rudolfa Kremličky). Angažoval se v zajištění výstav českých umělců v Paříži (např. Kremlička a Špála na Salonu des Tuileries 1924) a v propagaci francouzského umění v Československu.⁹⁵

Na soudobé francouzské umění se zaměřil osmý (1922) a především devátý⁹⁶ (1923) ročník

Veraikonu. Situaci v Paříži popisuje pařížský zpravodaj Jaroslav Jíra takto: ohnisko mladého umění se přesunulo z Montmartru na Montparnasse, kde vedle progresivních soukromých akademií typu la Grande Chaumière žije v kavárnách na bulvárech Montparnasse a Raspail. Zde se umělci otevírají ulici, lidem. Chtějí zase vnést umění do denního života. Velké salóny jsou na ústupu, mezi nimi je mladými vyhledáván maximálně Salón nezávislých. Kubismus žije jako základna nových uměleckých proudů – naučil nově vidět. Populární je prostota Henri Rousseoua i Utrillovy básně každodenního života v ulicích Montmartru, velmi se vzmáhá klasicismus. Už dlouho víme o Picassově „ingrismu“.⁹⁷ Ingres ztělesňuje jistotu, řád a duchovnost, po

Rus d'Oettingen. Více než tři čtvrtiny všech obchodníků, kritiků (Vauxcelles, Fels, George, Basler, Jacob Marx, Hiver, Kahn, Bielinky) a sběratelů byli Židé.

⁹⁴ BOUGAULT, Valérie. *Paris Montparnasse, a l'heure de l'art moderne 1910-1940*. Paris 1997, s. 41.

⁹⁵ PRAVDOVÁ, Anna. *Les Artistes tchèques en France de la fondation de la Tchécoslovaquie a la fin de la Seconde Guerre. These de Doctorat nouveau (ar. 92) en cotutelle sous la double direction de Mme le Professeur Marina Vanci-Perahim, M. le Professeur Petr Wittlich*, Novembre 2004, nepublikováno, s. 48-54.

⁹⁶ V tomto ročníku je francouzskému umění věnováno několik článků. Jaroslav Jíra informuje o českých umělcích, kteří se úspěšně uchytili v Paříži: František Kupka, Josef Šíma, Jiří Kars a Otakar Kubín-Coubine. Dílo posledního z nich bylo nedávno vystaveno v Praze a této expozici věnuje pozornost Emil Pacovský v článku „*Dílo pařížského Čecha na výstavě v Praze*“. V Kubínově tvorbě nachází specificky české zbarvení: „*Kubínova kresba se honosí Ingresovou vroucností, ale je „mánesovský měkká*.“ Další recenzi věnuje Pacovský souběžně probíhající výstavě francouzského umění 19. a 20. století, kterou v termínu od 26.5. do 30.6. 1923 uspořádal SVU Mánes. Jde o největší soubor, který kdy byl vystaven za hranicemi Francie (přes 300 obrazů, 70 plastik). Podle Pacovského „*vystupují do popředí zájmových sfér objektivní naturalisté nebo realisté, jmenovitě někteří s klasickými tendencemi. (...) Tito vysoko vyzvedli dílo diletanty celníka H. Rousseaua.*“

PACOVSKÝ, Emil. Dílo pařížského Čecha na výstavě v Praze, *Veraikon. Umělecká revue*, roč. IX, 1923, s. 62-64; PACOVSKÝ, Emil. Výstava francouzského umění 19. a 20. století, Rozhled, *Veraikon. Umělecká revue*, roč. IX, 1923, s. 65.

⁹⁷ Jean Clair upozorňuje na to, že v Picassově díle se jakési neoklasicistní vlny objevují od roku 1900 až do konce jeho života. Christian Derouet poukazuje na to, že Picassovy deformace nemají s Ingresem vlastně nic společného, přesto se tento povrchní termín všeobecně rozšířil. CLAIR (pozn. 23), s. 11 a 202. O postoji samotného Picassa vůči tomuto pojmu svědčí článek Paula Westheima z r. 1921, kde na straně 362 čteme (volně přeloženo): *Ingres je velký malíř, nic víc, nic méně. Kdyby se každý ženský akt namalovaný v dějinách označil za ingrismus, pak by v malířství byl ingrismus v módě už několik tisíc let. Když jsem*

kterých touží mladí. Ke klasicismu se vrátili i Otakar Kubín-Coubine, André Derain, Amedeo Modigliani, Moise Kisling a další. Ideálem je „Raffael podle přírody“, tedy realistický klasicismus. Jde o realistickým primitivismem viděnou francouzskou tradici.⁹⁸

Nemá smysl pokoušet se na tomto místě o charakterizaci tvorby všech nejdůležitějších protagonistů. V potaz budeme brát jen ty, kteří nějak souvisí s tvorbou Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko a více prostoru jim věnujeme právě při srovnávání konkrétních případů.

se na tento pojem ptal Picassa, ukázal na své velké akty a zeptal se: „Je toto Ingres?“. WESTHEIM, Paul. Kunst in Frankreich, *Das Kunstblatt*, 1921, s. 353-362. *Ingres ist ein grosser Maler gewesen. Das ist alles. Wenn jedes nackte Weib, das je gemalt und gezeichnet worden ist, als „style ingriste“ anzusehen ist, dann hat es seit etlichen tausend Jahren in der Kunst kaum anderes als Ingres-Mode gegeben.*

⁹⁸ JÍRA. Jaroslav. Mladé francouzské umění, *Veraikon. Umělecká revue*, roč. VIII, 1922, s. 85-97.

1.7. Exkurs - návrat ke staromistrovství v Německu a Itálii

Pro pochopení poválečného návratu k tradici je nutno ještě zmínit nápodobu tradičních technik a kompozic v Německu a Itálii. U francouzských ani českých umělců se s ničím podobným nesetkáváme. Studium děl v obrazárnách bylo ale běžné, Češi přijížděli studovat zejména do Louvru.

Giorgio De Chirico razil heslo „*Il ritorno al mestiere*“ již v prvním ročníku časopisu *Valori Plastici* v r. 1918.⁹⁹ Zdůrazňoval zde nutnost návratu k staromistrovskému způsobu malby s předkresbou, podmalbou a postupným vrstvením barvy. Sám tuto pozici demonstroval na řadě kopií Raffaella a dalších mistrů jako důkaz své technické bravurnosti. Italští neoklasicisté vycházeli ze starého umění pouze tématicky a kompozičně, o nápodobě řemesla nám není nic známo.

I řada malířů nové věcnosti se vrátila k technice starých mistrů. Německý badatel Adam Oellers¹⁰⁰ uvádí ve své knize o ikonografii nové věcnosti pracovní postup drážďanského malíře Fritze Trögera: na dřevěnou desku potaženou plátnem nanášel sádrový základ (většinou šedozelený), na nějž přenesl pomocí pauzu kresbu vytvořenou podle modelu. V ateliéru, nezávisle na modelu pak vznikala vrstva temperové podmalby, na niž nanášel olejové lazury. Právě toto oddělení a odlišný charakter obou fází vzniku obrazu je pro novou věcnost typické. Oblíbená byla malba na plátno natažené na dřevěné desce, tedy technika typická pro gotickou malbu, k níž se umělci hrdě hlásili. Mnoho z nich studovalo (byť jen krátce) na akademii, kde bylo zdůrazňováno umění kresby. Velký vliv na mladé malíře měly přednášky Maxe Doernera na mnichovské akademii, které vyšly knižně v roce 1921 pod titulem *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde (Malířský materiál a jeho použití v obraze)*. Malíři také studovali originály přímo v uměleckých sbírkách (Otto Dix v drážďanské Gemäldegalerie, Hans Mertens v Zemském muzeu v Hannoveru apod.). Příkladem takové inspirace je *Trávník* Franze Radziwilla, který užívá stejných barev a transparentních lazur jako Albrecht Dürer ve *Velkém drnu* (1503). V nové věcnosti se často setkáváme s přejímáním kompozičních schémat (např. zátiší se snídaní a ovocem; zátiší, v jejichž pozadí se odehrává určitá scéna jako v nizozemské malbě 17. století). Většinou se v nich na rozdíl od jejich inspiračních vzorů neskrývají žádné symbolické významy. Zajímavé srovnání nabízí např. Radziwillovo *Zátiší s pruhovaným ubrusem* (1925) a *Zátiší se snídaní od Willema Claesze* (1637): stejný je nejen motiv ubrusu zakrývajícího dvě

⁹⁹ De Chirikův text přeložil r. 1924 pro *Künstlerbekenntnisse* Paul Westheim.

¹⁰⁰ OELLERS (pozn. 76).

třetiny stolu, ale i kompoziční schéma. Některá zátiší nové věcnosti připomínají barevně, motivicky i vedením světla španělské bodegóny.

Na staré mistry rovněž odkazují motivy jako zrcadlící skleněná koule, trompe-l'oeil nebo starobylé monogramy a signatury. Podobně jako u renesančních obrazů jsou někdy jinotajně zakomponovány, jindy zase jejich ironie dosvědčuje, že je vytvořil duch dvacátého století. Otto Dix např. užíval monogram, který jako by vycházel z A. Altdorfera. Na Lenkově obraze je vidět touha zmást diváka hyperrealistickým provedením rámu okna, které se nám snaží vsugerovat, že je součástí našeho světa, odkud vyhlížíme ven na město. Ve Funiho obraze se skrývá textové sdělení, které zapisuje portrétovaný.

2. SOCIÁLNÍ SKUPINA HO-HO-KO-KO

Naším cílem je prozkoumat předpoklady vzniku a tvorby Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko a především zařadit ji do kontextu evropských poválečných realismů. Pokusíme se tedy na ni nahlížet ze zcela jiného úhlu než dosavadní interpretace. Tuto kapitolu chceme věnovat faktům týkajícím se existence skupiny (teorie, výstavy a dobové ohlasy, zahraniční vlivy).

Název skupiny je problematický, rozhodli jsme se ale používat termín Sociální skupina Ho-Ho-Ko-Ko, který uvádí v Nové encyklopedii českého výtvarného umění Marcela Pánková.¹⁰¹ Slučuje v sobě totiž neuskutečněný název časopisu, který navrhoval Bohumil Markalous v roce 1926 (Ho Ho Ko Ko) a jméno, které se používalo později (Sociální skupina).

V letech 1925 - 1927 vystavovali pouze pod svými příjmeními. První výstava měla název „Obrazy a plastiky Karla Holana, M. Holého, P. Kotíka a K. Kotrby“, druhá „Výstava obrazů a soch: K. Holan, M. Holý, P. Kotík, K. Kotrba, M. Schnablová“ a třetí „Holan - Holý - Kotík - Kotrba“. Text katalogu poslední výstavy připravil Bohumil Markalous a její název má blízko k navrhovanému názvu časopisu.

Historici umění se začali tvorbou čtveřice jako celku znovu zabývat až v padesátých letech. Nejdříve to byl tandem Miroslav Lamač - Jiří Padrta, který uspořádal výstavu s názvem „Skupina Holan - Holý - Kotík - Kotrba. Umění dvacátých let“ doprovázenou stejnojmenným katalogem.¹⁰² Stejný název používá v roce 1963 Anna Masaryková,¹⁰³ v katalogu z roku 1967 se pak objevuje pojmenování „Skupina sociální malby (Holý, Holan, Kotík, Kotrba)“¹⁰⁴, aby byl v roce 1971 vystřídán jménem Sociální skupina. Tento posun ke zdůraznění sociálního obsahu děl čtveřice jistě souvisí s nástupem normalizace. Tři výstavy byly explicitně uspořádány k padesátému výročí vzniku Komunistické strany v Československu - v Národní galerii v Praze, v Moravské galerii v Brně a v Alšově jihočeské galerii v Hluboké nad Vltavou.¹⁰⁵ A právě v jejich katalogích se důsledně používá název „Sociální skupina“. V dalších letech se objevují různá pojmenování: „skupina sociální tvorby - Holý, Holan, Kotík, Kotrba“¹⁰⁶, „skupina sociální malby (Holý, Holan, Kotík, Kotrba)“¹⁰⁷ nebo opět „Sociální skupina“ - v roce 1978 zase

¹⁰¹ HOROVÁ, Anděla (ed.). *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, Praha 1995.

¹⁰² LAMAČ, PADRTA (pozn. 2).

¹⁰³ MASARYKOVÁ, Anna. *Miloslav Holý. Oleje z let 1927-31* (katalog výstavy), Národní galerie Praha, Praha 1963.

¹⁰⁴ MAŠÍN, Jiří. *Miloslav Holý*, (katalog výstavy), Výstavní síň Mánes, Praha 1967.

¹⁰⁵ FORMÁNEK, V. *Umění a doba. České umění dvacátých let* (katalog výstavy), Národní galerie v Praze, Praha 1971; HLUŠIČKA, Jiří. *České sociální umění dvacátých let* (katalog výstavy.), Moravská Galerie v Brně, Brno 1971. STEHLÍKOVÁ, Blanka. *České sociální umění* (katalog výstavy), Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou, Hluboká nad Vltavou.

¹⁰⁶ BOUČKOVÁ, Jitka. *Miloslav Holý. Lidé. Grafika se sociální tematikou z let 1920-24* (katalog výstavy), Východočeská galerie Pardubice, Galerie Hollar Praha, Praha 1972.

¹⁰⁷ MAŠÍN, Jiří. *Miloslav Holý. Neznámé obrazy* (katalog výstavy), Okresní vlastivědné muzeum Žďár nad Sázavou, Galerie výtvarného umění v Olomouci, Galerie Vysočiny Jihlava, Olomouc 1972.

v politickém kontextu, na výstavě u příležitosti třicátého výročí Vítězného února.¹⁰⁸ Tento termín používá i Marcela Pánková v roce 1983.¹⁰⁹

V devadesátých letech se opět používá humorná zkratka - jednak „Sociální skupina Ho-Ho-Ko-Ko“ ve zmíněné Nové encyklopedii českého výtvarného umění (1995), jednak „skupina Ho Ho Ko Ko“ v publikaci Dějiny českého výtvarného umění 1890 - 1938.¹¹⁰

Domníváme se, že námi zvolený termín je nejvhodnější, protože se v něm slučují všechny proměny pojmenování v průběhu uplynulých osmdesáti let.

¹⁰⁸ PLÁNKA, Michal. *Umělci Sociální skupiny* (kat. výst.). Oblastní galerie výtvarného umění v Gottwaldově, Gottwaldov 1973;

PLÁNKA, Michal. *Sociální skupina* (kat. výst.). Dům umění města Brna, Brno 1978.

¹⁰⁹ PÁNKOVÁ, Marcela. *Dvacátá léta I. Sociální tendence* (kat. výst.). GVVU Roudnice n. L. 1983.

¹¹⁰ LAHODA (pozn. 17), s. 78.

2.1. Dosavadní literatura o skupině

Žádná ucelená monografie o skupině neexistuje. V roce 1959 obhájil diplomovou práci *Tvorba malířů K. Holana, M. Holého a P. Kotíka ve dvacátých letech a problém tzv. „sociální malby“ a tzv. „sociální tematiky“* na Filosofické fakultě University Karlovy Václav Pilz. Je pochopitelně poplatná době svého vzniku a podstatnou část zabírají ideologické texty o proletářském hnutí a jeho boji o lepší svět skrze umění.

V roce 1959 byla v Alšově síni Umělecké besedy uspořádána výstava *Skupina Holan-Holý-Kotík-Kotrba*, k níž připravili katalog Miroslav Lamač a Jiří Padrta.¹¹¹ Tvorba čtveřice je podle nich podobná zejména v letech 1922-24, pak dochází k diferenciaci. Kotík sbližuje svůj názor s principy kubismu, projevuje stále větší zájem o koloristickou stránku. I u Holana a Holého ustupuje kresebnost barvě, přijímají podněty Maurice Vlamincka a Maurice Utrilla, mizí figury a nastupují krajiny v lyrické interpretaci. Naproti tomu u Kotíka zůstávají stále stejné náměty, ale stále více je zdůrazňován sociální aspekt. U Kotrby konstatují jen nepatrnou názorovou proměnu. Jde o nejzajímavější rozbor díla skupiny, který se však musel vtěstnat na několik stránek.

Další texty pojednávající o Sociální skupině se objevují jednak v katalogích výstav, jednak v časopisech – především v širším rámci pojednání o sociálním umění dvacátých let. Většinou se jedná o ideologicky zabarvené texty, které kladou sociálně zaměřené umělce 20. let na počátek rodokmenu komunistického umění. Tito umělci sice bezesporu tíhli k levici, sympatizovali s komunismem (např. Kotík vstoupil do KSČ r. 1924, v r. 1925 opět vystoupil), ale určitě by nechtěli být spojováni s režimem, v němž se všechny ideály zvrhly.

V roce 1973 vydaný katalog *Umělci sociální skupiny Holan, Holý, Kotík, Kotrba* obsahuje frázovitý text Michala Plánky. Stejný úvod použil i do katalogu *Sociální skupina*, který vyšel společně s výstavou v Domě umění města Brna k 30. výročí Vítězného Února (únor 1978). O způsobu, jakým byla tvorba sociálně zaměřených umělců 20. let interpretována v době normalizace, svědčí např. úvod katalogu výstavy *České sociální umění (1971)*¹¹²: *„Specifické výtvarné prostředky tu mají osvětlit dramatické dění let, kdy se zrodila organizovaná vedoucí síla našeho proletariátu, která se ujala dějinného poslání odstranit u nás kapitalistický třídní útlak.“*

Setkáme se snahami o pokřivení obrazu umění první republiky – např. Jan Baleka navrhoval zjednodušit mnohoproudou situaci českého umění 20. let tak, že by se veškeré jeho projevy nazvaly proletářskými (příčemž by byly

¹¹¹ LAMAČ, PADRTA (pozn. 2).

¹¹² KARLÍKOVÁ, Ludmila. *Generace Sociální skupiny a Devětsilu* (GVU Karlovy Vary, ZČG Plzeň), 1976.

rozděleny na dva hlavní proudy: sociálně realistický a avantgardní).¹¹³

V roce 1983 byl vydán i drobný katalog výstavy v Roudnici n. Labem *Dvacátá léta I. Sociální tendence*, v němž Marcela Pánková na čtyřech stránkách charakterizuje tvorbu Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko, Nové skupiny a několika solitérů (Vlasta Vostřebalová-Fischerová, Milada Marešová). Jde o věcný a zajímavý text, Pánková však bohužel nedostala prostor, aby prozkoumala jejich tvorbu více než povšechně.

Ke svobodnému rozvinutí myšlenek ohledně pramenů sociální tvorby, hledání konkrétních vlivů v umělecké, společenské a politické sféře zde nebyl prostor. Dobový tisk ve zprávách o výstavách podával ještě deformovanější výklady (*„Jde o soubor obrazů, plastik, modelů, plakátů i fotografií uměleckých děl, v nichž se obráží historie strany, její snažení a ideály, za jejichž uskutečnění vedla a vede pracující lid Československa“*).¹¹⁴ Recenze výstav konaných za minulého režimu nejsou více než ilustrací dobové hantýrky.¹¹⁵ Vrcholem překrucování významu umění dvacátých let je kniha *Sociální umění* od Fedora Soldana, kde se například dočteme, že *„... civilistický postup, jenž tu byl nejobvyklejší, měl tu vadu, že nebyl vždy třídě dosti uvědomělý a že jeho sladkost byla humanisticko-demokratická a proto občas - ne vždy - falešná.“*¹¹⁶

¹¹³ BALEKA, Jan. Sociální umění, Sociálně realistický proud českého proletářského umění, *Výtvarná kultura* 7, 1983, č. 1, s. 21.

¹¹⁴ ŠKVÁRA, Jan. Angažované umění, *Průboj*, Ústí n. Labem 1.5.1971.

¹¹⁵ V kritice brněnské expozice *České sociální umění dvacátých let* publikované 30.4.1971 v *Rovnosti* čteme závěr, který vzhledem k dobové atmosféře musel vyvolat ironický úsměv: *„Výstava jen znovu potvrzuje, že české umění je schopno vždy, ať již latentně nebo zcela zjevně, citlivě reagovat na aktuální politické problémy, aniž by přitom cokoli slevilo z výtvarné úrovně výsledných prací.“*

¹¹⁶ SOLDAN, Fedor. *Sociální umění*, Praha 1980, s. 112.

2.2. Teoretické projevy

Podobnou roli, jakou u Devětsilu sehrálo gymnázium v Křemencově ulici, měla pro Uměleckou besedu karlínská reálka. Jejími žáky byli např. Karel Holan, Vlastimil Rada, Jan Rambousek, Miloslav Holý, Jaroslav Vodrážka, Vladimír Sychra nebo Q. Lexa. Jak se dozvídáme z Holanových vzpomínek, významnou roli sehrál profesor kreslení František Sychra, který uměl rozeznat talent a rozvíjet ho.¹¹⁷

Všichni členové budoucí Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko patřili do Umělecké besedy. Časem se ale přestali shodovat s ostatními, kteří pod vedením Václava Rabase vytvářeli nacionalisticky zabarvené krajiny venkova. Sami se cítili spjatí s městem (výjimkou je řada obrazů venkovského života od P. Kotíka z počátku dvacátých let) a malým člověkem. Tento rozdíl by nebyl rozhodující, kdyby mezi oběma křídly neexistovaly další hlubší rozpory.¹¹⁸ Poté, co vyšlo čtvrté číslo *Života*, redigované Holanem, Kotíkem a Hégrem, došlo k definitivnímu střetu, odchodu z UB a založení seskupení, které až ex post dostalo název Sociální skupina.

Hlavním autorem programového článku *K tendenci současného umění* je Karel Holan, ale na jeho sepsání se podíleli i Holý, Kotík a Kotrba. Tvrdí v něm, že lidstvo touží po království Božím na zemi, a ptají se, zda i umění směřuje k tomuto cíli. Vyjmenovávají jednotlivé etapy vývoje výtvarného umění a poukazují na to, že vždy vyjadřovalo dobovou víru ve smysl života; bylo vlastně projevem náboženského cítění člověka. Teprve před válkou s kubismem přišel *l'art pour l'artismus*. Nyní je čas opět se z něj vymanit. Válka objevila malého člověka, jehož prosté cítění a primitivně jasné názory by měly mít vliv na umění.¹¹⁹ „*Umění bude: živým produktem současnosti, zářivým ukazovatelem budoucnosti, spolubudovatelem nových řádů, životních forem (...) Půjde v prvních řadách k přestavbě světa a bude tak činit tendenčně, v rovnováze s formální dokonalostí, řemeslně poctivě. (...) Bude nabitě myšlenkou, která svou vnitřní krásou vynutí si stejně krásné formální vyjádření.*“

Aby umění zkrášlovalo život i obyčejným dělníkům, jak se proklamuje v článku, muselo jim být srozumitelné a zaujmout. Proto umělci Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko vyhledávali témata schopná citově zaujmout (zločin,

¹¹⁷ HOLAN, Karel. *Soubor obrazů z let 1912-1953*, Praha 1953 (text ve vlastním katalogu výstavy JUV).

¹¹⁸ V dosud nepublikovaném dopise P. Kotíka Karlu Holanovi z 12. 5. 1923 (soukromý archiv Milady Sukdolákové) čteme: „...a přec se mi zdá, že se Besedě zahníždí pomalu duch literárního odboru – dykovština. Čí vinou to je, nevím. Ona je teď taková doba, že se reakce uplatňuje všude. (...) Budu tím redaktorem „Života“ a co se všechno kolem toho mluví a děje, že mám skoro chuť toho nechat. (...) Vždyť ty i Holý, Snáblová atd. už svou prací a vzpomínám na to, o čem jsme mluvili spolu u nás v Boleslavi, patříme vlastně někam daleko na druhou stranu – k dělnictvu. To by se mělo zrcadlit i v tom „Životě“, protože taková je ta skutečnost, u které já tam v té soutěži mluvím, ale jsou vlivy reakční podporované odbojností a ješitností Jarešovou, které nabývají vrchu i u lidí v názorech ideových kolísajících, jako třeba u Rabase.“

¹¹⁹ „Vy, jichž oči zastřela smrt a jež svým tělem budete sloužit za potravu čarovným květům, jež vzejdou na vašem hrobě, právě tak jako jste sloužili za svého života purpurovým květům svých vášní. Vy všichni jste nositeli světlejší budoucnosti, nového jasného života, předzvěstí znovuzkříšení a obrození světa.“ – HOLAN, Karel. *K tendenci současného umění*, *Život* IV, 1924, s. 83.

nešťestí) nebo námět lidové podívané (cirkus, fotbalová podívaná). Zásadní ale bylo, aby při tom nesklouzli do sentimentality, aby obraz zůstal důstojným. Základem sociálního umění byl požadavek věcné výpovědi podané jako svědectví bez emocí. Ocitáme se velice blízko programu raného Devětsilu a Nové skupiny a rovněž proletářské poezii.

Pozoruhodným dokumentem, který ilustruje jádro sporu v UB, je dosud nepublikovaný dopis Pravoslava Kotíka Miloslavu Holému z 25. 2. 1924: *V jedné zásadní věci se rozcházíme s Rab. Brm. Radou atd., a to v názoru na svět. Náš je optimisticky socialistický, jejich liberalistický - s pesimistickým příměskem socialismu.. To je hluboký rozdíl, který se zrcadlí i v dílech. Na výstavě poslední jsem si to zvláště uvědomil. Ten svět lidí, který vtahuje je, není naším světem. I když malují nějakého „chudáka“, tak jen z jakési útrpnosti - pak ovšem je to vidět na všem - na krajině a j. Třeba pojetí Rab. „Žní“ a třeba mé „Žízně“ (člověk to nejlépe cítí, srovnává-li to se svou věcí). U nich pořád něco je „čistě výtvarného“, to je čistě impresionistického (tak víš, jak jsem to říkal u toho Rykra). Nebo některá Tvoje krajina vedle Rab.- a kde to zvláště je vidět- v grafice! U nich vzpomínání svých zážitků - subjektivních citečků - u nás objektivní svět s epickým citem a posláním. Co pak je nám do nějakých „ocúnů“, který někoho otravovaly - to nemá prostě smysl. U každého umělce sice objekt přechází subjektem, ale zde u nich to je jen a jen subjekt. Taky individualismus pěstovat v době jeho úpadku - to je něco, co nemůže vést k žádnému velkému cíli, a umělec a umění musí vždy mít před sebou něco strašně velkého a ještě většího, aby i když podlehně umělec, ta velikost se obrazila v jeho díle a aby podepřel a připravil cestu těm, co přijdou.¹²⁰*

Opravdovost zájmu o prostého člověka, skutečné zaujetí pro vyobrazení jeho důstojnosti, to leželo čtveřici umělců na srdci. Jinými slovy než Kotík totéž vyjadřuje ve svém deníku Holý: *„Je-li umělec skutečně něčím dojat a vyjádří toto dojetí, vzniká umělecké dílo. (...)Pro sebe pokládám v současnosti snahu pozdvihnout život prostého člověka se všemi jeho bolestmi a radostmi, vášněmi i touhami za to nejdůležitější, a nejceněnější.“¹²¹*

Z vyprávění M. Holého vyvstává další důvod k rozchodu: *„Tento sborník zneklidnil hladinu v Umělecké besedě, neboť malíř Rabas, který se cítil jakýmsi prvním členem spolku, byl ve sborníku i reprodukcích vědomě námi, a dnes přiznávám, že ne dost takticky, vynechán. Došlo k živým diskusím a my utužení v jednotě jsme spolek opustili.“¹²²* Svůj odchod oznámili odštěpenci

¹²⁰ Dosud nepublikovaný dopis Pravoslava Kotíka Miloslavu Holému z 25. 2. 1924. Archiv Aleny Bergerové.

¹²¹ Deníkový záznam z 1. 5. 1924. Soukromý archiv Aleny Bergerové.

¹²² Úvodní citát M. Holého v katalogu výstavy ve Zlíně. PLÁNKA, M. *Umělci Sociální skupiny* (kat. výst.). Oblastní galerie výtvarného umění v Gottwaldově, Gottwaldov 1973, nestr.

v novinách (Národní osvobození 13. 3. 1925),¹²³ čímž si Uměleckou besedu popudili ještě víc. Důkazem je zápis z výborové schůze Výtvarného odboru.¹²⁴ Ocitli se tak bez spolkové základny a časopisu. Výstavní a publikační možnosti si pak dobývali s velikým úsilím.

Řada článků, která v této době vyšla z pera vnějších pozorovatelů, se pozastavuje nad důvodem odchodu z UB. Např. Karel Teige píše v Národním osvobození v dubnu 1925: „Vcelku není jasno, proč v tomto starém spolku mladých umělců došlo k secesi, ježto nevidíme mezi tamní pravicí a touto rozkolnickou levicí programových rozdílů tak podstatných, aby opravňovaly roztržku...“ a soudí, že levice již „odešla“, když nastaly rozpory o Život II.¹²⁵ Josef Čapek chápe, že obrazy vystoupivších malířů byly proti „domovinnému křídlu UB, ovlivněny již zčásti moderní Francií.“¹²⁶

Skupina nebyla zcela homogenní a uzavřená. Její členové se projevovali také samostatně a s různě vyhraněnými názory.¹²⁷ Holému byl daleko bližší Wolker než Neumann, který se začátkem dvacátých let obrátil proti lyrice a vyzdvihoval představu kolektivu jakožto davu, v němž se zcela ztrácí individualita. S tím souvisí postoj skupiny vůči unanimitu. Duhamel jim musel být blízký už tím, že jako lékař působil na frontě a poznal tu nejhlubší lidskou bídu. Jako pacifista pak vydával knihy líčící poměry ve válečném lazaretu a bojoval tak proti válce a za mezilidskou solidaritu (např. *Život mučedníků*, vyd. 1916, český překlad vyšel u A. Srdce r. 1919). Nesouhlasili však zcela s jeho názory na kolektiv, o nichž budeme hovořit ještě později. Duhamel a Vildrac navštívili Prahu v r. 1921.

Zajímavá je Kotíkova úvaha „Když člověk jezdí“,¹²⁸ kterou napsal krátce po svém návratu z první cesty do Paříže a vydal ve Veraikonu 1925. Hlavním obsahem je jeho přesvědčení, že umělec se nesmí bát experimentovat, zároveň ale nesmí chtít dosáhnout originality za každou cenu. Obohacení cizí zkušeností jej rovněž může posunout tam, kam by sám nedošel. České prostředí hodnotí jako velmi konzervativní a nabádá umělce k odvržení strachu, že bude označen za kýčáře.

¹²³ Ve výtvarném odboru „Umělecké besedy“ připravuje se rozštěpení, které má být zahájeno výstavou v „Domě umělců“, jejíž otevření se připravuje na 25. března. Pokud jsme informováni, vystupují, Kotík, Holan, Holý a ještě několik nejmladších. Vystoupení bylo připravováno již almanachem „Život“, v němž levice „Besedy“ zřejmě vybědá ze staromódních teorií o národním umění, jimiž je umělecký program „Besedy“ zbytečně zatížen. L. B. Připravované výstavy, *Národní osvobození*, 13. 3. 1925.

¹²⁴ V zápisu z výborové schůze ze dne 21. 3. 1925 (dnes uloženém v Literárním archivu Památníku národního písemnictví) čteme: „Kotík, Holan, Holý, Kotrba, Kopřiva, Schnablová, Brůha, Frinta oznamují vystoupení z V.O. Dr. Brunclík navrhuje, aby se nereagovalo na způsob, jímž bylo oznámeno jejich vystoupení z V. O. Ze dne 13. 3. 1925. Arch. Janda navrhuje pís. odpověď vystoupivším, ve které bude připomenuto, že V. O. nepovažuje vystoupivší za zbavené všech morálních povinností (...) Přijímá se. Rabas sestaví odpověď. Holan a Holý přistupují na sankci ve formě zaplacení 100 Kč proti zaslání tří exempl. „Života IV.“ každému z nich. Dr. Brunclík jim odpoví, že Životy jsou k dostání u tajemníka V. O.“

¹²⁵ Chápe, že před třemi lety, v době vydání Života II – který prosazoval mezinárodní konstruktivismus Devětsilu – se mohli tito mladí, kteří jej redigovali, do konfliktu s konzervativci. TEIGE, Karel. Pražské výstavy v jarním období, *Národní osvobození*, 24. 4. 1925, roč. II, č. 112, s. 5.

¹²⁶ ČAPEK, Josef. *Lidové noviny*, 3. 7. 1926.

¹²⁷ V deníkových záznamech dokonce Holý svěčuje papíru své pochybnosti o upřímnosti Holana a Kotíka: „Život lidí je Kotíkovi touha po penězích a ženě. Holanovi je nesympatické (...) vidění zla. (...) V „Utopené“, „Ambulanci“, schematictí lidé jsou jen loutkami hrajícími divadélko.“ Zápis z 29. 6. 1924. Deník je v soukromém archivu Aleny Bergerové.

¹²⁸ KOTÍK, Pravoslav. *Když člověk jezdí*, *Veraikon*, 1925, roč. XI, s. 104-105.

Z Holanova úvodu k vlastnímu katalogu z r. 1953 pochází podobně vyznívající věta „*bojovali jsme na dvě fronty, na jedné straně proti slepé nápodobě všech obrátů v tvorbě Picassa, na druhé proti salonnímu kýčářství.*“¹²⁹

2.3. Zdroje inspirace v zahraničí

Nejjednodušší způsob, jak se seznámit se soudobou zahraniční tvorbou, poskytovaly českým umělcům časopisy. Co vycházelo v první polovině dvacátých let v českých periodikách? Ve všech nacházíme články o Utrillovi, Rousseauovi, Picassovi, Kubínovi a Derainovi. Kmen přinesl v r. 1922 informace o Foujítovi, Revoluční sborník Devětsil (1922) o Chagallovi, Kislingovi, Foujítovi, druhý ročník Života (1922) o Kislingovi, Lhotovi, atp.¹³⁰ Články o současném italském a francouzském umění vycházely v ročnících Veraikonu 1922 a 1923.¹³¹

Mnoho užitečných informací mohli umělci Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko získat také z německých časopisů, zejména z Kunstblattu (s nímž spolupracovali Tvrdošíjní), ale i z Querschnittu nebo revue Der Cicerone, v nichž se o tématech spojených s novým realismem psalo velice často.¹³² Pisatelé článků patřili mezi nejbystřejší dobové pozorovatele, kteří uměli postihnout podstatu rozebíraných problémů. Tak např. Paul Westheim v článku *Kunst in Frankreich*¹³³ ukazuje, že podkladem veškeré francouzské poválečné tvorby je kubismus, z jehož pochopení prostoru umělci vycházejí. Díky tomuto postupu není Picasso epigonem Ingrese ani maleb na řeckých vázách.

Na tvorbu skupiny měly vliv i studijní cesty jednotlivých protagonistů. Holý a Holan se v r. 1921 zúčastnili zájezdu Akademie do Německa, vedeného Antonínem Matějčkem, jejich profesorem dějin umění: „*V Berlíně bylo mnoho co prohlížet v bohatých sbírkách musejních, ale byla tu právě otevřena velká výstava Van Gogha a to byla pro nás oba nesmírná událost. (...) Byl to druhý velký malíř /pozn.: první byl Munch /, kterého jsme poprvé shlédli v originálech a který tolik zapůsobil na české umění v prvních desetiletích dvacátého století. Odpoutali jsme se v Berlíně od naší výpravy a vyhledali spolu s Janem Slavíčkem Kurta Glasera, který právě vydal monografii o Edvardu Munchovi a sám vlastnil sbírku jeho děl. Sytá*

¹²⁹ HOLAN (pozn. 117).

¹³⁰ TEIGE, Karel. Tsigouharu Foujita. *Kmen I*, 1922, č. 2-3, s. 47-48; ČERNÍK, Artuš. Ruská výtvarná práce, *Revoluční sborník Devětsil*, 1922, s. 64; JÍRA, Jaroslav. *O mladém výtvarnictví ve Francii*, *Revoluční sborník Devětsil*, 1922, s. 156; TEIGE (pozn. 24), s. 133-172.

¹³¹ PRAMPOLINI, Enrico. Směry italského malířství „avantgardy“ a nové „malířství absolutní“, *Veraikon*, roč. VIII, Praha 1920, s. 44-48; JÍRA, Jaroslav. Mladé francouzské umění, *Veraikon. Umělecká revue*, roč. VIII, 1922, s. 85-97; TEIGE, Karel. Pablo Picasso (výbor prací z let 1906-1921 na výstavě v Síni Mánesa v Praze, září 1922), *Veraikon*, roč. VIII, 1922, s. 22-23; PACOVSKÝ, Emil. Dílo pařížského Čecha na výstavě v Praze, *Veraikon. Umělecká revue*, roč. IX, 1923, s. 62-64 atp.

¹³² HENRY, Daniel. André Derain, *Das Kunstblatt*, 1919, s. 289-304; DÄUBLER, Theodor. Moderne Italiener, *Das Kunstblatt*, 1921, s. 49-53; EINSTEIN, Carl. Otto Dix, *Das Kunstblatt*, 1923, s. 97-102; Ein neuer Naturalismus??, *Das Kunstblatt*, 1922, s. 369-414; RAYNAL, Maurice. Georg Kars, *Der Cicerone*, XV. Jahrgang, 1923, s. 541-547 atd. Originály vytvořené těmito umělci byly k vidění na třetí výstavě Tvrdošíjných, kde jako hosté vystavovali např. Georg Kars, Otto Dix nebo Eugen Hoffmann.

¹³³ WESTHEIM, Paul. *Kunst in Frankreich*, *Das Kunstblatt*, 1921, s. 353-362.

barevnost, kterou jsme si vůbec z reprodukcí nepředstavovali, šíře udělání a pevnost formy nás ohromily. Naše představy o obou zmíněných malířích byly předtím velmi nejasné a přesto, že jsme jejich díla do té doby neznali v originále, oba na nás již dříve působili. /Karla Holana Noční společnost z roku 1920 a můj obraz Cestou z roku 1921 /. V Berlíně jsme s Holanem bydleli spolu u české rodiny mistra řemesla obuvnického. Těch několik večerů a nocí jsme téměř prodebatovali o těchto dvou malířích. Uvědomovali jsme si pomalu, že nás u obou uchvacuje jejich hluboký lidský cit, jímž jejich obrazy byly nabity a že vycházejí oba ze současného života, který sami žili a v němž trpěli. Konečně v Drážďanech jsme poprvé viděli obrazy Maurice Utrilla. Tento malíř pařížských uliček oprýskaných a plesnivých zdí předměstských domů, s vegetujícími stromky, se stal další naší velkou láskou."¹³⁴ V Berlíně viděl Holý také poprvé Cézanna (Zátiší s kyticí a ovocem). Od té doby pro něj podle jeho vlastních slov zůstal Cézannův malířský projev „vždy znovu a znovu nový, živý; neunavená, celá jeho tvorba nejdříve obdivovaná."¹³⁵

Ještě než nastoupil na Akademii, seznámil se Holý roku 1918 ve válečném lazaretu (po pobytu na haličské frontě) v Pardubicích s Bohumilem Markalousem. Tento autor povídek *Večery na slavníku*, jež se zabývají hlubinami lidskosti obyčejného člověka, byl velkým milovníkem Francie. Holý se s ním později scházel v jeho pracovně na Vinohradech, jejíž stěny byly polepené reprodukcemi obrazů francouzských malířů. Nejen pod jeho vlivem, ale v duchu zaměření celé své generace, se Holý ucházel o francouzské stipendium Turkovy ceny. Získal je a na podzim roku 1923 odjel na tři měsíce do Paříže.

Pozoruhodné jsou jeho postřehy o umělecké situaci, které čteme v dosud nepublikovaném dopise Holanovi z 24. 10. 1923.¹³⁶ Z nejzajímavější pasáže¹³⁷ jsou nejdůležitější tyto řádky: „Nejvíce mne chytli Poussini. To

¹³⁴ HOLÝ, Miloslav. Kus společné cesty. K uměleckým začátkům Karla Holana, *Výtvarné umění* IV, 1954, s. Ve stejném smyslu, ale stručněji, píše o tomto zájezdu ve svých vzpomínkách i Karel Holan. „Spolek akademiků výtvarných uspořádal zájezd do Berlína a Drážďan za vedení prof. Dra Matějčka. Byli jsme hosty rodin českých sokolů, usedlých většinou jako živnostníci v Berlíně. Kromě rozsáhlé galerie, která pro nás, neznalé světového umění, byla úplným zjevením, stihli jsme soubornou výstavu děl holandského malíře Van Gogha v německém majetku. Tato výstava, stejně jako díla Ed. Mucha, která jsme viděli v soukromém bytě Kurta Glasera, na kterého měl Jan Slavíček doporučující dopis, ovlivnila po určitý čas moji uboze začátečnickou produkci.“ HOLAN (pozn. 117), s. 3.

¹³⁵ MAŠÍN, Jiří. *Miloslav Holý. Zátiší a květiny* (kat. výst.), Špálova galerie Praha, Oblastní galerie Liberec, Galerie výtvarného umění Gottwaldov, Praha 1973, nestr.

¹³⁶ Uložen v soukromém archivu Milady Sukdolákové.

¹³⁷ Zde ji citujeme celou: „Louvre ještě neznám celý, ač jsem tam byl už asi 8x. Nejvíce mne chytli Poussini. To je úplně moderní malování, skvěle barevné a kompozičně ohromně vyvážené. Z moderních má Louvre nejlepší Degase a několik Cézannů. Ostatní musea už jsou slabší, ba mnohá naplněná kičem. U obchodníků, pokud jsem to sešel, je všude nejlepší Vlaminck. Jsou to krajiny s náramnou vervou malované, plné šťávy, při tom širokém způsobu však s láskou k domku s červenou stříškou a stromům. Utrillo je všude, ale je v nich velký rozdíl. Jsou to věci nádherné, někde však hraničí s kičem. U nás byl dobře zastoupen pouze tou ulicí. Dobrý je Foujita, krásně kreslí a maluje pečlivě. Některé krajiny a předměstí se tolik podobají těm Tvým šedivým krajinám. Rozdíl je jen ještě ve větší věčnosti, ale jsou jim tolik podobné. Picassa viděl jsem jen kubistického, ale maluje prý vedle toho nová plátina s hodně charakterizovanými figurami. Coubine je stejný jako v Praze a i Derain byl dobře tam zastoupen. To je tak, co zde je pozoruhodné. Jinak tady je plno kičů, ať moderních a ještě více impresionistických. Je zde spousta malířů, maluje se za každým rohem, ale hrozně. Taková výstava Besedy by jistě byla tady na značné výši. Byl jsem též u Šimy. Je to malování strašně laciné, neseřiozní. Mysleli jsme na tu výstavu, avšak musí se to platit a nic prý se neprodá. V Paříži se kupují jen kiče. Moderní kumšt jde jen do Ameriky. A Francouzi kdyby to bylo Bůh ví jaké, tak si toho nevěšimnou, když je to cizinec. Nepustí mezi sebe malíři nikoho.“

je úplně moderní malování, skvěle barevné a kompozičně ohromně vyvážené. (...) Utrillo je všude, ale je v nich velký rozdíl. Jsou to věci nádherné, někde však hraničí s kičem. (...) Dobrý je Foujita, krásně kreslí a maluje pečlivě. Některé krajiny a předměstí se tolik podobají těm Tvým šedivým krajinám. Rozdíl je jen ještě ve větší věcnosti, ale jsou jim tolik podobné. (...) Coubine je stejný jako v Praze a i Derain byl dobře tam zastoupen. To je tak, co zde je pozoruhodné. Jinak tady je plno kičů, at' moderních a ještě více impresionistických. Je zde spousta malířů, maluje se za každým rohem, ale hrozně. Taková výstava Besedy by jistě byla tady na značné výši."

Dopis dokládá Holého zájem o neoklasicismus a malíře, jejichž vliv odhalili i čeští kritici (viz. předchozí kapitola). Z dopisu také vyplývá, že rané Holanovy krajinomalby vznikaly paralelně s francouzskými, bez přímého vlivu, což zvyšuje jeho kredit. Pozoruhodné je i sebevědomí, s jakým Holý prezentuje tvorbu Umělecké besedy, jejíž je součástí.

V Paříži navštívil Holý Podzimní salón. V časopise Život¹³⁸ jej zhodnotil jako středně konzervativní a našel na něm jen několik prací skutečné hodnoty. Nelze si z něj prý odnést obraz současného francouzského umění, protože většina jeho „vůdců“ v něm nevystavuje. Jako jeden z nejlepších obrazů zhodnotil Holý krajinu dnes neznámého de Naroquiera.¹³⁹ Pro nás je důležité, jak posuzuje malíře, jejichž dílo mělo na jeho tvorbu vliv: „...přicházíme k malířům, kteří více dojímají nežli nutí k obdivu. V první řadě je to Utrillo, jehož maloměstský kostelík je jako by viděný občany jdoucími v neděli na mši. Ač oba obrazy zde vystavené dokazují, kterak jeho způsob stává se manýrou, nelze jim upřít poetičnost (...) Foujita mluví ve vystavené zde kompozici o lidech, zvířatech, květovaných látkách s intimní láskou vlastní starým mistrům Japanu. Způsob provedení (citlivou čarou kreslené akty, spoře modelované šedí) dodává jim ještě více intimity. Vřelým poměrem k malovaným věcem stojí blízko primitivistům, kteří přibližují opět umění k životu a stavějí se tím v čelo vývoje.“ Také v poznámce o pařížských galeriích znovu opakuje to, co psal Holanovi: „Představu současné tvorby v Paříži doplňují částečně výstavy u pařížských obchodníků obrazy, které se střídají s rychlostí, odpovídající zdejší nadprodukcí obrazů. Pozoruhodného však je málo, jest nutno jen některé vybrati.“ Holý si vybral výstavu grafik Henriho Matisse v galerii Bernheim-Jenne a Vlaminckovy obrazy.¹⁴⁰

¹³⁸ HOLÝ, Miloslav. Podzimní salon a některé výstavy pařížské, Život, 1923, roč. III, s. 31-32.

¹³⁹ Holého popis jako by byl ozvěnou jeho dávného obdivu k Preislerovi: „Není to již pouhý opis viděného, nýbrž malovaná duše krajiny a předmětů v ní.“

¹⁴⁰ O Matissových grafikách: „...nejlepší jsou ty, kde plochou probíhá vlnitá čára krajky, ozdoby klobouku, náhrdelníku. Jsou to bystře zaznamenané postřehy lidí, které při naprostém opomíjení konstrukce zůstávají živými.“ A o Vlaminckovi: „Nyní v těchže místnostech je výstava obrazů současných malířů, z nichž nejlépe se reprezentuje Vlaminck dvěma vláhou prosycenými krajinami. Přes impresionistické podání vyjadřují názor na život krajiny, jímž se blíží Utrillovi, vystavujícímu zde opět dva kostelíky, nestejně hodnoty.“ Dopis Holého Holanovi z 24. 10. 1923. Soukromý archiv Milady Sukdolákové.

Do třetice napsal Holý do třetího sborníku Život (1923) článek o bratřích Le Nainových,¹⁴¹ jejichž tvorba jej zaujala v Louvru zejména tím, že si za námět brali prosté vesničany. S jejich dílem souzněly soudobé snahy českého sociálního umění: „Nákladná okázalost, obklopující Ludvíka XIV., způsobila mnoho utrpení drobnému lidu. Nemyslelo se naň. Jen málo bylo těch, jichž sympatie k lidu nezmizela. K těm náleželi bratři Le Nainové. (...) Byli pracovníky jako lidé jejich obrazů. Milovali venkov s jeho obyvateli namáhavě vzdělávajícími půdu. (...) Bylo třeba mnoho lásky k prostotě a opravdovosti namalovati v době, kdy byl realismus v opovržení, takové obrazy, jako jest např. „Selská rodina“ nebo „Návrat ze senoseče“. Jsou to prosté obrazy dělnické, jaké později malovali Chardin a Millet. Dnes, kdy kubismus dal přednost plastickým vlastnostem před námětem obrazu, učí se moderní malíři na dílech bratří Le Nainů, která jsou příkladem skvělého vyvážení objemového i barevného. Zapomínají však, že tento jednotný účinek je způsoben dokonalým sloučením formy a duševní náplně obrazu.“¹⁴²

Stejně jako všichni mladí čeští adepti umění v Paříži, i Holý docházel na přednášky Františka Kupky do jeho vily v Puteaux (7, rue Lemaitre). Věnujme nyní více prostoru tomu, jak Kupkovy přednášky vypadaly.¹⁴³ Profesorem pražské Akademie se Kupka stal roku 1919. Jeho snem bylo vytvořit v Paříži ekvivalent římské Villy Medici, která byla základnou francouzských studentů v Římě.¹⁴⁴ Akademie s Ministerstvem školství mu vyšly vstříc a nespecifikovaly, jak má výuka vypadat. Nejen z důvodu nedostatečných prostor pro praktickou výuku se Kupka rozhodl pro předávání vědění, filosofie, pohledu. Svůj kurz (který probíhal víceméně každoročně od roku 1923 do vypuknutí druhé světové války) začínal teoretickou přednáškou věnovanou psychologii umělce.¹⁴⁵ Pro Kupku bylo hlavní stimulovat studenty k hledání esence uměleckého činu. „Vedle návodů k studiu umění starého a odhalování důvodů pro vývin umění moderního používám těchto přednášek co sít, v níž vplétám – naším do Paříže přicházejícím lidem – velice nutnou etiku. Používám parabol, jimiž pokradmu sugeruji potřebu všeobecné vytržbenosti a vývin síly charakterů. Zbavováním jich u nás

¹⁴¹ Antonín (nar. 1588), Ludvík (nar. 1593) a Matěj (nar. 1607) Le Nainové

¹⁴² HOLÝ, Miloslav. Bratři Le Nainové, *Sborník Umělecké besedy Život IV/1924*, s. 33.

¹⁴³ Viz. PRAVDOVÁ (pozn. 95), s. 127-175.

¹⁴⁴ Více o myšlenkách, které stály v pozadí Kupkova rozhodování, se dozvídáme z dopisu jeho mecenáši Waldesovi z 18. 4. 1920: „Do Prahy nemohu, přijal bych jen školu zde. To ovšem by mělo pro naše mladé talenty snad více výhod než dlouholetý pobyt na škole pražské, kde tradicionelní rámec sám nemůže vychovávat než řemeslníky, plagiátory. Pak to prostředí barbarské, pražský vzduch – v něm probouzet k uplatnění ty jemné živly uměleckých duší?“ viz. Ibidem, s. 136.

¹⁴⁵ Kupka byl vzdělaný, filosofy znal ze samostudia (Platón, Kant, Schopenhauer, Bergson, Nietzsche, Vědy, Bible, esoterické spisy). Sledoval se zájmem nejmodernější vědecké teorie (např. kritika vnímání Ernsta Macha). Snažil se svým mladým žákům předat filosofii umění a života. Přednášky se konaly vždy v pondělí od 16 do 19 hodin a měly velmi pestrý obsah (jmenujme některá témata: o zrodu francouzského umění, estetika Egyptanů a Řeků, Montmartre a Montparnasse, ale i poezie a romány 12. století). Většinou ve čtvrtek odpoledne se pak Kupka scházel se studenty v některé z pařížských kaváren, kde diskutovali o umění. Společně také navštěvovali významné památky (Sainte-Chapelle, Notre-Dame, Saint-Séverin, Fontainebleau, Versailles, Chartres ad.). Viz. Ibidem.

obvyklého plebejství dopomáhám jim nejlépe k vymožení si vlastního místa v šlechetných okrscích umění."¹⁴⁶

Holý mohl u Kupky slyšet přednášku o levicovém a pravicovém umění. Ale především se musela utvrdit jeho víra v důležitost obsahové stránky obrazu a osobní angažovanosti tvůrce.

O tom, jak byl pro Holého pobyt v Paříži důležitý, svědčí jeho dopis, který napsal prof. Kupkovi těsně po návratu do Prahy: *...skutečně náš život umělecký jest zde živořením, a ještě to málo, co zde je, utíká teď do Paříže. To vše ve mne vzbuzuje znovu touhu býti tam, avšak déle nežli poprvé. Bohužel při mých nynějších poměrech to nebude tak brzo možné. O stipendium jsem letos nekonkuroval a již asi nebudu, neboť bych nemohl čekati ze žádné strany podpory. Letos se dostalo stipendium snad poprvé do pravých rukou. Muzika je skutečně člověk velice nadaný a nemálo inteligentní. (...) Nezapomenu rovněž naše návštěvy ve Vašem atelieru, kdy jste k nám hovořil s takovou otevřeností, která nám dodala odvalu Vám snad někdy i odporovat a říci své mínění. A právě tím stal jste se nám něčím jiným nežli jsou nám naši páni profesori.*¹⁴⁷

Z Paříže přivezl Holý také řadu obrazů předměstí Saint Cloud a mostů přes Seinu. Jejich žhavější barevnost naznačuje inspiraci ve fauvistických dílech. Na delší pobyt do Francie odjel Holý ještě v srpnu 1927 - ale proměna jeho rukopisu už se netýkala Sociální skupiny. Každopádně je vidět jeho kontinuita, co se námětů týče - v Praze i Paříži maloval totéž.

Na sklonku života pak Holý bilancuje: *„Rozhodně jsem měl být méně peciválem. Měl jsem se více dívat po světě, měl jsem v mládí důkladně poznat Itálii, Holandsko, severské země a zůstat déle ve Francii, v tom stále živém kadlubu moderního malířství.*"¹⁴⁸

Karel Holan odjel do Paříže v létě 1925. Nepřivezl si odtud mnoho prací, ale hlubší znalost a porozumění francouzské malbě. Objevil pro sebe Utrilla a porozuměl francouzské výtvarné smyslovosti. *„Nemusím zdůrazňovat, jaký význam má pro mladého člověka návštěva takové galerie, jako je sbírka v Louvru. (...) Nejen umění staré, ale i mladé, které je nám názorově bližší, ujasnilo mi mnohý z problémů, kterými jsem se zabýval. Uvědomil jsem si, co je malba a co je pokládání, co je prostorovost a co plošnost, co je objemnost a co je dekorativnost v obrazech. Ozřejmil jsem si cíle a výsledky realistického názoru v jeho konečné fázi, impresionismu.*"¹⁴⁹

Pravoslav Kotík navštívil Francii poprvé v roce 1924. Po návratu se v jeho díle objevuje inspirace neoklasicistním Picassem i syntetickým

¹⁴⁶ Kupkův dopis Ministerstvu školství ze dne 6. 6. 1926. Viz. Ibidem.

¹⁴⁷ Dosud nepublikovaný dopis M. Holého Fr. Kupkovi, nedat. (někdy po návratu z pařížského stipendijního pobytu za Turkovu cenu r. 1924), archiv Aleny Bergerové.

¹⁴⁸ Článek při příležitosti souborné výstavy ve Výstavní síni Mánes pořádané k sedmdesátinám v roce 1967: HOLÝ, Miloslav. Výpovědi, *Plamen*, roč. IX, 1967.

¹⁴⁹ HOLAN (pozn. 117), s. 3.

kubismem a nové zaměření na městské motivy. Svůj dojem z pařížského dění shrnul v již zmíněné úvaze *Když člověk jezdí*.¹⁵⁰ Kotrbova pařížská cesta se uskutečnila až po zániku skupiny, pro naši práci tedy není relevantní.¹⁵¹

¹⁵⁰ KOTÍK (pozn. 128), s. 104-105.

¹⁵¹ Kotrba pobýval v Paříži na rozhraní let 1927 a 1928 a vytvořil zde podobiznu Fr. Kupky.

2.4. Výstavy a jejich recenze

Máme k dispozici katalogy tří výstav skupiny, které obsahují (jak v té době bylo běžné) pouze názvy exponátů. Během tří let vystavovali třikrát v Praze a dvakrát mimo ni. O tom, jak náročná byla existence skupiny bez jakéhokoli zázemí, vypráví M. Holý: *„Během tří let asi šest po sobě jdoucích výstav naší skupiny bylo možno uskutečnit jen proto, že naše vzájemné přátelství bylo nezištné a obětavost Karla Holana byla bez mezí. Vždy opatřil dopravu našich prací na výstavu a v nesmírné práci fyzické, neboť vše jsme si dělali sami, byl neúnavným partnerem. V tehdejších dobách bylo velice těžké tvořit a vystavovat mimo tři uznávané spolky. Návštěvy na soukromých výstavách byly malé, průměr tak deset platících diváků denně, prodeje vůbec žádné. Ještě dnes máme skoro všechny naše práce z té doby v atelieru.“*¹⁵²

Již na výstavě Umělecké besedy v roce 1923 si Václav Nebeský povšiml nového směřování mladých: *„Převládá tendence proměnit námět v sociální myšlenku a teprve pro takto ideou upravené téma hledati rovnomocný výtvarný výraz.“*¹⁵³ V souladu s dobovým cítěním byl tedy pro ně zásadní obsah, podobně jako pro raný Devětsil. U Kotíka Nebeský kritizoval nesourodost námětu a formy – námětu realistického a formy expresionistické.

V termínu **25.3.-13.4. 1925**¹⁵⁴ se v Domě umělců (v prostorách Krasoumné jednoty) konala první výstava. Co se týče obsahu, dominovalo mezi díly téma prostých lidí a prostých míst. Holan zde např. vystavil sádrový reliéf *Utopeným* (1924), v němž si pod vlivem Karla Kotrby vyzkoušel sochařskou práci. Veselejší tóny zaznívají ze žánrových obrázků zachycujících poklidný život obyčejných lidí města: čtoucí pár v *Kavárně*, důchodci a mladá matka na *Lavičce v parku*, *Rodiče na procházce s kočárkem* (vše od M. Holého). Kotík vykresluje obyčejná zaměstnání (*Ledaři*, *Mlékaři*), různé žánrové výjevy a podobizny naivizujícím způsobem, který připomíná lidové umění. Dalším výrazným tématem výstavy byl cirkus (Holanovy obrazy *Akrobatky*, *Cirkus*, *Krasojezdkyně*, *Krotitel lvů* a reliéf *Cirkus*) – v návaznosti na modernu (od impresionistů po Pabla Picassa), ale rovněž jako poukaz na lidovou zábavu.¹⁵⁵

¹⁵² HOLÝ (pozn. 134), s. 17.

¹⁵³ NEBESKÝ, Václav. Výstava Umělecké besedy. *Tribuna* (nestr. příloha), 14. 10. 1923, roč. V, č. 240.

¹⁵⁴ *Tři výstavy: I. Obrazy a plastiky Karla Holana, M. Holého, P. Kotíka a K. Kotrby. II. výstava Kateřiny Schöffnerové, III. Daumier.* – katalog výstavy, Dům umělců, duben - květen 1925.

¹⁵⁵ M. Holý vzpomíná: *„(...) výstava nás čtyř byla na jaře roku 1925 v Domě umělců. Holan vystavuje asi třicet čísel, mezi obrazy jsou pro celou tehdejší Holanovu tvorbu tak typické „Olšany“ a „Vodárna“. Na jedné straně dušičkový den u hřbitova, plný dojímavého smutku, na druhém obraze zachyceno rušné nedělní odpoledne se zábavními podniky na okraji Letenské pláně. Avšak ani na tomto obraze, ani na malbách z cirku „Krotitel lvů“ a „Krasojezdkyně“ není pravá radost z blýskavé podívané. Jako by ta radost byla čímsi přitlumena.“* Viz. HOLÝ (pozn. 134), s. 17.

Většina kritiků se shodla na názorové i kvalitativní jednotnosti skupiny a vliv u francouzského umění (Maurice Utrillo, Henri Rousseau, André Derain, Amedeo Modigliani, Tsuguharu Foujita). Projděme si nyní jednotlivé články, abychom je na konci kapitoly mohli zhodnotit jako celek. Karel Teige hodnotí úroveň výstavy jako velmi dobrou, nadprůměrnou. Podivuje se nad tím, proč odešli z Umělecké besedy. Nejvíce chválí Holého: „jako na minulých výstavách vítězí i tentokrát upřímná a citově bohatá malba Holého.“¹⁵⁶ U Kotíka vidí manýřovitost danou zkřížením několika cizích vlivů, Holanovo dílo dle něj trpí nedostatkem formy.¹⁵⁷ Teige tedy vyzdvihuje vroucnost.

Také Josef Čapek se na začátku kritiky, která byla otištěna v Lidových novinách,¹⁵⁸ podivuje, proč se Holan, Holý, Kotrba a Kotík odtrhli od Umělecké besedy – jejich práce se mu zdají poměrně v souladu s besední tvorbou. Hlavní rozdíl vidí v ovlivnění čtyřky francouzským uměním: „Něco tu dosud trvá z lidové malosvětскosti, jaké se moderní malba učila u celníka Rousseaua, něco málo je tu z Deraina, silnější názvuky jsou tu z malby Utrillovy a ovšem také něco z hladkého a koncizně konturujícího novoklasicismu.“ Konstatuje u nich ovšem také žánrový intimismus typický pro projevy členů Umělecké besedy, jen v poněkud primitivnějším, sušším, věcnějším provedení. Holanovy obrazy se prý přibližují ilustraci usilující o vypravující názornost jako obrázek z pouti. Holý je založený svobodněji a volněji, takže jeho přednes je plnější a lyričtější. Stejně jako Václav Nebeský konstatuje Čapek u Kotíka vliv Marca Chagalla, dále u něj vidí prvky novoklasicismu. Kotrbovy plastiky jsou nesené zcela v náladě nového realismu, kroužené hladce, ve velkých formách a koncizních obrysech.

Jaromír Pečírka ve svém článku¹⁵⁹ doslova jásá nad kvalitou výstavy a nad talentem jejích autorů, z nichž vyzdvihuje zejména Kotíka a svěžest jeho vědomého primitivismu. U Holana vyzdvihuje krajinářství a umění zachytit periferii, u Holého umění kresby a figurální motivy, jen Kotrba jej vůbec nezaujal.

Jen pro pobavení můžeme zmínit jednu anonymní kritiku z Českého slova (29.3. 1925), kde se mj. píše o tom, proč stavět před oči prostý fakt, že „mají lidé beztvárné nohy, bezduché tváře spících chroustů. (...) Umění nemělo by být zatěžováno špatným životem.“ Doufejme, že to není reakce vyšlá z řad prostého lidu, jemuž bylo toto umění určeno...

¹⁵⁶ Holý si do deníku zaznamenal, že výstava vypadala dobře, ale zároveň sebekriticky dodává: „Nejlepší jsou z mých věcí krajiny. Na figurách je moc vidět, že jsou dělány z paměti, že je dobře neznám.“ Deníkový záznam z 8. 4. 1925, nepublikováno, soukromý archiv Aleny Bergerové.

¹⁵⁷ TEIGE, Karel. Pražské výstavy v jarním období. *Národní osvobození*, 24.4. 1925.

¹⁵⁸ Josef Čapek. Secese z Umělecké besedy, in: PEČINKOVÁ, Pavla. *Josef Čapek – Méně výstav a více umění!*, Praha 1999, s. 74.

Druhá výstava (10.4. – 9.5. 1926, Dům umělců – Krasoumná jednota),¹⁶⁰ již se zúčastnila také Marie Schnablová, znamenala obrovský úspěch. Oproti předchozí se tolik nevěnovala tématu drobného člověka v primitivisticky stylizovaném podání. Bylo zde mnoho krajin bez jakékoli stafáže nebo naopak obrazů, v nichž se autoři soustředili téměř výhradně na postavy, jen s malým zájmem o prostředí. Tato změna tematického zaměření zřejmě souvisí s tím, že společenské poměry se v polovině dvacátých let stabilizovaly, už nevládla poválečná bída. Dalším z důvodů je zřejmě to, že autoři poznali z vlastní zkušenosti francouzskou malbu a pod jejím vlivem se nechávají bezprostředně okouzlit realitou a projasňují barevnost. Jedním z jejich hlavních hrdinů je Maurice Utrillo.

Výstava byla Kotíkovou zásluhou reprízována v Klubu přátel umění v Mladé Boleslavi a také v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Brně (v rámci Skupiny výtvarných umělců). V katalogu s předmluvou boleslavského právníka A. Kornella se rovněž objevily texty E. Dostála, Václava Viléma Štecha a Jaromíra Pečírky. V této době se stává jakýmsi teoretikem skupiny Bohumil Markalous alias Jaromír John a nabádá ji, aby založila umělecký časopis a spolek, do nějž by přizvali Otakara Kubína z Francie a Adolfa Hoffmeistera jako kreslíře karikatur. Kotík se k tomu staví rezervovaně, jak se můžeme dozvědět z jeho deníku.¹⁶¹ Markalous Otakara Kubína viděl „v samém popředí vývoje moderní francouzské i evropské malby“,¹⁶² nesmírně obdivoval jeho techniku olejomalby, která se téměř blíží pastelů a mate pozorovatele zastřenou hloubkou obrazu. Nic z těchto Markalousových plánů se neuskutečnilo, ale můžeme na nich doložit, jak si byly tyto umělecké proudy a osobnosti dvacátých let blízké.

Kritika Bohumila Markalouse¹⁶³ řadí za sebe podle umělecké síly výrazu Holana, Holého a nakonec Kotíka (o Kotrbovi se vůbec nezmiňuje). Holana nazývá velkým talentem a nešetří chválou na jeho působivé malířské zkratky

¹⁵⁹ PEČÍRKA, Jaromír. Kunst im Künstlerhaus, Prager Presse, 5. 4. 1925.

¹⁶⁰ *Tři výstavy: I. Výstava obrazů a soch: K. Holan, M. Holý, P. Kotík, K. Kotrba, M. Schnablová. II. Výstava grafiky H. Bochořákové-Dittrichové, III. Obrazy Viléma Fischera.* – katalog výstavy, Dům umělců, duben-květen 1926. U příležitosti smrti Karla Holana r. 1954 vzpomíná v textu *Kus společné cesty. K uměleckým začátkům Karla Holana* Miloslav Holý: *Na jaře roku 1926, opět za rok, vystavujeme všichni čtyři zase v Domě umělců a tehdy přibíráme k sobě pro tuto výstavu Marii Schnablovou. Dr. Štech, který nás v té době ještě osobně neznal, o výstavě v kritice nadepsal: „Noví lidé“ a píše: „Tato výstava vzbuzuje překvapení, neboť je to konečně zase výstava mladých, kde jest na co se podívat, kde si malíři něco myslí o barvě, nějaký umělecký program, nikoliv nějaká ideologie z neumělosti, ale malířský názor na své nejbližší okolí“.* Josef Čapek konstatuje u všech „citový žánrový intimismus“. Holan vystavuje zde soubor sedmadvaceti obrazů, v nichž převládají tentokrát krajiny s jasným vlivem Utrillovým, z něhož, jak zjišťuje Dr. V. V. Štech, postřehl Holan právě jeho dobré vlastnosti, t. j. cit pro zvláštní osobitou atmosféru města, smysl pro plochu a pro výraznou sílu barev. Jiný kritik říká: „Je v tom tolik teplého, sympatického porozumění a sympatického souchvění.“ HOLÝ (pozn. 134).

¹⁶¹ „Přibírat jen málo a opatrně nové lidi. Věc je skoro nutná. Máme s ní sami potíže, ale jde o něco, co by bylo znamenité – o volnost. Zdá se mi, že ji ve spolku ztratíme, třebaže teď je to skoro-spolek. Drží, ale právě naší svobodou, máme obavy, že bude hůře, budeme-li držet jen paragrafy. Pak Markalouse dost neznáme. Je jistě velmi vzdělaný a má styky s cizinou a byl by výborný redaktor. Ale co jeho přátelé, s kterými dosud byl? Nemyslím (ač to těžko připouštím), že my čtyři máme dost peněz, které by se daly vložit do podniků (časopis), na kterém mu asi nejvíc záleží? Nebyl tak informován některým „Devětsílem“, s kterými se denně styká!“, zápis ze dne 24.5. 1926, cit. dle PÁNKOVÁ, Marcela. *Pravoslav Kotík 1889-1970* (kat. výst.) NG Praha, 1991, s. 74-75.

¹⁶² Českoslovenští malíři z Paříže (Výstavní pavilón v Brně), *Právo lidu*, 1926. cit. dle CHADRABA, KRULICHOVÁ (pozn. 3), s. 524.

¹⁶³ MARKALOUS, Bohumil. *Výstavy. K. Holan, M. Holý, P. Kotík, K. Kotrba, M. Schnablová. Právo lidu* 5, 1926, č. 99, 25.4., s. 11-12. Cit. dle CHADRABA, KRULICHOVÁ (pozn. 3), s. 509-510.

při zachování intimity a bezprostřednosti výjevu. Obdivuje jeho chromatiku, díky které hladce dosahuje dojmu objemu. U Miloslava Holého zdůrazňuje Markalous jeho subtilní mentalitu a velký cit odpovědnosti obsažený v malbách z Karlína. Vidí u něj „zápas s grafickým zobrazováním věcí tohoto světa“ – tedy neúměrnou roli kresby. Chválí, že nejdále ze všech současných českých malířů dotáhl syntézu výtěžků minulosti novodobého malířství (zde si vzpomeňme na cíl Novecenta). Ke Kotíkovi má více výhrad („Ještě příliš mnoho hranaté kresby, zbytečně svou šířkou akcentujících kontur, tvorba z dozvuků exprese, vzdálená Cézannovým příkazům“), ale váží si jeho bezmezného upřímnosti a nerafinovanosti, jeho protestujícího temperamentu, který vždy vytvoří dílo nad všechen průměr. Narozdíl od mnohařádkových rozborů prací těchto autorů se o Schnablové zmiňuje jen jednou větou: „Marie Schnablová vystavuje velkou řadu pečlivých, čistých podobiznářských kreseb.“ Malířka příliš nezaujala žádného z kritiků – shodují se v tom, že její portréty jsou pečlivé, ale nevynikají nad běžnou akademickou úroveň. Také Miloslav Holý si zapsal do deníku: „Přizvali jsme Schnablovou – k naší škodě. Měla tak slabé věci proti dřívějším. Tady jsem si uvědomil, jak je třeba ovládat technicky malbu, aby se namaloval obraz. (...)Jen dobře malovaná věc stojí mimo všechnu časovost.“¹⁶⁴

Také Jaromír Pečírka výstavu chválí¹⁶⁵ a konstatuje, že zapadá do celkově vysoké úrovně malby Holana, Holého a Kotíka (ostatním dvěma vystavujícím věnuje jen drobnou zmínku na konci textu: „diletantismus Schnablové v duchu Rousseaua je příliš chtěný“ a „Kotrba není sto, udržet s výše zmíněnými malíři krok“). Kotík je podle něj nejoriginálnější a vyzdvihuje souhrn obsahu jeho obrazů (výjevy ze života „malého člověka“) s formou (záměrná deformace linie v souladu s naivitou podání vyvolávající dojem lidové poezie). Oproti minulosti se struktura jeho obrazů vyvinula v umělečtější založenou – odstranil všechny nahodilosti ve prospěch promyšlenější a disciplinovanější kompozice, aniž by však jeho malby ztratily dosavadní kouzlo. Silnou stránkou jeho obrazů je jejich narativnost. Holan a Holý mají stále v oblibě předměstské motivy. „Dělníci, nádeníci, řezník – a předměstí samo, jeho malé, bezvýznamné ulice, nějaký ten malý hostinec a (...) nádražní budova.“ U impresionistů „se ulička ztrácela pod vibrujícím povrchem obrazu. U Utrilla působí takové motivy velmi věcně, jednoduše, nic není přidáno k jejich každodennosti, bezvýznamnosti, domečky zde stojí jaksi nahé, naivní jako prostí lidé. Holý a Holan horlivě studovali Utrilla a Vlamincka.“¹⁶⁶ U Holana oceňuje Pečírka

¹⁶⁴ Deníkový záznam Miloslava Holého z 12. 5. 1926, nepublikováno, soukromý archiv Aleny Bergerové.

¹⁶⁵ PEČÍRKA, J. Prager Kunstaussstellungen. Prager Presse, 18. 4. 1926, roč. VI, č. 107/7. Prager Presse patřily k nejkulturnějším novinám vydávaným v Československu za První republiky. Věnovaly velký prostor kulturním událostem i tvorbě osobností výtvarného umění, jak o tom svědčí velké celostránkové reprodukcce a množství článků.

¹⁶⁶ „Die Arbeiter, Tagelöhner, der Fleischer – und da ist die Vorstadt selber, ihre kleinen, unbedeutenden Strassen, irgend ein kleines Wirtshaus, ein – Gott, wie nüchternes – Bahnhofsgebäude! (Bei den Impressionisten) verschwand die Gasse unter der

zejména výběr pražských zákoutí a práci s barvou, kterou užívá rafinovaně – nekoloruje pouze jako dřív. U Holého vyzdvihuje způsob práce s barvou, poměrně kriticky hodnotí jeho figurální motivy.

Josef Čapek vytýká jejich „intimismu až *biedermeierovský ráz*“ a návrat staromistrovství projevující se v „*manýře, která v případě Holého dosahuje vkusné úrovně a stylizovanosti a přitom zvláštního starodávného charakteru.*“¹⁶⁷ V. V. Štecha expozice velmi mile překvapila, neboť „*to je konečně zase jednou výstava mladých, kde je se na co podívat, kde malíři si opět něco myslí o barvě, mají kus řemesla a k tomu ještě nějaký umělecký program.*“¹⁶⁸ Chválí zejména utrillovskou Holanovu malbu krajin. U Holého vidí vliv André Deraina a Maurice de Vlamincka a obdivuje zejména jeho „*smysl pro figuru vsutku živou, chápanou jako člověka a nikoliv jako zátiší.*“ Kotíkova stylizace se mu zdá násilná a příliš kresebná, nesedící k barevné modelaci. Kotrbu vnímá jako ještě nehotového, ale dobře směřujícího sochaře, zatímco Schnablovou jeho kritika drtí (vidí skutečnou neumělost tam, kde chce malířka dosáhnout naivistického kouzla).

Pro nás je obzvláště zajímavá kritika z pera Bedřicha Piskače z okruhu raného Devětsilu a Nové skupiny.¹⁶⁹ Chválí úroveň výstavy, oceňuje obsahovou i řemeslnou serióznost. Holana nazývá pražským Utrillem, ale kritizuje jeho sentimentálnost, která prý mnohde příliš lpí na povrchu. Myslí tím poklidně se bavící postavičky u houpaček nebo na zamrzlém rybníku? U Holého rovněž pozoruje vliv Utrilla a Deraina.¹⁷⁰ Figurální obrazy jako jsou *Dvě ženy s kočárkem* na něj působí velmi nepřesvědčivě a někdy prý postrádají obrazovou logiku.¹⁷¹ Kotík s geometricko-daumierovským pojetím obrazů se mu zdá být pod vlivem Josefa Čapka. Vedle nevýrazné Schnablové vyniká energický Kotrba, který je podle Piskače příliš ovlivněn Otto Gutfreundem, popř. Karlem Dvořákem. Piskač tím chce zřejmě říci, že Kotrba své práce nezakládá na logice vlastní námětu, ale snaží se docílit podobného účinku, jaký mají plastiky jeho kolegů. Většina kritiků vyzdvihuje Kotíka a Holanův vývoj, zatímco Holý se od předchozí výstavy příliš nezměnil.

vibrierenden Oberfläche des Bildes. Bei Utrillo wirken solche Motive sehr sachlich, schlicht, nichts wird ihrer Alltäglichkeit, ihrer Unbedeutsamkeit hinzugefügt, irgendwie nackt stehen die kleinen Häuser da, naiv, wie schlichte Menschen. Utrillo und Vlaminck wurden von Holý und Holan eifrig studiert.“ PEČÍRKA, J. Prager Kunstausstellungen. Prager Presse, 18. 4. 1926, roč. VI, č. 107/7. Právě neustálé srovnávání s Utrillem Holého netěšilo a chápal jej jako kritiku, jako nařčení z epigonství. V jeho deníku čteme např. toto: „*Rád bych věděl, byl-li vytýkán Van Dyckovi Rubens, Van Goghovi Millet. Zdá se, že je to jen dnešní způsob kritiky vytýkati vzory a přičítat to jako minus umělců. Když to není jen povrchní napodobování, proč se neučit u jiných, proč nerozšířit svůj obzor jejich objevy k objevům novým.*“ Záznam v deníku M. Holého ze dne 12. 5. 1926. Archiv A. Bergerové.

¹⁶⁷ ČAPEK, Josef. *Lidové noviny*, 18.4. 1926. cit. dle PEČINKOVÁ (pozn. 3).

¹⁶⁸ ŠTECH, V. V. *Noví lidé. České slovo*, 15. 4. 1926.

¹⁶⁹ PISKAČ, Bedřich. *Výstava malířů Holana, Holého, Šnablové a sochaře Kotrby, Volné směry*, 1926, roč. XXIV, s. 167.

¹⁷⁰ Podle našeho soudu se tato inspirace velmi názorně projevuje na obraze *Alejíčky*, jehož levá polovina připomíná Derainovy záběry do útrob lesa a pravá zachycuje předměstské domy v podobné atmosféře, jakou má Utrillův Montmartre.

¹⁷¹ Hovořící žena vsutku drží kočárek velmi nepřírozeně.

Do katalogu výstavy, jež se konala od 19.3. do 10.4.1927 v Síni Mánesa, napsal předmluvu Bohumil Markalous. Zajímavé je, že tvorbu skupiny označuje za dokumentární. Podíváme-li se na Holanovy obrazy *Letná*, *Radlice* nebo *Zimní krajina* nebo Holého *Palmovku* či *Havelkovu továrnu v Karlíně*, jež zde byly vystaveny, skutečně pozorujeme pouze vnějškové zachycení krajiny. Při srovnání Holého obrazů *Za Invalidovnou* z roku 1925 a *Havelkova továrna v Karlíně* (1927), které mají podobnou kompozici, se názorně ukazuje také odklon od kresebnosti k důrazu na barevné plochy, k rozvolnění tahů štětce. Markalous na toto výrazové zklidnění rovněž poukazuje. Uvádí rozdíl mezi Kotíkem (tvoří subjektivně zevnitř) a ostatními (klidně objektivní tvorba). Skutečně, na příkladu zde vystaveného Kotíkova obrazu *Zedníci* vidíme, že vznikl na základě autorovy představy: působí jako ilustrace, ve svém naivním podání blízká středověkým vyobrazením stavby katedrály.

Výstava se celkově setkala s pozitivním ohlasem, některá díla dokonce zakoupila Moderní galerie. Josef Čapek píše do Lidových novin¹⁷² podobně jako před dvěma lety: Kotík, Holý, Holan a Kotrba jsou orientováni západněji, ale mnohé si s sebou nesou z Umělecké besedy. „*Především odnášejí si odtud onen domovinný, sociálně pointovaný, předměstský a venkovský lyrismus tvorby, přednášené dnes ovšem v nových barevných i formových melodiích, které sem v posledních letech přes kubismus, Vlamincka a Utrilla zazněly z Paříže. Výstava je velmi zajímavá; ukazuje snaživou práci malířů probudilých a opravdu ve svém vymezeném métier kultivovaných.*“ Jako nejzralejšího vyzdvihuje Karla Holana, jehož obrazy z periferie jsou díky utrillovskému jemnému koloritu něžně lyrické. Forma není tak rafinovaná. Tvorba Holého se Holanově podobá, jen barvy jsou vybledlejší a méně strukturované. Důraz na barvu shledává i u Kotíka, který je zároveň bystrý kreslíř. Čapek mu vyčítá, že jeho kresba je někdy až příliš pikantní a výrazná na úkor harmonie celku. Jeho hlavní úsilí směřuje k lapidární bezprostřednosti. Čapek chválí poctivou snahu Karla Kotrby o opravdovost prací, ale konstatuje, že ještě nenalezl svůj osobní styl. Na tvorbě skupiny oceňuje zralost výrazové techniky, ale celkově ji považuje za dost konzervativní, zejména proti Devětsilu.

Jaromír Pečírka v článku o výstavě¹⁷³ stejně jako v předchozím roce vyzdvihuje jako nejzajímavějšího Kotíka. Aby vystihl, kam se malíř ve svém vývoji posunul, shrnuje jeho předchozí charakteristiku: s promyšleným naivismem vyprávěl příběhy z dělnického prostředí, forma byla v souladu s obsahem. Nyní užívá stylizovanější formy, která je umělečtější – od kramářských obrázků se posunul ke galerijnímu umění. Intenzivněji se zaměřuje na krásu, především na lahodnost barev v širokých plochách.

¹⁷² ČAPEK, Josef. Kotík, Holý, Holan, Kotrba. Lidové noviny 1927, In: PEČINKOVÁ (pozn. 158), s. 18.

¹⁷³ PEČÍRKA, Jaromír. Holan, Holý, Kotík, Kotrba. *Prager Presse*, 3. 4. 1927, roč. VII, č. 92, s. 8.

Pečírka tuto novou podobu Kotíkova umění chválí, ale považuje ji za jakousi přechodnou fází. Holanovu tvorbu charakterizuje v podstatě stejně jako v předchozím roce: jeho obrazy jsou skutečnými ilustracemi periferie, je u něj cítit vliv Maurice Utrilla, Maurice de Vlamincka a také Moise Kislinga. Jen mírně se posouvá od věcného, suchého způsobu zobrazení k šířeji a plynuleji rozvinuté malbě. Holý si podle Pečírky vychutnává barvu a na její úkor ustupuje do pozadí předmětnost malovaných objektů. Karel Kotrba je opět postaven před ostrou kritiku: nedaří se mu propůjčit přírodní formě, z níž vychází, syntetizující uměleckou formu (jako příklad uvádí jeho plastiku *Matka*).

Mezi nevýznamnými pisateli se opět našly hlasy, které výstavu kritizovaly. Např. František Viktor Mokrý poukazuje na nepokryté navazování na cizí vlivy, zejména pařížské.¹⁷⁴

Po této výstavě měli být všichni přijati do Mánesa, což pro ně byla úleva, neboť „...obvyklá návštěva našich výstav byla čtyři sta osob a obrazy jsme odváželi v plném počtu, jak jsme je tam přivezli.“¹⁷⁵ „A tak, když SVU Mánes, spolek s velkou uměleckou tradicí nám znovu ústy svého předsedy nabízel členství, rozhodli jsme se do Mánesa vstoupit.“¹⁷⁶ Nakonec vstoupil do Mánesa ihned pouze Holý, ačkoli měl být přijat Holan. Citujme z deníku Miloslava Holého¹⁷⁷: „Při hlasování o přijetí byli jsme přijati pouze dva - Holan a já (proti hlasům Muziky, Bauchy a Kremlíčky), Kotík s Kotrbou nepřijati. (...)Holan nafackoval v Unionce Bauchovi. Byla to klukovská agitace proti nám. Byla to jediné možná odpověď Bauchovi?“ Po této příhodě přijal spolek pouze Holého. Holan byl přijat až na sklonku roku u příležitosti spolkové výstavy, záhy se stal členem i Kotrba, Kotík pak na podzim 1928.

Podle informace Nové encyklopedie českého umění měla Sociální skupina Ho-Ho-Ko-Ko vystavovat ještě v Ostravě a Pardubicích. Přes veškerou snahu se nám o tom nepodařilo nalézt doklad: v Pardubicích shořela veškerá dokumentace výstav na sklonku druhé světové války a v Ostravě není o výstavě žádná zmínka. Podobně nelze doložit účast Emanuela Frinty na výstavách, proto se domníváme, že jde o mylné údaje, tradované v umělecko-historické literatuře.¹⁷⁸ Za správné považujeme údaje v katalogu výstavy

¹⁷⁴ Eklektismus je vytýkán zejména Kotíkovi, který se „těžko nachází pod záplavou diametrálních vlivů,“ (*Večerní list*, 28.3. 1927) a „stále se s někým vyrovnává a ještě nedospěl k tomu, aby se definitivně vyrovnal sám se sebou.“ (J. R. M., *Národní listy*, 1.4. 1927).

¹⁷⁵ HOLAN (pozn. 117), s. 3.

¹⁷⁶ HOLÝ (pozn. 134).

¹⁷⁷ Deníkový záznam z 27. 3. 1927, nepublikováno, soukromý archiv A. Bergerové.

¹⁷⁸ HÝL, Vladimír. Přehled výtvarných uměleckých výstav na Ostravsku, Opavsku a Těšínsku (v letech 1920-1949), Opava 1961. Za zevrubný průzkum děkují pracovníkům Východočeské galerie v Pardubicích, Mgr. Boučkoví a Galerie výtvarného umění v Ostravě, Vladimíře Lichovníkové. Doktor Pavel Chalupa z Městské galerie ve Vysokém Mýtě, která spravuje pozůstalost Emanuela Frinty, nedohledal žádný doklad o jakékoli Frintově spojitosti se Sociální skupinou. Autorka hesla v Nové encyklopedii českého výtvarného umění, Marcela Pánková, bohužel již nežije.

skupiny z roku 1959¹⁷⁹: repríza výstavy z roku 1926 se konala v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Brně (v rámci Skupiny výtvarných umělců) a v Klubu přátel umění v Mladé Boleslavi.

¹⁷⁹ LAMAČ, PADRTA (pozn. 2).

2.5. Přijetí tvorby Holana, Holého, Kotíka a Kotrby odbornou veřejností

Shrneme-li dobový ohlas na veřejná vystoupení skupiny, tak vidíme, že nejdůležitější doboví kritici je přijímali velmi pozitivně a pokládali je za součást nejlepší mladé tvorby, ač dle Josefa Čapka dost konzervativní oproti Devětsilu. Všichni se shodli na tom, že nejslabším článkem skupiny je Karel Kotrba, a v textech mu věnovali nejmenší prostor. Čapek o něm hovoří neutrálně jako o představiteli mezinárodně aktuálního nového realismu, ostatní zmiňují jeho nedokonalost, ale nepochybuji o správnosti jeho cesty, jen Jaromír Pečírka ho v roce 1927 kritizuje dost ostře. Umístění ostatních na žebříčku kvality je u jednotlivých kritiků rozdílné. Karel Teige si nejvíce cení Holého, zejména pro jeho upřímnost (Holého prosté zachycení života obyčejných lidí bez jakékoli efektní stylizace). Holan je favoritem pro Markalouse (díky své chromaticce a dovedným zkratkám), jako nejzralejšího ho v r. 1927 vyzdvihuje Josef Čapek a spolu s Holým jej chválí i V. V. Štech. Pečírka vyzdvihuje Kotíka a souhrn obsahu jeho obrazů s formou a narativností, zatímco Štechovi se zdá jeho stylizace naopak násilná. Pro většinu vnějších pozorovatelů je nepochopitelný odchod čtveřice z Umělecké besedy a všichni vidí v jejich tvorbě francouzský vliv, ač se kromě Utrilla přesně neshodují v konkrétních umělcích. V tvorbě skupiny jako celku nezaznamenávají žádný podstatný vývoj.

Dnes je ze čtveřice autorů nejvíce ceněn Pravoslav Kotík, jehož dílo se vyvíjelo v souladu se světovými trendy a výrazně se proměňovalo. Holan i Holý setrvali u rukopisu, který byl v zásadě impresionistický, a pokračovali v malbě krajin, zátiší, aktů a dalších tradičních témat, přičemž je patrné jejich východisko ve viděném modelu. Z pozdního období pochází také dost manýrovitých prací, z nichž vysvítá, že vznikaly bez tvůrčího zaujetí, s využitím osvědčených vzorců. Významnou roli hraje rovněž to, že každý ze čtveřice se dožil jiného věku. Kotrba zemřel již v roce 1939. Ačkoli jeho dílo nevyvolávalo příliš pozitivní odezvu ani za jeho života, i jeho předčasná smrt mohla mít vliv na to, že mu bylo uspořádáno jen několik samostatných výstav - po jeho úmrtí jen v letech 1973, 1979 a naposledy 1985 v pražské Středočeské galerii (dnes České muzeum výtvarných umění). Ani Holan, který zemřel v roce 1953, neměl zdaleka tolik výstav jako Holý a Kotík, jimž byla věnována pravidelná pozornost v několikaletých intervalech až do 80. let. Poslední velká výstava Miloslava Holého se konala v roce 1984 v Domě umění města Brna a menší v roce 1997 v Muzeu hlavního města Prahy, Karel Holan se naposledy představil expozicí *Holanova Praha* v Muzeu hlavního města Prahy v roce 1993

a Pravoslavu Kotíkovi byla uspořádána souborná výstava v Národní galerii v roce 1991. Porevoluční nechuť k umělcům, jejichž sociální tematika byla za minulého režimu vykládána ideologicky a kteří byli režimem protěžováni, je pochopitelná. Po uplynutí dvaceti let však začínají být opět zajímaví a největší pozornost poutá jejich tvorba ze dvacátých let, což dokládá mj. nová expozice umění 20. století (zpřístupněná 8. 4. 2009) Národní galerie ve Veletržním paláci, kde je sociální umění jedním ze stěžejních témat.

3. Vybrané ikonografické okruhy

Jako nejschůdnější metodu srovnání tvorby Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko s dobovými evropskými realismy jsme zvolili její rozčlenění do nejtypičtějších ikonografických okruhů, které postihují její hlavní témata. Ze srovnání s jejich ztvárněním v rámci různých projevů realistických tendencí v Německu, Francii a Itálii se pokusíme vyvodit, jak se skupina profilovala. Za důležité považujeme i formální znaky tvorby, které budeme rozebírat v rámci srovnání jednotlivých českých a evropských děl. Vzhledem k tomu, jak je terminologie poválečných realismů chaotická, považujeme tuto cestu za nejlepší řešení.

3.1. Na ulici a doma: dvě tváře všednosti

Pro Sociální skupinu Ho-Ho-Ko-Ko jsou velmi typické žánrové obrazy. Jak jsme již zmínili, Josef Čapek v nich viděl hlavní dědictví, které si umělci odnesli z Umělecké besedy.

Největším vypravěčem ze čtveřice je Miloslav Holý. Jeho lidé, kteří se potkávají na ulicích, nábřežích nebo v parcích, nejsou konkrétními individualitami, ale sociálními typy podobně jako v německé nové věcnosti.¹⁸⁰ Na Holého figurální obrazy velice dobře pasují slova z Čapkovy kritiky výstavy Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko r. 1925, o níž jsme již mluvili: *„Život se tu vykrajuje kuse, velice uzavřeně v jakýchsi zátiších, vyrovnaných, opoutaných a zcela intimně, nedynamicky pojatých. Střídmost a věcnost, s níž jsou věci podávány, usiluje sice obsáhnouti kouzlo, jímž je bytí předmětů nadáno, ale rýsuje tento půvab s chtěnou přesností, pietností a simplicitou.“*¹⁸¹ V obraze *Lavička* (1924)¹⁸² jsou chudí obyvatelé města zobrazeni jako důstojné osobnosti pohroužené do vlastního vnitřního života. Cit, který obrazem prostupuje, dojímal, jak už jsme se zmínili v kapitole věnované skupině, Karla Teigeho i Josefa Čapka. Výjev je zasazen do typického, tedy nikterak vznešeného prostředí, přesto je v něm až klasicistní monumentalita. Zájem o zobrazení podobně prostých typů spojuje Holého s malbou bratří Le Nainů z první poloviny 17. století, o nichž nadšeně referoval do sborníku *Život po svém prvním pobytu v Paříži*. V deníku si v té době poznamenává: *„... tehdy jsem se počal dívat na Holandány, gotiku. Od té doby se moje snaha nesla ne dělat „obrazy“, ale namalovat život, který mne obklopoval. V počátku toho je ještě hodně pózy („Harlekýn“), nežli jsem si uvědomil, že čím prostěji se člověk k věcem blíží, tím větší krásy na nich nachází. Snaha dovést říci o prostých věcech řečí prostou krásné věci mně dala nutnost dívat se kolem sebe.“*¹⁸³

Konverzace v obraze *Setkání* (1924) připomíná rozmluvy odehrávající se v plátnech hannoverské malířky Grethe Jürgens. Zatímco u Holého jde o prostý výjev, její obrazy mají sociální podtext, jak napovídají názvy *Šmelináři* (1932) a *Pracovní úřad* (1929). Holého plátno *Ulice v Libni* (1923) je velmi podobné *Ulici* (1926) německého malíře Ericha Wegnera: vpředu kráčí muž s kloboukem, za nímž se otevírá křižovatka s dvěma hovořícími ženami. Vzhledem k tomu, že vzájemný vliv je téměř vyloučen, máme zde krásnou ukázkou paralelního vývoje českého a německého umění.

¹⁸⁰ Toto souznění potvrzuje i jeho nadšený komentář díla Geoga Grosze v deníku: *Vedle velké kreslířské dovednosti velká znalost věcí. Charakteristika individua, každý člověk je určitým člověkem a zároveň představitelem svého druhu.* Deníkový záznam z 29. 6. 1924. Soukromý archiv Aleny Bergerové.

¹⁸¹ Josef Čapek. Secese z Umělecké besedy, in: PEČINKOVÁ (pozn. 158), s. 74.

¹⁸² Pikantní informaci, která příznačná pro literaturu z doby normalizace, nacházíme v Holého monografii od Jana Baleky z roku 1979: *Lavička* prý vznikla na Prvního máje, přičemž namalováním nějakého obrazu údajně slavil M. Holý svátek práce každoročně. BALEKA, Jan. *Miloslav Holý*, Praha, 1979, s. 16.

¹⁸³ Deníkový zápis ze 17. 4. 1924, soukromý archiv Aleny Bergerové.

Většinou je ale Holý lyričtější než nová věcnost, pokouší se o postižení prchavých nálad: „Časné stmívání, světélka na hrobech, siluety lidí mezi hroby působilo na mne vždy tichým kouzlem. Květiny Dušiček, bílé chrysanémy, několikrát se pak objevily v pozdější mé tvorbě, na př. na obraze z roku 1925 *Vzpomínání na mrtvého*.“¹⁸⁴

Holého obraz *Rybáři* (1924) zachycuje jeho otce a strýce rybařící s důstojným klidem na Štvanici. Ačkoli malba vznikala bez přímého pohledu na model, byla podobně jako v nové věcnosti komponována v ateliéru a důležitou roli v ní hrála autonomní barevnost¹⁸⁵, působí oproti Kotíkově malbě se stejným námětem velice realisticky. U Kotíka jde o stylizovaný výjev s magicky světélkujícími tvary a exotickou vegetací, jež vyvolává dojem pohádky. Má velmi blízko k tvorbě raného Devětsilu a Nové skupiny.

Obrazy jako Holého *Jednoruký zmrzlinář* (1923) jako by ilustrovaly některé pasáže ze soudobé vitalistické literatury: „*Ulice má všední dny a má neděle. O všedních dnech lidé spěchají, něco je tlačí do zad; (...) Ve všední dny pískají také tovární píšťaly; v neděli slyšíš spíše vyhrávati zvony. (...) Hle, toť jest neděle, a doznej ještě, že jsi přepadán křikem nároží, na nichž lepič plakátů připevnil nedělní sliby a vějičky všech barev, ještě vlhké, že odolav tomuto barevnému útoku, jsi protknut ranou ještě barevnější, a ten, jenž ti ji dal, je smějící se prodavač balónků, jehož prostodušný úsměv div tě nepodezírá, že jsi našel zalíbení v třeštícím hroznu, který táhne jeho ruku k slunci.*“¹⁸⁶ Zmrzlinář, který je milou součástí volného času, je zároveň válečným invalidou. Na rozdíl od německých veristů nezdůrazňuje Holý tuto stinnou stránku jeho života, ale radost, kterou s sebou přináší. Stejnou idylu vyjadřuje třeba *Dívka s míčem* (1922) od Adolfa Hoffmeistera z okruhu Devětsilu.

Holý a Kotík vytvářejí řadu podrobných reportáží z všedního dne ulice, jaké v ostatních námi sledovaných zemích nenajdeme. Pozoruhodný je posun Kotíkova stylu k lyrickému kubismu, který můžeme sledovat na obrazech z let 1924 a 1926 s totožným názvem *Na ulici*. Zatímco v prvním jde o popis běžného dne na periferii vykreslený do všech jeho detailů (vynášení popela), v druhém je cílem harmonie barev a abstrahovaných tvarů.

Na *Zpěvácích* (1925) si můžeme ukázat, jak byl Kotík přijímán dobovou kritikou. V. V. Štech kritizoval, že „*ve figurách mísí se živel ilustrativní do malby a sloh podání není jednotný. Na Zpěvácích jest hlava houslisty malována jinak než housle a okolí je zase jiné.*“¹⁸⁷ Na tento nesoulad upozorňoval v r. 1923 také Václav Nebeský, který viděl „*rozpor mezi obsahem, drženým v realistické tónině a dodatečně aplikovanou a duchu*

¹⁸⁴ Dosud nepublikované vzpomínky M. Holého – archiv Aleny Bergerové.

¹⁸⁵ Holý si v souvislosti s ní zapsal do deníku 21. 6. 1924: „*Obohacení každého místečka obrazu novými tóny, které by se v celku ani nepostřehly, je mou snahou.*“ Soukromý archiv Aleny Bergerové.

¹⁸⁶ ŠRÁMEK, Fráňa. *Tělo*, Československý spisovatel, Praha 1957, s. 26 (původně vyšlo v r. 1919).

námětu cizí expresionistickou formou." ¹⁸⁸ Kotíkovy deformace bral jako rafinovaný způsob, jak zvýraznit pohyb figur.¹⁸⁹ Pečírka naopak shledával náměty ze života obyčejného člověka s naivisticky stylizovanou formou v naprostém souladu. Každý z obou kritiků ale hovoří o dílech z jiné doby – oproti roku 1923 dospěl Kotík v roce 1926 skutečně k promyšlenější kompozici. Štechovi se ale i teď jeví jeho stylizace násilná. Kotíkův obraz *Rodinné ticho* (1922) se svým námětem podobá dílu bratří Le Nainů, které Sociální skupina Ho-Ho-Ko-Ko velmi obdivovala a mnohé z něj otiskla ve čtvrtém ročníku sborníku *Život* (1924). *Odpočinek vesničanů* (1645) má podobnou kompozici chudých lidí shromážděných kolem stolu, na němž je džbán a chléb. V obou výjevech vidíme také v popředí houslistu a psa. Kotíkův způsob stylizace a práce s barvou je naprosto moderní, velmi podobný soudobému projevu německého Maxe Beckmanna.

Závěrem můžeme říci, že všednost, která se podle některých autorů stala tématem už v osvícenském malířství,¹⁹⁰ má v tvorbě Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko specifické zabarvení: k relativizaci narativnosti a alegoričnosti se zde přidává jistý existenciální podtext. Figury často působí izolovaně a prostředí, v němž jsou zobrazeny, se zdá být spíše „mentálním pozadím“ než reálnou situací.

¹⁸⁷ ŠTECH (pozn. 168).

¹⁸⁸ NEBESKÝ, Václav. Výstava Umělecké besedy. *Tribuna*, 14. 10. 1923.

¹⁸⁹ „Bystrým smyslem pro charakterizační deformaci a zkreslení, jichž zvláště účelně používá k zvýraznění motivů pohybových, i nemalou dávkou dětského primitivismu, jimiž je koření, blíží se Pravoslav Kotík v nějednom bodě ruskému Chagallovi.“ Opravdu, podíváme-li se např. na obraz *Balkon* (1925), stylizované postavy působí dojmem, jako by právě dokončily gesto. NEBESKÝ, V. Výstava Umělecké besedy. *Tribuna*, 25. 12. 1921, s. 7-8.

¹⁹⁰ FRIED, Michael. *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley 1980.

3.2. Bída, nemoc, smrt: kritika sociálních poměrů

Všecky ty věci bez významu,
všecky ty věci, jež znáš,
zda vskutku jsou tak málo významné?

Všecko tvé vědění chudého člověka,
všecky ty malé hluky, všecka tvá krátká slova,
jež jsou tvým celičským bytím,
což všechno to, vskutku, není naprosto ničím?

Všecky ty bolesti, důstojné soucitu,
všecky ty radosti, tvořené z mála,
a ty dlouhé chvíle bez smíchu i bolu,
všecky dlouhé chvíle, je jsou samy žitím,
zda to vše může mi zůstatí ničím?

A ty průměrné příběhy,
jež tvou existenci utvářejí,
jež tobě jsou událostmi závažnými,
jež tobě jsou samými převraty světa,
zda bych je mohl náhle shledati bez důležitosti?

Nevěřím.
Přeji si, abys tedy mluvil,
přeji si, abys byl sám sebou,
abys věděl, co víš.

Znej svůj život. naslouchám ti:
přeji si, abys jej znal.
a tvé činy a tvá slova
- tvá slova bez významu,
a tvá touživost bez chuti,
a tvé skutky bezejmenné, -
opatruji z takové blízkosti,
s takovou starostlivostí,
s takovou výhradní vroucností,
s jakou zřím na příchod minuty,
minuty zvláštní a úplné,
kdy nejmenší z tvých gest
skryje mi horizonty.

*Georges Duhamel: Chudému člověku*¹⁹¹

¹⁹¹ Duhamelova báseň ze sbírky *Compagnons* (přel. A. Černík) byla otištěna v *Červnu* 28. 8. 1919, roč. II, č. 26, s. 255.

Báseň George Duhamela, představitele unanimismu, přesně vyjadřuje touhu mladé generace po první světové válce po sbratření všech lidí, po vzájemném soucitu.

Umělci Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko zažili válku stejně zblízka jako němečtí veristé. „*Naše zážitky, synů vyrostlých na okraji velkého města (nebo u Kotíka maloměsta), zážitky těžké doby, kterou vyvolala válka, která nás tři zahnila na frontu (jen Kotík vojákem v poli nebyl), abychom zažili ty nejtěžší strasti, viděli bolest a utrpení, zažili ponižování a ústrky. I daleko od domova věděli jsme o všech rozpoutaných zlech a bídě v zázemí na jedné straně, o neřestném přesycení a vyděračství na druhé straně. Naše mládí ztratilo klid domova, jistotu střechy nad hlavou, pravidelný život rodiny se rozpadl. Radost z přírody zaměněna za pach a čoud ze spáleniště, čistota těla i ducha zešpiněna, náš život byl nivelisován na snahu udržet se do konce, v nějž jsme skálopevně věřili, že povede k lepšímu a svobodnějšímu životu. Těšil jsem se nedočkavě, že najdu svůj byt, že budu opět spát v čistém lůžku, že uslyším zvony našeho kostela, že se budu opět brouzdat po březích Vltavy a v karlínských parcích, kde jsem vyrostl, že večer půjdu na druhou galerii do Národního a že přece jen budu kreslit a malovat. Obdobné pocity měli všichni ti dvacetiletí, před kterými měl se otevřít svobodný život, který už je blízko, jen to vydržet.*“¹⁹²

Své přesvědčení pak Kotík a Holan jako redaktoři čtvrtého ročníku sborníku Život (1924), projeví otištěním článků, s nimiž rezonovali. Např. text G. Grosze, v němž se na válku dívá jako na formu běžného boje o majetek. Soustředí se na kritiku nespravedlivých institucí, a těch, kteří je udržují v chodu.¹⁹³ Na obraze Šedý den (1921) je v popředí úředník s vlasteneckou trikolórou a za ním, oddělený zdí, válečný invalida. Dílo je možno interpretovat tak, že sám úředník je stavitelem této přehrady (v podpaží nese tradiční atribut - úhelník), ač naplní jeho práce (podle původního názvu malby *Zaměstnanec městského úřadu na podporu válečných invalidů*) je pomoc takto postiženým.¹⁹⁴ Karikaturně je zachycen i boháč, který se ze svého luxusního vozu směje ubohosti kamelotů (Georg Scholz: *Prodavači novin*, 1921). Umělci Sociální skupiny žádnou takovou sžíravou kritiku společnosti neprojevili. V jejich dílech je sociální kritika velice jemná, soucitná vůči obětem a neútočící na viníky.¹⁹⁵

¹⁹² Vzpomínky M. Holého, cit. dle PLÁNKA (pozn. 122), nestr.

¹⁹³ Grosz musel umělcům imponovat svou radikálností a statečností, kterou projevoval v textech i obrazech. Kladl umělci nekompromisní otázku: „*Stojíš na straně vykořisťovatelů nebo na straně masy, která na ně dře?*“ GROSZ, Georg. Zu meinen neuen Bildern, *Das Kunstblatt*, 1921, s. 11-14. „*Stehst Du auf Seiten der Ausbeuter oder auf der Seite der Massen, die diesen Ausbeutern ans Leder gehen?*“

¹⁹⁴ BUDERER (pozn. 77), s. 114-116.

¹⁹⁵ Revoluční nálada vládla v Československu jen chvíli, těsně po válce: socialisté přicházeli s radikálními požadavky, např. ať občan Československé republiky vlastní maximálně 300 000 Kč, půdy maximálně 50 ha; podniky, v nichž je víc než 20 zaměstnanců, ať přejdou do vlastnictví státu apod. Realizace se dočkaly pouze nejmírnější projekty jako pozemková reforma (schválena 18. 4. 1919). PEROUTKA, Ferdinand. *Budování státu*, Praha 2003 (jednotlivé díly vydávány pův. 1921–1938), s. 214.

V Holanově oleji *Utopená* (1920) se v expresivních postojích figur odráží vliv Edvarda Muncha, jehož dílo obdivoval již před školním zájezdem do Drážďan a Berlína v roce 1921. V místě střetu hlavních kompozičních diagonál leží tělo dívky, zřejmě oběti těžkých sociálních poměrů. Karel Teige vytkl tomuto výjevu přílišnou divadelnost.¹⁹⁶ Melancholie obrazu, podtržená použitím kalných barev, vyvolává otázku: měla tato dívka podobný osud jako Anna z dobové Langerovy hry *Periferie*, která spáchala sebevraždu?¹⁹⁷ Nebo je to typ ženy, o kterých mluví ve svých vzpomínkách Holý? Jedna „(ze) smutných dívek nepevných existencí, tak jak jsem je potkával. Třeba tři podobizny téže ženy postupně ve třech letech malované (...) vyprávějí, jaký byl sestup nebohého člověka.“¹⁹⁸ Holan tu zachytil událost, u níž osobně byl, a zpracoval ji několikrát. Zajímavé je srovnat obraz s reliéfem *Utopeným* z roku 1924, v němž je daleko větší důraz věnován postavám než prostředí. Jejich těla jsou pojata primitivizujícím způsobem se zdůrazněním oblosti tvarů.

Poválečná bída byla velká a umělci Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko ji citlivě zaznamenávali. Ke stabilizaci ekonomiky došlo až v roce 1923.¹⁹⁹ Určité problémy způsobila demobilizace, ale hlavním důvodem byl poválečný stav Evropy a nedostatečné hospodářské vazby nově vzniklého Československa se sousedními zeměmi. Situace se zlepšila v roce 1921, kdy bylo dosaženo vyrovnaného rozpočtu, klesala nezaměstnanost a bylo zajištěno zásobování, aby v následujícím roce došlo k dalšímu propadu v důsledku hospodářských problémů okolních zemí. K poklesu výroby a zaměstnanosti přispěla i státní deflační politika cílená ke zhodnocení měny. Postihla především exportní odvětví průmyslu. Teprve po okupaci Porúří francouzskými a belgickými vojsky v lednu 1923 se československému hospodářství začalo dařit díky zakázkám, které získalo místo Německa, a díky stabilizaci měny. Období prosperity pak trvalo s určitými výkyvy až do vypuknutí světové hospodářské krize v roce 1929. Lidé z řad průmyslového a řemeslnického dělnictva však vždy bojovali s nedostatkem, museli si ještě přivydělávat bokem. A na ně se Sociální skupina Ho-Ho-Ko-Ko soustředila především.

Statistiky se různí,²⁰⁰ ale všechny se shodují v tom, že průmysloví dělníci tvořili přibližně polovinu obyvatelstva ČSR. Jejich pracovní podmínky se zlepšily díky zákonu o osmihodinové pracovní době, který byl

¹⁹⁶ „Karel Holan vedle několika velmi špatných podobizen vystavuje zajímavý olej *Utonulá*: je to obraz, ke kterému by se měl autor po čase opět vrátiti. Prozatím podařilo se mu realizovati jen malou část toho, co chtěl, a dosahuje jen nepatrného zlomu zamýšleného účinu. Ale i tak, jak jest, dovede tento obraz zapůsobiti, a tím spíše bychom jej uvítali, kdyby byl více malířský a méně divadelní, více malován a formován než režírován.“ TEIGE, K. Výstava mladých (II. Výstava Spolku československých akademiků výtvarných v Topičově saloně, květen 1921). *Národní osvobození*, květen 1921.

¹⁹⁷ Kromě ukončení bídy a ponížení tím chtěla pomoci svému milému Francimu, aby potrestáním její vraždy jeho duše získala klid, když mu předchozí zločin prošel bez trestu (ač se ho domáhal). Langer v *Periferii* (1925) zpracovává téma viny, vraždy a spravedlnosti, jež se odvíjí na pražském předměstí.

¹⁹⁸ HOLÝ, Miloš. Podzimní vzpomínání, *Výtvarné umění*, č.7, 1969.

¹⁹⁹ RÁKOSNÍK, Jakub. *Odvracená tvář meziválečné prosperity. Nezaměstnanost v Československu v letech 1918-1938*, Praha 2008.

²⁰⁰ BARTOŠ, Miloš; TRAPL, Josef. *Československo 1918-1938*, Olomouc 2001, s. 59.

vydán roku 1918. Ustanovil dále pracovní týden o 48 hodinách, zakázal zaměstnávat děti mladší 14 let (s výjimkou krátkodobých pomocných prací). Dovolená pro dělníky byla zavedena až roku 1925 a šlo o 6 pracovních dní v roce. Miloš Bartoš a Josef Trapl²⁰¹ z dobových statistik vypočítali, že průměrný dělník pracoval na bochník chleba asi 20 minut, na 1 kg masa asi 3 hodiny 20 minut, na kostku másla přes 4 hodiny, na nájem 58 hodin a na oblek 133 hodin. Bytová situace byla špatná: dvě třetiny obyvatel žily v bytech o kuchyni a jednom pokoji nebo pouze v jedné místnosti. Ve městech o více než deseti tisících obyvatel chybělo třem čtvrtinám bytů vlastní příslušenství. Zato systém sociální a zdravotní péče byl u nás ve srovnání s okolními státy mimořádně vyspělý. Nemocenské a mateřské dávky činily až dvě třetiny výdělku pojištěného, roku 1926 zavedené starobní důchody vyplácené mužům i ženám po dosažení 60 let věku činily u dělníků asi 1200 až 3000 korun ročně, u úředníků 6600 až 8100 korun ročně.

Po zkušenosti války vládl mezi intelektuály duch solidarity. Jedním z myšlenkových proudů dvacátých let byla snaha o propojení křesťanství a socialismu, jak se o něj pokusil Rudolf J. Malý v knize *Akord motivů náboženských a sociálních*.²⁰² Společenské poměry považuje za plod lidských mravů, a proto vidí cestu k sociální rovnosti v uskutečňování ryzího křesťanství (nikoli toho, co se za křesťanství vydává, ale v jádru jím není): „Z lepšího srdce a rozumu by vyplynuly lepší hospodářské poměry.“ Mladé generaci se tyto myšlenky jevily jako romantický idealismus, hlavní lék viděli v přerodění výrobních poměrů v duchu marxismu.²⁰³

S radikálními marxistickými proklamacemi se v dobovém tisku setkáváme často, ale ve výtvarných projevech českého poválečného realismu téměř chybí. Z děl hovoří sympatie, lítost, nikoli agitace. To politicky angažovaní komunisté líčili utrpení chudých a nezaměstnaných, aby získali nové stoupence do svých řad. To oni chodili mezi dělníky, aby je přesvědčili k revoltě proti uspořádání společnosti.

Projevy Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko jsou velmi mírné. Holého podle jeho vlastních slov k obrazům „... podněcuje výtrysk soucitu s trpícím člověkem a představa lidského společenství v unanimitu.“²⁰⁴ Příkladem je obraz *Vdova* (1922). Podobně soucitný pohled na obyvatele periferie poskytuje Holanova *Ambulance* (1922), kde se v prostředí šedivého okraje města s továrnou na obzoru shromáždilo několik jeho chudých obyvatel kolem zemdlelé dívky. Jejich solidaritu nejvýrazněji demonstruje žena, která dívku drží na klíně a připomíná tak pietu. Holan se snaží svou tvorbou podílet na obrodě světa – ukázat mu jeho skryté nepravosti, které nechce

²⁰¹ Ibidem, s. 67.

²⁰² MALÝ, Rudolf, J. *Akord motivů náboženských a sociálních*, Praha 1921.

²⁰³ PÍŠA, A. M. recenze knihy Rudolfa Malého „Akord motivů náboženských a sociálních“, *Červen*, 8. 12. 1921, roč. IV, č. 26, s. 365-366.

vidět. Snaží se naplnit myšlenky, které byly otištěny ve sborníku Život IV – např. Liebknechtův požadavek zapojit umění do boje za veřejné zájmy proti vládnoucí třídě.²⁰⁵ Oproti Němcům je však jeho vzpoura velice mdlá.

Jako obžaloba vyznívá Kotíkova malba *Předměstské děti* (1921), na níž se k sobě tulí dvě holčičky, které nemají ani boty. Místem jejich her je ulice, jak to naznačuje řada oken v pozadí. Předměstská ulice, která bude kulisou celého jejich života. Cítíme kritiku společenského řádu, kde není téměř možno uniknout z předurčenosti dané narozením do určité vrstvy. Takové myšlenky paralelně rozvádí v románu *Tělo* (1919) Fráňa Šrámek: „Byla z hlíny tohoto předměstí, z hlíny trochu zčernalé nádražním a továrním koptem; chtíc nechtíc nosila jeho barvy, poněkud křiklavé barvy velkoměstské periferie.“²⁰⁶ Literární paralelou je i Seifertova báseň *Děti z předměstí*,²⁰⁷ otištěná v Červnu na jaře 1921:

V nemocničním sále,
(...)
stáli jsme dopola nazí a bledí jako křída,
my děti z předměstí,
neb všechny nás přemohla a všem nám na prsou klečí
předměstská bída.

Pro Kotíka hraje čím dál tím důležitější roli výtvarná forma – jak ukazuje jeho malba *Žebrák* (1926), která je především kompozicí barevných geometrických ploch a tématem se příliš nevzrušuje. V roce 1926 dospěl Kotík k jinému přístupu než ostatní členové skupiny – ostatní zůstali u priority obsahu a pro Kotíka hraje stále důležitější roli výtvarná stránka, jak dokládá také záznam v deníku Miloslava Holého z června 1926: „Tvrdím, že námět je první pohnutkou harmonie a rytmu výtvarné formy, která z něho vzejde ve vědomí umělce nitra. Kotík tvrdí, že výtvarná forma je to primární, co umělec cítí, a teprve hledá její uplatnění pomocí námětu.“²⁰⁸

V německém sochařství nové věcnosti vyjadřují kritiku sociálních poměrů zejména Eugen Hoffmann a Christoph Voll, jejichž díla jsou založena na formální výrazovosti. Vollova *Dělnice s dítětem* (1922) představuje vyčerpanou pracující ženu (jak naznačují povadlá ňadra a vyhrnuté rukávy) s úzkostným dítětem, které bylo okradeno o dětství zapojením do pracovního procesu. Strnulé paralelní pohledy obou postav, vzdálenost mezi nimi i násilnické držení dětské ruky prozrazují odcizení (autobiografické vzpomínky na Vollovo dětství, které jako sirotek prožil v klášteře

²⁰⁴ KOVÁRNA, František. *Miloslav Holý*, Praha, 1940, s. 20-21.

²⁰⁵ LIEBKNECHT, Karl. Umění, výňatek ze Studie o zákonech pohybu ve společenském vývoji. *Život IV*, 1924, s. 9-18.

²⁰⁶ ŠRÁMEK (pozn. 186), s. 12-13.

²⁰⁷ SEIFERT, Jaroslav. Děti z předměstí, *Červen*, 7. 4. 1921, roč. IV, č. 1, s. 1.

²⁰⁸ Záznam v deníku M. Holého ze dne 12. 6. 1926, nepublikováno, archiv Aleny Bergerové.

Kötzling).²⁰⁹ Životní realita nejnižší třídy je zde podána s naléhavostí, zdůrazněnou expresivním pohledem očí a zpracováním dalších detailů.

Ve francouzském i v italském poválečném realismu hraje kritika společenských poměrů okrajovou roli. Pesimismus vládne např. ve Funiho obraze *Opuštěná* z roku 1923, který je však pouze odkazem na osobní neštěstí: jeho matka zemřela předčasně roku 1922 a zanechala všechnu starost o rodinu na dceři Margheritě, Funiho sestře a oblíbené modelce.

Reprezentace mezních a kritických životních situací v rámci umění dvacátých let souvisí bezpochyby s poválečným sociálním a myšlenkovým kontextem. Ozývají se v nich však i starší filosofické koncepty podstaty lidské existence, jak je známe např. od Arthura Schopenhauera nebo Sorena Kierkegaarda. Nejedná se o jednoduchou sociální agitaci, ale o komplexnější reflexi moderní epochy.

²⁰⁹ TÜMPEL, Christian (Hrsg.). *Deutsche Bildhauer 1900-1945 entartet*, Zwolle 1992, s. 158-162.

3.3. Práce pro mladou republiku, nebo neradostná dřina?

Motiv člověka při práci byl u nás ve dvacátých letech velice oblíbený. Na rozdíl od doby konce 19. století, kdy byl pracující člověk zobrazen jako v potu tváře dobývající denní chléb, nyní se na práci pohlíželo jako na kladnou hodnotu, smysl života.²¹⁰ Díla jako by říkala: pracovat v samostatném Československu vymaněném z rakousko-uherské monarchie je radost, děláme to sami pro sebe a pro své děti. Hlásají tedy určitou státotvornou ideologii,²¹¹ která je nejpříznačnější v oblíbené tématice legionářů. Tento postoj je podložen také dobovou filosofií pragmatismu, jak jej vykládá Karel Čapek.

Pragmatismus, který je zaměřen velmi prakticky, byl ve dvacátých letech velmi populární. Karel Čapek v knize *Pragmatismus čili filosofie praktického života*²¹² vykládá různé jeho obhájce. Co je jim společné, je pojetí pravdy: myšlenka se pro nás stává pravdivou, protože se shoduje s naší zkušeností, s našimi zájmy a potřebami. Pragmatismus vybírá ze skutečnosti ty články, které jsou užitečné vzhledem k řešení problémů, pravda je pomůckou k uskutečňování životních cílů. Jsou to následky nějakého tvrzení, co mu dává nebo nedává oprávněnost k uznání za pravdivé. Optimismus pragmatismu souzněl s optimismem budování Československa:²¹³ „V dnešním životním řádu lze mluvit spíše o přetížení prací, o vyčerpávající námaze a příliš těžkých úspěších (...). A tu řekněme, že na dobré vůli (člověka) záleží, aby posvětil svou práci; že musí v ní jenom hledat něco více než hmotný prospěch, že v ní může nalézt pravdu, hodnotu života, morální úkoj, ba kousek záchrany světa.“²¹⁴

Takto chápanou práci propagovali i umělci Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko. Karel Kotrba vycházel z příkladu Otty Gutfreunda. Na jeho *Švadleně* (1920) lze dobře ukázat hlavní znaky sochařského civilismu.²¹⁵ Tvar je budován sochařsky, v duchu Cézanna a syntetického kubismu jakoby sestaven ze stereometrických těles. Vyvolává sumární kulatý pocit. Důležitá je barva, která dává soše život a sceluje její tvary. Typické je zdrobnění

²¹⁰ Téma heroicky pojednané práce se objevilo v Německu už na konci 19. století. Oslavou těžké fyzické práce je např. *Nosič uhlí* od Bernharda Hoetgera z r. 1902. Dle *Ibidem*, s. 92-98.

²¹¹ Dle Tomáše Garrigue Masaryka je umění důležité v tom, že předává národu mravní a sociální ideály. Drobná práce je nemilá, ale v ní spočívá největší hodnota, je důsledným odpíráním zlému. MASARYK, T. G. *Ideály humanitní*, Praha 1947, s. 9 a s. 62 (sedmé vydání, poprvé vyšlo 1901). Masaryk chtěl založit stát na humanitě, která „nejspíš rozehřeje přichylnost občanů ke státu“, dá jim odpověď na otázku, proč mu být věrný a bojovat za něj. PEROUTKA (pozn. 195), s. 298.

²¹² ČAPEK, Karel. *Pragmatismus čili filosofie praktického života*, Praha 2000 (reprint vydání nakladatelství F. Topič, Praha 1918).

²¹³ „Pro ideál lepšího světa může člověk přispět jen svou drobnou prací.“ ČAPEK, Karel. *Pragmatismus*, Červen, 1918, roč. I, č. 9-10, s. 137.

²¹⁴ ČAPEK (pozn. 212), s. 60.

²¹⁵ WITTLICH, Petr. *Sociální civilismus. České sochařství ve XX. století*, Praha 1978, s. 127-141.

těla oproti hlavě s téměř anonymní tváří bez jakékoli psychologie, jak se s ním setkáváme v celé Evropě. Celkově sochy působí dobrosrdečně a optimisticky. Gutfreundovi se podařilo nalézt šťastný způsob, jak spojit moderní figurální tvar a společensky angažovanou funkci umění. Srovnáme-li Kotrbovu *Šičku* a Gutfreundovu *Švadlenu*, vidíme, že Gutfreund se odvažuje daleko více stylizovat. Ve většině Gutfreundových soch s pracovním námětem převládá civilizační optimismus a zájem o nové průmyslové možnosti. Kotrba a někteří další mladí sochaři se zaměřují na člověka, který techniku obsluhuje, své plastiky méně stylizují a více propracovávají do detailů.

Jak přistupovaly k tématu ruční práce ostatní evropské poválečné realismy? Příkladem ve francouzském neoklasicismu je Kubínova *Přadlena* (1920). Opět nejde o individualitu, ale o typ. Nacházíme zde typické rysy, o nichž píše v Kubínově monografii Jiří Siblík: určitou úzkost vyzařující z portrétu a jemný sociální podtext, který je vyvolán hlubokým autorovým soucitem s chudým, starým člověkem.²¹⁶ Neoklasicistní jsou přesné, plasticky podané tvary. Stejný námět nacházíme v Itálii u malíře z okruhu Novecenta jménem Massimo Campigli, jenž si jako téma vybíral dvojici žen při domácích pracech často. Jeho nový, upřímný archaismus, který sám nazýval *maniera etrusca*, mu ve dvacátých letech získal obrovskou popularitu. Ve *Švadlenách* (1925) zaznívají giottovské a légerovské tóny, korzet připomíná oblíbený Seuratův motiv.²¹⁷ Spojení dvou mohutných ženských figur často nacházíme i u Picassa a De Chirika, jak o tom hovoříme v kapitole věnované aktu.

Vedle optimistických vyobrazení pracujícího člověka jako tvůrce pozitivních hodnot, se objevuje i kritika tvrdých pracovních podmínek chudých lidí v souladu s úsilím generace, jež uměním chtěla bojovat za lepší budoucnost. Nejznámější je plastika Jana Laudy *Myčka* (1923), pocta těžké dřině chudého člověka. Oblíbeným tématem 20. let byla *pradlena*, námět objevující se už od Honoré Daumiera a zpracovaný také Bohumilem Kubištou (reprodukován v *Životě IV*). S kritickým českým pohledem (např. v *Pradleně* od Bedřicha Piskače z Nové skupiny) kontrastují *Pradleny* (1922) Antonia Donghiho z Novecenta, idealizované postavy zkamenělé v idylickém bezčasí, statuárně vystavěné a promodelované, vyzařující medové caravaggiovské teplo.²¹⁸ K tomuto pojetí má blízko Pravoslav Kotík, jehož obraz *Pondělí* (1925) je klidným vyprávěním o rozvěšování prádla, ale odkrytá ňadra hlavní protagonistky a nahé tělo jejího dítěte posouvají dílo na pokraj alegorického bezčasí.

Kotík v první polovině dvacátých let obrazy s pracovním námětem pojímá jako reportáž vykreslující všechny detaily, později se jeho hlavním

²¹⁶ SIBLÍK, Jiří. *Otakar Kubín*, Praha 1980, s. 35-38.

²¹⁷ Sám ho maloval přímo obsesivně často – byl pro něj symbolem ženství.

²¹⁸ COWLING, MUNDY (pozn. 4), s. 102.

zájmem stává harmonické rozložení barev a tvarů na ploše obrazu.²¹⁹ Vychází z celku, který rozformuje v jednotlivé předměty, a jejich souvislost zdůrazní harmonickým souladem barev. Jeho stylizace muže v popředí obrazu *Zedníci* (1927) připomíná postavy ze svatováclavské legendy Mistra litoměřického oltáře nebo středověké iluminace. Podobnou tendenci vidíme u Ernsta Neuschula, představitele nové věčnosti v Čechách. Na jeho obraze *Stavební práce* (1928) je vidět, že byl vytvořen podle fotografie.

Kotíkovy a Holého malby s neobvyklým tématem porážky dobytka dávají vzpomenout na představitele pařížské školy Chaima Soutina. Zatímco však oba čeští malíři usilovali o zachycení odpozorované činnosti,²²⁰ Soutinovi nešlo o to, jak věci fungují. Hledal emocionalitou, která z nich vyzařuje.²²¹ Při výběru motivu navíc navázal na Rembrandtův obraz z Louvru. Jak bylo pro něj typické, pracoval podle reality – tedy s poraženým zvířetem v ateliéru.

Můžeme shrnout, že u Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko měla být reprezentace pracovní aktivity (především fyzické) víceméně apoteózou, ale zároveň se nejednalo o jednoduchou ideologickou frázi. Motiv k zobrazování práce byl stále především výtvarný: reprezentace aktivního, živého těla v kontrastu se staticností ostatních objektů.

²¹⁹ „Forma Kotíkova (...) hledá výraz očištěný od všech zatěžujících detailů. Neboť tyto spíše tříští a nedovolí oku zaměřiti se do bodu, který je krystalizačním centrem obrazu. (...) Stejná role je určena i barvě, kterou umělec ladí do harmonie, aby tím i barevně vyjádřil souvislost všech věcí celku a tím aby zároveň zaměřil všechny cesty ke krystalizačnímu centru obrazu, kam má být dovedeno oko divákovy. Proto na obrazech jeho nalezneme sladěnost barev spíše v souvislosti od sebe odstínovaných, než kontrastně vedle sebe kladených. (...) Dále dostává se linii důležitého úkolu v souvislé linii celku ohraničit jednotlivé předměty jako jeho nerozlučné složky.“ KOVÁRNA, František. *Syntetik. Veraikon*, 1925, roč. XI, s. 99-104.

²²⁰ Holý sám o sobě mluví ve vzpomínkách takto: „Chlapec vyrostlý na karlínském tržišti poznával trhovce, kočí, nosiče, lodáře v blízkém přístavu, dělníky z dílen a továren, jichž bylo tehdy v Karlíně více nežli na kterémkoli jiném pražském předměstí, řezníky starých jatek, drobné řemeslníky, malé správkaře – to byl svět, v němž vyrůstal.“Vzpomínky M. Holého, cit. dle BOUČKOVÁ (pozn. 106), nestr.

²²¹ FORGE, Andrew. *Chaim Soutine*, London 1965.

3.4. Portrét: typizace a distance

Portrét prožil v rámci poválečných realismů znovuzrození poté, co v expresionismu, kubismu a abstraktním umění hrál méně významnou roli. Nejzajímavější pojetí portrétu nacházíme v německé nové věcnosti. Portréty vzniklé v okruhu Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko v tomto směru nejsou příliš invenční, většinou jde o tradiční zachycení polopostavy. Je však třeba vyzdvihnout, že tímto způsobem, který byl dříve vyhrazen měšťanským a šlechtickým vrstvám, jsou zobrazeni nejobyčejnější lidé ve svém běžném oblečení. Toto spojení je zřejmě specifickým v rámci ostatních proudů realismu. Také sebe umělci Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko v souladu se svým sociálním cítěním prezentovali velice neokázale. Kotrba vyobrazil své tři druhy jako obyčejné lidi, z nichž vyzařuje vážnost a skromnost; stejným způsobem namaloval Holan jej. Za povšimnutí stojí také to, že členové Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko věnovali velkou pozornost portrétování dětí – z exponátů výstav skupiny jmenujme alespoň Kotíkovy *Děti* (1925), *Holčičku* (1922), *Holanovy Lídu* (1925) a *Máňu* (1926). Vážný zájem o děti a pravdivé zachycení jejich osobnosti souvisí se zaměřením skupiny na zdánlivě nehonosná témata, v nichž však lze objevit nečekaně hlubokou důstojnost.

Zajímavé je srovnání s Německem. Nová věcnost, pojímající vše jako neživou věc, neučinila výjimku ani při podání člověka. Nejde jí o vystižení konkrétní individuality, ale ta je pouze prostředkem k zachycení určitého typu, který reprezentuje epochu. Otto Dix například takto portrétoval tanečnici Anitu Berber: jako pomíjivý plamen v rudých šatech, zosobnění touhy její generace po užívání života za každou cenu. Nebo novinářku Sylvii von Harden jako vzor dobové emancipované ženy: s krátkými vlasy, cigaretou, monoklem. Soustředil se na vystižení sociální, kulturní a náboženské situace spíše než na portrétovanou osobu²²² – proto jsou její atributy vykresleny stejně ostře a hrají stejně důležitou úlohu jako ona.²²³ Nejlépe lze takto vystihnout člověka, jehož nitro zůstalo malíři skryto. Jde tu tedy jistým způsobem o abstraktní umění – ostře detailní podání tvarů nevychází z popisu modelu.²²⁴

Jutta Hülsewig-Johnen ve své studii o portrétu v malířství nové věcnosti²²⁵ dochází k závěru, že ačkoli portrétovaný na obraze vypadá velmi

²²² PRESLER, Gerd. *Glanz und Elend der 20er Jahre, Die Malerei der Neuen Sachlichkeit*, Köln, 1992, s. 29.

²²³ Ve svých vzpomínkách zaznamenal Max Schmeling výpověď George Grosze: „*To, co se snažím zachytit, je charakter těchto lidí: chamtivost paní Meierové, nafoukanost pana Müllera a brutalita pana Lehmana.*“ SCHMELING, Max. *Erinnerungen*, Frankfurt/M., Berlin, Wien, 1977, s. 88, cit. dle PRESLER, Gerd. *Das Porträt in der Neuen Sachlichkeit. Repräsentanten einer Zeitepoche*, *Weltkunst. Aktuelle Zeitschrift für Kunst und Antiquitäten*, 1993, s. 3160-3163: „*Was ich darzustellen versuche, ist gewissermassen die Idee dieser Menschen, die Raffgier von Frau Meier, die Überheblichkeit von Herrn Müller und die Brutalität von Herrn Lehmann.*“

²²⁴ Jak to vyjádřil dobový kritik Carl Einstein: „*Zastánci konstruktivismu a bezpředmětnosti ustavili diktaturu formy; jiní jako Grosz, Dix a Schlichter rozbíjejí realitu pregnantní věcností.*“ EINSTEIN, Carl. *Das Kunstblatt*, 1923, roč. 7, s. 97, cit. dle PRESLER (pozn. 222): „*Konstrukteure, Gegenstandslose errichteten die Diktatur der Form; andere wie Grosz, Dix und Schlichter zertrümmern das Wirkliche durch prägnante Sachlichkeit.*“

²²⁵ HUELSEWIG – JOHNNEN, Jutta. *Wie im richtigen Leben?, Überlegungen zum Porträt der Neuen Sachlichkeit, Neue Sachlichkeit. Magischer Realismus*. Bielefeld, 1990, s. 8-23.

realisticky, při pozorné analýze zjistíme, že zde chybí jakékoli rysy osobnosti: na různých portrétech nacházíme stále tytéž prvky. Jako příklad srovnává dva portréty (*Lotte* a *Příteřkyně*) od Christiana Schada, jenž je se svou hladkostí malby a detailní přesností zobrazení jedním z hlavních představitelů nové věčnosti.²²⁶ Na obraze *Lotte* (někdy označován *Berlíňanka*, 1927-28) vidíme modistku v obchodě s klobouky, mezi níž a jejím okolím vládne chladná distance. Jako na tradičním portrétu je žena zachycena se snahou o mimésis a hledí z obrazu vstříc divákovi. Ale jeho pohled se nesetká s individualitou, pouze s bezduchým součtem fyziognomických rysů. Nehybnost výrazu, jemnost obočí, úzce sevřená ústa, hladkost obličeje bez jediné poskvrny a vrásek jsou stereotypní momenty zobrazení, které nacházíme i na obraze *Příteřkyně* (1930). Postava na malbě zastupuje „moderní, samostatnou ženu dvacátých let,“ ne samu sebe. A rysy obrazu reflektují soudobou módu – velké oči, hladká (nalíčená) pleť, obočí vytrhané do úzké linie, úzká ústa a mikádo měly také slavné herečky éry němého filmu. Obrazový princip nové věčnosti zbavuje účinnosti všechny tradiční momenty charakterizace: mimiku obličeje, osobní postoj ke světu... Zbývá jen nehybná dokonalost fyziognomie. V nové věčnosti jde o a-mimetický realismus, který si sice bere formální repertoár z okolí, ale zachovává autonomii uměleckého díla.²²⁷ Rozvíjí tedy styly, které jí předcházely (kubismus, fauvismus, expresionismus) a spolu s nimi směřuje ke skutečnosti obrazu jako uměleckého fakta z plátna, barvy a formy, nezávislého na jakémkoli jiném smyslu než na uměleckém.²²⁸ Podobně tomu je se všemi poválečnými realismy – tedy i u Picassa, jak jsme zmínili na začátku práce.

V duchu nové věčnosti vyznívá *Dvojportrét se psem* (1926) od Marie Schnablové, který byl vystaven na druhé pražské výstavě Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko (1926). Malba je také naprosto hladká, dívky mají téměř totožné rysy a působí chladně.

V Itálii je pozadí portrétní tvorby jiné. Pro členy skupiny Novecento italiano se stal člověk (zejména žena) ústředním tématem v souladu s neohumanismem hnutí, které se vracelo k odkazu renesance a antiky. V renesanci se zrodil samostatný portrét představující individuálního člověka, jenž se odlišuje od všech ostatních svou nezaměnitelností a

²²⁶ OELLERS (pozn. 76), s. 36-39: Schad sice vychází z přesné kresby podle modelu, v níž exaktně zachytí proporce a fyziognomii, ale v druhé fázi malby opět abstrahuje: zdůrazňuje souměrnost a symetrii obličejových rysů, nejde mu o individuální psychologii, ale o zušlechťení člověka podle ideálního kánonu. Schad tedy stojí na pomezí mezi schematizujícím, abstrahujícím pojetím a detailním naturalismem. Při jeho častých pobytech v Itálii ho jistě nenechala netečným díla rané renesance a antiky, jejichž vliv zde můžeme pozorovat.

²²⁷ Alfred Neumeyer definuje novou věčnost takto: „*Malířství nové věčnosti se oddává kultu předmětu aniž by mělo vědomí skutečnosti.*“ NEUMEYER, Alfred. Zur Raumpychologie der Neuen Sachlichkeit, *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1927/28, s. 66-72.

²²⁸ V tomto smyslu můžeme vidět dokonce příbuzenství mezi novou věčností a konstruktivismem – bytostný rozdíl leží jen v různém stupni užití předmětného formového repertoáru. Walter Passarge viděl tuto souvislost již v roce 1929: nesoulad mezi předmětným pojetím obrazů a vědomím, že tento iluzionismus je jen zdánlivý, přemáhali umělci pomocí ironie. PASSARGE, Walter, 1929, s. 263. Cit. dle HEIDE, Kristina. *Form und Ikonografie des Stillebens in der Malerei der Neuen Sachlichkeit*, Weimar 1998, s. 137.

jedinečností.²²⁹ Typickým znakem renesančního portrétu je krajina za portrétovaným, oblíbeno bylo zobrazení z profilu. Tyto prvky se po válce nevracejí pouze v Itálii. V Německu je příkladem *Paní Preussová* od Franka Lenka, v Itálii Funiho *Portrét* (1922). Ten je komponován podle renesančních vzorů: portrétovaná zabírá téměř celou plochu obrazu a v pozadí se otevírá průhled do krajiny. Na rozdíl od podrobně vykreslených renesančních detailů je na Funiho obraze vše stylizováno do zjednodušených tvarů. Ještě názorněji tento rozdíl vyvstává ve srovnání obrazu Piera della Francesca a Ubalda Oppiho *Žena z profilu* (1926). Malba je prostoupena purismem, který eliminuje detaily. V Německu je zdrojem inspirace rovněž gotika, národní sloh minulosti jako v Itálii antika. Držení rukou s příliš dlouhými prsty na obraze *Marie Uhden* od Georga Schrimpf je toho dokladem. U dalších umělců se někdy vyskytuje „gotické“ prodloužení celé postavy.

V Kotíkových portrétech je patrný vliv neoklasicismu, jak ukazuje např. *Portrét* (1926) se zasněným pohledem, klasicizující tváří a gestem. Zajímavý je předklon ženy na Kotíkově *Podobizně* z roku 1923, která připomíná Funiho malbu *Jedna osoba a dva věky* (*Una persona e due età*, 1924). Návaznost na renesanční portréty se ve Funiho portrétu projevuje bohatou drapérií v pozadí naznačující vznešenost, dekorativní lizénu a řeckou vázou, u níž leží pergamen se jménem umělce a městem jeho původu. Ve fyziognomii mladé ženy (k níž mu stála modelem jeho sestra), v klasické statuárnosti a v gestech se odráží Funiho obdiv k Leonardovi.

Jasnou picassovskou neoklasicistní inspiraci v Čechách zaznamenáváme mimo okruh Sociální skupina Ho-Ho-Ko-Ko.²³⁰ Posloupnost vývoje neoklasicismu v portrétu od jeho zárodků u Cézanna až po vyvrcholení u Picassa si můžeme ukázat na obrazech stejného námětu. Na Cézannově malbě *Mladá Italka s opřenu hlavou* (1900) je melancholická žena, jež v nekonkrétním prostředí působí bezčasově. Protiklady temného a světlého, teplých a chladných barev, vzorovaných a jednobarevných povrchů jsou perfektně vyváženy v klasickou harmonii, navazující na Poussina a Corota.²³¹ Derainova *Italská modelka* (1922) vznikla o dvacet let později a spolupůsobilo na ni dílo Raffaela (které Derain studoval za svého římského pobytu) přefiltrované poučením z Corotovy *Ženy s perlou* (1869).²³² Picassova *Italka* (1919) je v odpoutávání se od reality směrem ke stále silnější stylizaci v rámci typických znaků klasicismu nejdál.

²²⁹ Tehdy člověk sám sebe pochopil jako individualitu a ve svém antropocentrickém pojetí světa viděl sám sebe jako hodného zobrazení. Předtím zastupovala lidská bytost v obraze něco vnějšího – byla reprezentantem státní nebo klerikální moci, stavu apod.

²³⁰ Nejvýrazněji ji vykazuje František Muzika z Nové skupiny. V pozadí jeho obrazu *Moje maminka* (1923) naznačují malované arkády renesance nebo antiku, tedy vznešenost, na niž se autor dívá s intelektuální ironií. Muzikovy studie ženské hlavy z roku 1923-24 se velice podobají Picassovým uhlovým kresbám. Narodil od Picassovy sošné stylizace je v nich ještě zřetelné cítit východiště z podoby konkrétního člověka (zde Muzikovy ženy Hany).

²³¹ COWLING, MUNDY (pozn. 4).

²³² I u Picassa si badatelé všimají podobnosti s Raffaelem a Corotem. Viz. BALDASSARI, Anne. 1917-1921 L'italienne aux Femmes à la fontaine, un parcours iconographique, in: CLAIR, Jean (ed.). *Picasso 1917-1924. Le Voyage d'Italie*, Milano 1998.

Možnost srovnání německého a italského projevu poválečného realismu nabízejí dva portréty architektů - od Wilhelma Schnarrenberga (1923) a Maria Sironiho (1922). Na Schnarrenbergerově obraze jsou přítomny atributy jeho zaměstnání - drží plány a za jeho zády už vidíme vznikající stavbu s lešením. Jak to nové věcnosti bývá, pozadí, nesoucí informace o portrétovaném, je vykresleno detailně a velmi ostře. Ten je od něj izolován a staví se k němu nezúčastněně. *Architekt (L'architetto, 1922)* od Maria Sironiho je typickým příkladem portrétu v duchu Novecenta. Tradice, která je zde zpřítomněna korintskou hlavicí jakožto atributu architektury, obloukem a džbánem, je přetransformována moderním pojetím formy: zjednodušením tvarů a jejich syntézou. Obraz obsahuje i další potenciální významy: architekt jakožto tvůrce nových prostorů může být metaforou politika, nese v sobě znaky všech umění.

Zvláštní typ zachycení člověka vytvořila veristická větev nové věcnosti: naturalistická přesnost zobrazení neskrývající žádný detail často připomíná karikaturu. To pochopitelně přesně odpovídá záměru veristů: ukázat pravdivou, ošklivou tvář skutečnosti. Příkladem je Dixův *Portrét továrníka dr. Julia Hesseho* (1926). Podobně působí *Portrét matky* od Marie Schnablové²³³ vystavený na pražské výstavě Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko v r. 1926, který zachycuje všechny vrásky a asymetrii obličeje.

Giorgio de Chirico v podobiznách usiloval o určité zobecnění a vyzdvižení typických rysů. *Portrét Guillauma Apollinaira* (1914) je součástí série maleb s námětem básníka, v nichž se opakují motivy sádrové busty se slunečními brýlemi a formička ryby na obelisku. Ryba (případně i mušle) může mít náboženskou konotaci jako symbol znovuzrození, černé brýle jsou zřejmě slepecké a vyjadřují básníkovu schopnost vidět důležité věci minulosti a zítřka, zůstat slepý k nepodstatnostem dneška.

Jak jsme řekli, v portrétech poválečného realismu převládá typizace. Ač by se mohlo zdát, že jejím příkladem jsou také malby Chaima Soutina s opakovaným námětem hotelového poslíčka, je jeho východisko zcela jiné. V malbách uniformovaných postav (v nichž mj. zkoumal možnosti koncentrace jedné barvy) mu nešlo o komentář jejich sociální situace, ale o vyjádření jedinečnosti každého z nich. Dva lidé ve stejné uniformě jsou pojeti naprosto odlišně, z obou obrazů vyzařuje zcela jiný dojem. Každý z nich má svůj vlastní život, podobně jako každý předmět v Soutinových zátiších jako by obsahoval svoji životní sílu. To vyplývá ze Soutinova mystického přístupu k síle přírody.²³⁴

²³³ Matka Schnablové zemřela v roce 1924, jak se dozvídáme ze zápisu výborové schůze Výtvarného odboru Umělecké Besedy, kdy je schváleno, poskytnout jí v této tíživé situaci finanční podporu. Portrét tedy zřejmě vznikl až po její smrti. Viz zápisy ze schůzí Výtvarného odboru Umělecké besedy 1923-1926, fond Umělecké besedy, Literární archiv Památníku národního písemnictví.

²³⁴ FORGE (pozn. 221), s. 27.

3.4.1. Limity autoportrétu: absence introspekce

Zvláštní skupinu tvoří autoportréty. Specifičnost autoportrétu spočívá v tom, že se nejedná o zakázkovou práci. Umělec má tedy naprostou svobodu, může se vyjádřit zcela pravdivě, oprostít se od konvencí. V mnoha případech byly autoportréty zcela soukromou záležitostí, za života jejich tvůrců je neviděl vůbec nikdo.

Malíři německé nové věcnosti projevovali o autoportrét velký zájem – uveďme si několik příkladů. Christian Schad ve svém *Autoportrétu* z roku 1927 má na sobě průhlednou košili, jakoby druhou kůži. Působí však stejně nahý jako žena ležící za ním, zřejmě prostitutka. Mezi oběma neexistuje žádný kontakt, každý zůstává ve svém světě, jež jsou odděleny narcisem uprostřed mezi jejich hlavami, snad narážkou na jejich narcisismus. Košile možná naznačuje, že mu žena „nejde pod kůži.“ Obraz můžeme interpretovat jako podobenství o oddělení muže a ženy: přichází mrazivé mlčení, které se nazývá „nezávislost,“ narcismus člověka, který už nikoho nepotřebuje. Místo bohémského pojetí nenuceného malíře žijícího ve volných vztazích s modelkami pozorujeme u malířů nové věcnosti spíše kritický až pesimistický pohled na ženu.²³⁵

Autoportréty, kde němečtí umělci hrají nové role a vyjadřují se k dobovým politickým a sociálním otázkám, jsou nejzajímavější. V hannoverské skupině se například hojně vyskytuje autoportrét na půdě, který může odkazovat na existenci ateliéru v podkroví, ale ještě spíše je narážkou na ubohou existenciální situaci umělce. Zájem o konstruktivní, šachtovité půdní prostory také patří ke specifikům nové věcnosti. Na temné půdě, kterou spoře osvětluje jen střešní okno, zachytila sama sebe ve svém *Autoportrétu* (1928) například hannoverská umělkyně Grete Jürgens. Obklopena sexuálními symboly (tulipány a žárovka jako symboly pohlavních orgánů) skrze diváka hledí do prázdna.²³⁶ Na autoportrétu Georga Scholze vidíme strnulé poprsí malíře v černém kabátu, kravatě a buřince před reklamním sloupem upozorňujícím na různé sportovní události. Autosalón na protější straně ulice (symbol rychlosti) a reklamní sloup (symbol informací) jsou atributy velkoměsta, v němž se malíř stylizuje do role příslušníka vyšší společenské skupiny (nebo šosáka?) – krátce předtím byl jmenován profesorem.

Malby z okruhu skupiny ASSO (Asociace proletářsko-revolučních výtvarných umělců Německa) nebo kolínské *Die Gruppe progressiver Künstler* jsou angažované. Příkladem, který vyjadřuje přesvědčení, že umění slouží

²³⁵ OELLERS (pozn. 76).

²³⁶ Ibidem, s. 32: Co se týče portrétů, je společným rysem obrazů hannoverských malířů redukce fyziognomie na několik málo linií a plochá, stejnoměrná vrstva barvy nanášená často v ploškách, mezi nimiž neexistují měkké přechody. Zejména oči, nos a ústa pak působí dojmem, jako by byly do obličejů vsazeny.

politickým a sociálním cílům, je Griebelova „Internacionála," kde autor zachytil sám sebe v první řadě dělnické demonstrace. Autoportrét v roli agitátora nabýval na významu zejména koncem dvacátých let s rostoucí hrozbou fašismu. Varující pohled do budoucna předložil také Barthel Gilles ve svém autoportrétu, kde si nasazuje plynovou masku a dívá se na nás pronikavým pohledem – memento mori moderní doby. Za jeho zády vidíme siluetu Kolína osvětlenou požáry.

V Itálii tvoří zajímavou kapitolu obrovské množství autoportrétů Giorgia de Chirika. V nich se většinou staví do symbolické pozice, někdy s latinsky psanou tabulkou (např. v roce 1911 v nietzscheovské pozici s nápisem „A co mám milovat, když ne hádanku?"). Často zaujímá postoj vůči historii, zpodobuje se jako zprostředkovatel mezi minulostí a budoucností (*Autoportrét s bustou Euripida*, 1923, *Podobizna v kostýmu ze 17. století*, 1946), jako reinkarnace božího posla (*Autoportrét s bustou Merkura*, 1923).

Umělci Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko autoportrét nevyhledávali, natož aby do něj vkládali podobně složité významy. Důvodem je zřejmě to, že přes veškeré své proklamace nebyli tak angažovaní jako Němci, jejich osobní život jim nesplýval s uměním (snad s výjimkou Kotíka).²³⁷ Tak autoportrét Marie Schnablové provedený ve stylu schadovské nové věčnosti v sobě nenese žádné další poselství. Podobná situace byla ve Francii i v Itálii – s výjimkou De Chirika a několika dalších.²³⁸

3.4.2. Sochařský portrét: nadčasové a civilní

Jediným sochařem Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko byl Karel Kotrba. Na jeho tvorbu měl vedle Otty Gutfreunda vliv Charles Despiau, a to zejména v oblasti portrétu. Ve své studii o Despiauovi zdůrazňuje Waldemar George²³⁹ jeho pevné ukotvení formy v prostoru, které stojí na počátku portrétování (začíná průzkumem lebky ze všech úhlů). *Dívka z Landes* (1909) je jednou z jeho nejznámějších a nejobdivovanějších plastik. Pro Despiaua typická je její chladná hladká stylizace, která některým kritikům připomínala egyptské sochařství. Mnohé jeho busty prozařuje úsměv, který jim přidává na vznešenosti, jako je tomu u portrétu M^{me} Pomaret, jež patří mezi díla připomínající tvorbu francouzských primitivů. Portrét Line Aman-Jean patří

²³⁷ Kotík byl přesvědčený, že skutečně dobré dílo může vzniknout jedině tehdy, když autor bude žít v souladu s tím, o čem se snaží v obraze přesvědčit. „Umění proletářské. Je třeba ne heslo nebo přísahy na nějaké programy (...), ale žít a věřit tak, aby prostě dílo vyplynulo jako výslednice tohoto života a jeho snažení citového a intelektuálního... musí to být dílo nové, vyrostlé z nových skutečností, tedy skutečně dílo moderní.“ – zápis z deníku, 3.4.1923, cit. dle PÁNKOVÁ (pozn. 161), s. 15. Jeho nekompromisní postoj mu také přinášel řadu životních komplikací.

²³⁸ Zájem o manifestační autobiografická sdělení mimo Německo najdeme snad jen u Tamary de Lempicka. *Portrét kněžny de la Salle* (1925) je jejím autoportrétem, kde se pomocí symbolů stylizuje do role chladné vládkyně. Je obklopena symboly moci (sloup, červeně potažené schody, závěs). Erotičnost zdůrazňují fialové vlasy (fialová byla ve dvacátých letech znakem homosexuality) a klín komponovaný doprostřed obrazu. Je to obraz nové ženy typu Marlene Dietrich – ženy aktivní až dominantní.

²³⁹ GEORGE, Waldemar. *Despiau vivant. L'homme et l'Œuvre*, Paris 1947.

do skupiny Despiouových variací na toskánské sochařství 15. století, kterému se jiným způsobem přibližuje rovněž Ital Arturo Martini z okruhu Novecenta. Martiniho pojetí je daleko stylizovanější, zjednodušuje tvary do moderní syntézy. Jako Maillolovi mu jde především o krásu zakulacených forem.

Kotrby *Portrét paní M.* (1927), který byl vystaven v expozici Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko v síni Mánesa (1927), má typicky despiouovským způsobem provedená oční víčka a nadočnicové oblouky a hladkou tvář se snaží prozářit stejnou oduševnělostí. V *Podobizně* (1924), jež byla vystavena na první výstavě Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko, nacházíme určité prvky civilismu – postava není despiouovsky nadčasová, ale svým oblečením je charakterizována jako prostá žena dvacátých let. V její tváři není abstrahující vznešenost, ale prozrazuje únavu životem.

Vliv Gutfreundova civilismu je u Kotrby patrný např. v portrétu Miloslava Holého (1923). Je zachycen v dobovém klobouku a kolorován samotným portrétovaným tak, že působí jako záběr z jeho běžného života. Prosté zobrazení je podtrženo použitím obyčejného materiálu – sádry.

V Itálii naopak zaznamenáváme snahu o vznešené pojednání, které je dáno i oblibou mramoru. Dílo Adolfa Wildta, nejdůležitějšího sochaře Novecenta, připomíná svou uhlazeností Antonia Canovu. V *Portrétu Nicolý Bonservizi* (1925), kde se navíc v klasické kompozici inspiroval římskými bustami, zachycuje francouzského korespondenta Mussoliniho časopisu *Popolo d'Italia* a zakladatele pařížského fašismu, který byl rok předtím zavražděn. Wildtovi v portrétech nešlo ani tak o podobnost fyzickou jako o vyjádření morální stránky osobnosti. Podle svých slov se snažil vsadit do tváře celou její duši. U Bonserviziho zdůrazňuje jeho sveřepest a dramatickosti, které zdůrazňují jeho prázdné oči.

Jedním z hlavních představitelů německé tendence v sochařství, která je pendantem malířské nové věcnosti, je Eugen Hoffmann. *Ženskou bustu* (1926) můžeme charakterizovat stejně jako např. Schadovy portréty: jasně definované formy, klidný a hladký povrch. Působí chladně jako maska. K nové věcnosti se řadí i Ernesto de Fiori, vyhledávaný portrétista, který dokázal nervní modelací vystihnout moderní shon a prchavost. Jeho nejslavnějším dílem je busta *Marlene Dietrich* (1931), jakási personifikace mondénního meziválečného Berlína, na níž je možno ukázat jeho typicky volnou modelaci a zdánlivou náhodnost zobrazení. De Fiori žil od roku 1911 do vypuknutí války v Paříži, kde se pohyboval mezi bohémou kolem kavárny Café du Dome a poznával Maillolovu tvorbu.²⁴⁰

²⁴⁰ TÚMPEL (pozn. 209).

Závěrem můžeme říci, že ve srovnání s portréty vzniklými v rámci poválečných realistických tendencí v Německu, Itálii a Francii, jsou portrétní díla Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko velmi civilní. Využívají prostředků individualizace i zobecnění, konkrétní rysy se zde často proměňují v určité typické kvality moderního hrdiny, k nimž patří především určitá osamocenost a introspekce.

3.5. Moderní madona: idylické intermezzo

Zobrazení matky s dítětem se stalo jedním z nejdůležitějších témat neoklasicismu. Sporné je, zda mohla k oblibě tohoto námětu přispět poválečná politika, která podporovala nárůst počtu obyvatelstva prudce sníženého během války.²⁴¹ V poválečné době procházela Evropa „demografickou revolucí“, kdy se s emancipací ženy měnilo fungování rodiny, kolem roku 1930 se prosadila vědomá regulace počtu dětí. Československo bylo mezi prvními evropskými státy, které ženu zrovnoprávnily.²⁴² Tradiční ikonografický typ, který má dlouhou historii v nesčetných variantách zobrazení Madony s dítětem, tedy dostává nový význam.

Umělci Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko námět pojímali velice civilně a v originální kompozici. Kotrbova *Matka* (1927), za niž byl přijat do SVU Mánes,²⁴³ má klasické proporce a zároveň je všedním záběrem – kojící žena sedí na zemi jako prostá dělnice z Manin, která byla modelem. Jemný úsměv na tváři a její produchovnělost, stejně jako proces tvorby spočívající v pevném rozvržení celku a postupném propracování detailů, prozrazují vliv Despiua. Kotrba se nespokojil s maillolovským kultem dokonalých objemů, chtěl svým dílem přesvědčovat o důstojnosti prostého člověka. Chtěl diváka dojmout.²⁴⁴ Přístup gutfreundovského sociálního civilismu k tématu moderní madony lze demonstrovat na plastice Bedřicha Stefana *Matka myjící dítě* (1924).²⁴⁵ Stejně tak obraz Miloslava Holého *Rodiče* (1924) je jakousi momentkou ze všedního života prostých lidí, kde je v pozadí reálný výsek z přírody (možná Prokopské údolí v Praze). Pozoruhodná příbuznost Kotíkovy kresby z roku 1925 a obrazu *Mateřství* (1923) od Otakara Kubína, které jsou vystavěny na podobné kompozici včetně způsobu držení holčičky a přitisknutí její hlavičky k obličejí matky, je jedním z dokladů významné pozice Kubína u nás.

Někdy souvisí zájem umělce o téma mateřství s narozením vlastního dítěte. Tak Picasso maluje řadu obrazů matky s dítětem po narození syna Paula v únoru 1921, ale dává jim neosobní neoklasicistní podobu. Jakýsi archetyp, jaký vytvořil Picasso v obraze *Rodina na břehu moře* (1922), má český protějšek v Gutfreundově *Rodině* z r. 1925. Je to výjev dokonalé harmonie v bezčasí. V arkadické krajině se odehrává *Polední oddech* (1922) německého malíře George Schrimpfa, který v sobě nese stejnou idylu. Této

²⁴¹ Francie, kde která byla hlavním centrem poválečného neoklasicismu, měla po válce o dvacet miliónů obyvatel méně než Německo, porodnost navíc za těžké poválečné situace klesala. GOLAN, Romy. *Modernity and Nostalgia*. New Heaven and London 1995. Cit. dle: MICHALOVÁ (pozn. 21), s. 74.

²⁴² KÁRNÍK, Zdeněk. *České země v éře První republiky (1918-1938). Díl první, Vznik, budování a zlatá léta republiky (1918-1929)*, Praha 2003, s. 497.

²⁴³ SOUKUPOVÁ, V. Karel Kotrba, k umělcovým nedožitým devadesátým narozeninám. *Výtvarná kultura VII*, 1983, č. 2, s. 16-20.

²⁴⁴ Kotrba říkával, že jen síla dojetí činí dílo „zvláštní, podivné“. HOLÝ, M. *Zamyšlení nad mou krajinářskou tvorbou*, z dosud nepublikovaných úvah M. Holého, (archiv Petra Bergera).

²⁴⁵ Hladké objemy se pojí s věcností a jednoduchostí objemu. Ze sousoší zpracovaného v prostém materiálu terakoty hovoří poezie nejvšednější skutečnosti. Postavy jsou tiše pohrouženy do sebe, podobně jako na Stefanově skice *Mateřství* (nedat.).

magičnosti podle rozboru Franze Roha z r. 1923 dosahuje mj. tím, že maluje z paměti.²⁴⁶

V zahraničí nacházíme příklady formálních citací křesťanských děl, ale v každém případě je obsah zobrazení naprosto nereligiózní. Stejně tak jako užití mytologických nebo křesťanských postav nemá za cíl vyprávět jejich velké příběhy. V Německu se typy Piety, Oplakávání, Ukřižování ad. užívají k vyjádření lidských emocí.²⁴⁷ V italském neoklasicismu převládá slavnostní pojetí tématu. Carlo Bonomi v *Matce* (1915-23) vyzdvihuje metaforickou rovinu reality: představuje ženu sakralizovanou, oslavuje její rodičovské síly. Je symbolem tvoření, kosmického života.²⁴⁸ Malíři z okruhu Novecenta byli inspirováni diskuzemi v salónu Sarpattiové o tom, že jedním z předpokladů dosažení dřívější důležitosti Itálie je budování ověřených hodnot rodiny. Příkladem díla, jež propojilo tradiční vzory a současnost, je *Mateřství* (1921) od Achille Funiho. Kompozice s výhledem do krajiny je renesanční, mantegnovské obláčky jako by tvořily svatozář a posouvaly profánní námět do jiné roviny, dospělý pohled dítěte připomíná Leonardovu *Madonu ve skalách*. Moderní dobu prozrazují továrny průmyslové severní Itálie. Martiniho *Mateřství* (1929) je inspirováno tradičním typem *Charitas*, zobrazované jako matka s dětmi.

Na sklonku dvacátých let zároveň se změnami politické situace v Itálii a Německu narůstal v umění nacionalismus. Podporována byla témata jako vlast, pokrevní svazky, síla, bezpečí, tedy i mateřství a rodina. Ve službách fašistické propagandy vznikla Sironiho malba *Horníková rodina* (1929), jejímž cílem je vyjádření základních archetypů, na nichž stojí společnost, nikoli zachycení sociálních poměrů. V Německu se oficiálním uměním stal akademický neoklasicismus, jehož rovnováha a klid promlouvá např. z Garbeho sochy *Matka a dítě* (1931).²⁴⁹

²⁴⁶ ROH, Franz. Georg Schrimpf und die neue Malerei, *Das Kunstblatt*, 1923, s. 264-268.

„... dass er trotz der neuen, höchst ausführlichen Dingschärfe nur nach der Erinnerung, weder für die Figur noch irgend einen Gegenstand nach dem Naturobjekt arbeiten will, woher das Magische dieses „Realismus“ mit bedingt sein mag.“

²⁴⁷ TŮMPEL (pozn. 209), s. 134. U nás se prvky katolické zbožnosti projevují zejména v literatuře, ale jen jako cesta k dosažení lidovosti.

²⁴⁸ Zakoupena byla pro ministerstvo vnitra v Berlíně – v italském i německém státě nabývaly na vlivu skupiny, které podporovaly kult stejných hodnot.

²⁴⁹ Nacisté neměli ve své umělecké politice zcela jasno. Co se týče nové věcnosti, existují rozličné výpovědi: např. Goebbels 8.5.1933 v řeči k vedení divadel označil novou věcnost jako „německé umění nastávajícího desetiletí“, v článku ministra vnitra Wilhelma Fricka ve *Völkische Beobachter* 20.10.1933 stojí: „...takové ledové, zcela neněmecké konstrukce jako nová věcnost“. Někteří z hlavních představitelů jako Grosz nebo Beckmann emigrovali nebo byli zbaveni svých postů na akademiích jako Dix, Hubbuch nebo Scholz. Malíři „pravého křídla“ Kanoldt, Lenk, Mense, Radziwill a Schrimpf hned po převzetí moci získali významné postavení a profesorské úřady. Někteří druhořadí malíři nové věcnosti (Bernard Dörries, Werner Peiner, Adolf Wissel) se na chvíli stali hvězdami nacistického malířství. Dle PETERS, Olaf. *Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus. Affirmation und Kritik 1931-1947*, Berlin 1998, s. 11-30.

3.6. Masa a moc: figuríny, manekýni, člověk - stroj

Tato kapitola je věnována důležitému fenoménu evropského poválečného realismu: zvěcnění člověka do podoby mechanické figury. Domníváme se, že je důležité věnovat mu alespoň několik vět, ačkoli v tvorbě Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko se uplatnil jen okrajově.

Vyobrazení neživé panny v sobě skrývá velké množství významů, které byly blízké malířům nové věcnosti: člověk jako loutka, umělý manekýn jako něco mezi ohrožujícím chladným světem strojů, které právě začaly určovat tempo života, a utopickou budoucností lidstva. Jako válečný invalida, kterému protéza jasně určuje pohyb stejně jako dělníkovi v továrně stroj. I jako dokonalé jsoucno - robot.

Manekýny začal malovat Giorgio de Chirico. U Carla Carrà se proměnili ve srozumitelnější postavy podobné lidem. Loutkovitost postav na Carrově obraze *Můj syn* (1916, dokončen 1927) je ze stejného rodu jako panáci na některých raných obrazech Františka Muziky. Ve Francii pojímá člověka jako stroj zejména Fernand Léger.

V německé nové věcnosti je De Chiricoovo téma zpracováno jinak. U Grete Jürgens se krása proměňuje ve zboží: kadeřnické panny disponují umělou dokonalostí, připomínající tváře z reklamy, dobový vzor vzhledu. Dix pojal manekýna, jaké užívali umělci ke studijním účelům od 15. stol., jako paralelu ženy, která se tyčí v pozadí ve stejné poloze a se stejnými gesty prstů. Scéna se odehrává v ateliéru a může být obrazem konkurence mezi živým modelem a loutkou, přičemž živý je pomíjivý. Pojetí člověka jako jakési panenky a zvěcnění v obraze může být reakcí na jeho funkcionalizaci v moderní společnosti. Takto působí slavnostně oblečený muž v kulise zjednodušené geometrizující architektury na Räderscheidtově obraze *Mladý muž se žlutými rukavicemi* (1921). Uniformující a typizující buřinka jej připodobňuje ke stroji.²⁵⁰

Pro nás je zajímavé srovnat Seiwertův obraz *Dělníci* (1925) s Kotíkovou malbou *Čekárna třetí třídy* (1927). Oba zobrazují dav, v němž člověk ztrácí svou tvář: „doba si cení více vejčitého tvaru obličeje než anatomických zvláštností jednotlivých lidí.“²⁵¹ Masu na obou obrazech tvoří chudí lidé redukování na znak a malba je motivována sociálním cítěním. Zatímco Seiwertova stylizace má blízko ke konstruktivismu, Kotík vychází

²⁵⁰ HERZOG, Günter: *Anton Räderscheidt*, Köln 1991.

²⁵¹ NEBESKÝ, Václav. Die Krise des Porträts, *Das Kunstblatt*, 1928, roč. 12, s. 53-55. O takových hlavách se psalo v časopise *Kunstblatt* už v roce 1921: „V poslední době se setkáváme často s malbami, na nichž mají lidé místo hlav zcela hladké a nečleněné koule. (...) Koule je znamením touhy po obnaženosti, prostoduchosti, nepostizitelnosti. (...) Podoba koule je odleskem dokonalosti, její obraz je odpovědí tvorby na fotografii.“ WOLFRADT, Willi. Das Antlitz der Kugel, *Das Kunstblatt*, 1921, 5. roč., s. 36-40: „In letzter Zeit begegnen wir häufig Gemälden, wo Menschen statt Köpfen völlig glatte und ungegliederte Kugeln tragen. (...) Die Kugel ist Zeichen einer Sehnsucht zum Baren, Einfältigen, Unergründlichen. (...) Das Antlitz der Kugel ist wie verklärt vom Widerschein der Vollendung, sein Bildnis ist die Antwort der Schöpfung auf die Photographie.“

z kubismu. Dav v obraze Miloslava Holého *Promenáda* (1926) je naproti tomu složen z individuálních tváří.

V nové věcnosti existuje pozoruhodné množství obrazů, na nichž se vyskytují hračky, resp. člověk redukovaný do podoby panenky. Vidíme je i na Holanově nedatovaném obraze *Zátiší s hračkami*, ale těžko říci, zda znal německé příklady, které jsou vyjádřením tématu *vanitas*. Např. ve Schnarrenbergerově obraze *Dětský pokoj* (1925) leží na stole vyřezávané figurky lidí, koně, stromu a kostela, které tvoří zmenšeninu vesnice. Jsou stejně pomíjivé a vydané na pospas jako děti hrající si venku – s nimi si v životě bude pohrávat osud. Rudolf Wacker se vyjadřuje ještě srozumitelněji: jeho slepá panenka je zmenšeninou soudobé ženy (z reality odpozorovaný korzet), připomíná Dixovy a Groszovy malby prostitutek, v nichž je demaskována zkorumpovanost světa. Dischingerova kresba jako by sledovala různý věk panenek. Nabízí se paralela s dítětem a jeho růstem. Jde o rozjímání o zrodu života, o blízkosti smrti, o možnostech umělé existence?

Otázka moderního subjektu, který se stává součástí manipulovaného davu, byla reflektována v dobové sociologii, filosofii, ale třeba i ve filmu. Kritické interpretaci podléhala především vazba člověka a stroje, která byla považována za zásadní memento a riziko současnosti. Subjekt se v tomto rámci stává snadno ovladatelným „somnambulem“, jak naznačil třeba Siegfried Kracauer při své pozdější reflexi procesů vedoucích ke vzniku totalitních společností.²⁵²

²⁵² KRACAUER, Siegfried, *From Caligari to Hitler: a psychological history of the German film*, London 1947.

3.7. Akt: klasický ideál sestupuje z piedestalu

Ve Francii a v Itálii souvisí obliba aktu s návratem ke klasické tradici. Je to přirozené - antika, z níž neoklasicismus čerpal, se zobrazení nahého lidského těla věnovala téměř výhradně (zatímco kubismus ho skoro vytlačil). Toto téma splňuje požadavky na bezčasovost a typizaci. V Německu nepatřil mezi vyhledávaná témata, objevuje se především ve veristické větvi nové věcnosti jako součást obrazů kritizujících společnost (např. v častém námětu vraždy z vlnosti). U umělců Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko se projevuje vliv soudobého neoklasicismu, u Kotíka s ozvuky kubismu, ale hlavní zůstává civilní vyznění. Podívejme se nyní skrze vybrané příklady na specifičnost tvorby české skupiny.

Vztah neoklasicismu k tradičním hodnotám názorně demonstruje obraz Piera Marussiga *Spící Venuše* (1926). Precizní kresbu vyplňuje barva, modelující tvary do co nejhmatatelnější objemovosti. Člen skupiny Novecento italiano zde navazuje zcela nepokrytě na Venuše od Giorgiona, Tiziana a na Manetovu *Olympii*. V nápodobě jde tak daleko, že od Tiziana přejímá motivy drapérie nad lůžkem, rozložení prostěradla do dvou vrstev a psíka u nohou bohyně, která stejně jako u Giorgiona spí. Jako další rekvizita se na obraze objevuje renesanční loutna. O tom, že malba pochází ze 20. století, svědčí pouze tahů štětce se zdůrazněnými černými obrysovými liniemi. Duch současnosti tedy nakonec přemáhá nebezpečí akademismu (proti němuž se Novecento v r. 1920 ostře vymezilo v manifestu *Contro i tutti ritorni in pittura*). Srovnáme-li tyto vážné varianty na renesanční téma s Dixovým *Aktem na kožešině* (nedatováno, dvacátá léta), jasně se nám ukazuje rozdíl mezi německým verismem a neoklasicismem. Jeden obdivuje dokonalé ženské tvary a druhý poukazuje na to, jak s tělesností zachází zvrácená společnost. Také Dixova *Nahá kurva* (*Die nackte Nutte*, 1923) ukazuje své zneužívané tělo, které je obětí společenských poměrů. Na služby prostitutek jsou odkázáni vojáci a námořníci, mrzáci nemají na projev sexuality nárok. Prodejnou lásku považuje Dix za začátek i důsledek společenského úpadku.²⁵³

Ležící ženský akt se objevuje často také ve Francii a inspiruje české malíře. Obdivován byl zejména Tsuguharu Foujita, který zaujal Teigeho už při jeho pařížském pobytu v roce 1920.²⁵⁴ V jeho díle je propojena západní modernost s japonskou zdrženlivostí.²⁵⁵ Obrazy jsou protkány přesnými liniemi (které sám přirovnával k Holbeinovým), hrdinové mají bledou pleť jako japonské gejši. Západní technikou olejomalby na plátně vytváří

²⁵³ BUDERER (pozn. 77), s. 131-132.

²⁵⁴ TEIGE, Karel. Podzimní salon v Paříži, *Kmen III*, 1920, s. 253. Francouzští dopisovatelé také Foujitu velice často zmiňují – např. v referátu o Podzimním salonu 1925 je Foujita vyzdvížen jako nejzajímavější a pisatel se také zmiňuje o užívání voskových panen v jeho stylu jako věšáků na módní toalety.

²⁵⁵ ANDRAL, KREBS (pozn. 89), s. 41.

zdrženlivé, uhlazené obrazy. V dvojčísle *Kmene* 1922 byl otištěn jeho *Akt* a článek,²⁵⁶ kde ho Teige charakterizuje pojmem „realistický primitiv“ a oceňuje zejména jeho schopnost poetizovat nejušednější předměty. Otištěný *Akt* připomíná Manetovu *Olympii*. Kisling zase maluje variaci na Giorgionovu *Spící Venuši* (1510). Leží ve stejné poloze, ale její oči upřené na diváka, rudé povlečení i stěny pokoje, stejně jako jablko a hruška v popředí, jsou vyzývavými atributy prodejné lásky. Renesanční idyla mizí pod cynickým pohledem umělce, který zblízka poznal světovou válku. Kislingův portrét *Kiki z Montparnassu* (1927), múzy mnoha pařížských umělců, představuje neoklasicistní ideál plného ženského těla. Malba, založená na přesné kresbě, je naprosto hladká.

Na tradici akademického klasicismu navazuje svými kreslířskými kvalitami a barevnou modelací také *Akt* (1926) představitele Novecenta, Felice Casoratiho, jenž má velice blízko k ústřední postavě Ingresovy *Turecké lázně*. Ve srovnání s Ingresovou hladkou malbou je hrubší. Uvolněnost se ještě stupňuje v Holanově *Sedící* (1925), která svým postojem působí jako zepředu viděný Casoratiho *Akt*. Dobu jejich vzniku mj. prozrazuje typický účes dvacátých let – mikádo. Holan pojednal námět, jenž u něj ve dvacátých letech není příliš častý, utrillovským způsobem, jen tělo má pečlivou kresbou vyznačené linie. Z bezčasí jej vrací do civilní roviny ponožka, kterou si žena navléká. Ještě civilnější je Holého *Půlakt* (1926), zobrazení sedící ženy, které spadla blůzka tak, že zcela odhaluje ňadra. Z obrazu ale vyzařuje především neoklasicistní monumentalita, není v něm vulgárnost.

Pro sochařský neoklasicismus byl klíčovou událostí Podzimní salón 1905, kde Maillol vystavil sochu *Středozeří* (1901) a nabídl tak alternativu k všemocnému Rodinovi.²⁵⁷ Maillol vrací postavu k jednoduše členěné tektonice – komponuje tělo v harmonicky vyvážené soustavě opor a zátěží, vytváří jakousi sochu-architekturu. S citem pro geometrickou dokonalost modeluje tělo kulatě a bez vnitřních detailů. Nadčasový názor pracující v plastických pojmech je rovněž východiskem antického a staroegyptského sochařství. Mohutné sochy oblých hladkých tvarů v sobě mají antického ducha a zároveň si zachovávají svěžest, jsou ztělesněním ideálu klasického primitivismu. Většina jeho děl nese názvy řecko-římských bohů a postav z mytologie, ale ty jsou až druhotné (často vytvořené přáteli). Postavy jsou podobné antickým nikoli z důvodu imitace, ale na základě stejného názoru na zobrazení člověka.

Dalším obdivovaným sochařem dvacátých let byl Charles Despiau, o němž jsme se zmínili již v kapitole *Portrét*. Pro jeho akty je typická statická

²⁵⁶ TEIGE, Karel. Tsigouharu Foujita. *Kmen I*, 1922, č. 2-3, s. 47-48.

konstrukce, hladký povrch a chladný, zjednodušený objem. Antika se v nich projevuje podobným způsobem jako ve francouzském středověkém sochařství. Oba tyto sochaři měli zásadní význam pro klasicizující plastiku u nás.

Časté zobrazení člověka ležícího nebo sedícího přímo na zemi v českém sochařství dvacátých let je maillolovské. Možná souvisí se snahou o přiblížení umění lidovému divákovi, je doslovným sestupem z piedestalu vznešenosti. Tomu by rovněž odpovídal daleko civilnější způsob sezení Kotrbovy sochy *Sedící dívka* (nedat.) s rukama pod koleny ve srovnání s Maillolovým *Středozemím*. Jiná Kotrbova socha se stejným názvem *Sedící dívka* (1926) má hlavu nepoměrně velkou oproti tělu a civilistní je i v tom, že se zabývá ruční prací. V. V. Štech odkryl Kotrbovu povrchní poplatnost trendům, když v kritice výstavy Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko (1926) poznamenal, že „skládá nutně daň době a sloh je ovšem převzat. V *Sedící dívce* je trochu sezónní ztrnulosti.“²⁵⁸ Také Kotrbovo *Torso dívky* (1926) je zcela civilní – nejen módním účesem, ale i emancipovaným postojem.

Sochařská nová věcnost v Německu pracuje s civilistní a expresivní stylizací. Např. plastika *Stojící* (1926) od Eugena Hoffmanna připomíná odhalení prsů Dixovy malby. Není v ní však kritický osten veristické malby, působí civilně jako sportovně založená dáma dvacátých let. Svým dobovým kloboučkem připomíná české civilistní sochy. Na *Stojícím ženském aktu* (1921) je v deformaci hlavy znát Hoffmannova expresionistická minulost, jinak má ale tato socha plně plasticky vyvinuté tvary, které dokládají Maillolův vliv.

Ve dvacátých letech se také setkáváme se zobrazením více aktů v jednom díle. Např. *Skupina ženských aktů* (1925) od Tamary de Lempicka vychází z Ingresova obrazu *Turecká lázeň* (1863). Nahá těla žen sestavená v obou dílech podobným způsobem (De Lempicka cituje i motiv paží zdvižených k hlavě) vyznívají rozdílně. Jedno vyzařuje smyslounou a druhé chladně působící erotiku. De Lempicka ve svém efektním způsobu malby, kterým rychle získala úspěch, spojovala prvky kubismu (abstrahované pozadí) s plně plastickým provedením postav ve výrazných lokálních barvách. Velice zjednodušené figury maluje od roku 1923 Fernand Léger. Jejich abstrahovanost je klade blízko bezpředmětnému malířství, absence výrazu ve tváři a absolutní kompoziční dokončenost je blízká Maillolovi. Také u De Chirika se v polovině dvacátých let setkáváme s řadou monumentálních aktů. Je možné, že se inspiroval antickými sochami či freskami, které tehdy studovala jeho žena.²⁵⁹ Nezávisle tak vznikla série maleb připomínající Picassovy akty začátku dvacátých let, od níž se výrazně odlišuje svou

²⁵⁷ Na stejném Podzimním salónu proběhla retrospektivní výstava Ingresovy tvorby, která vyvolala rovněž obrovský ohlas.

²⁵⁸ ŠTECH (pozn. 168).

²⁵⁹ COWLING, MUNDY (pozn. 4), s. 82.

barevností založenou na překvapivých kontrastech. Picassovými malbami byl ovlivněn Henri Laurens, jak ukazuje jeho terakota *Dvě ženy* (1926). Intimnost daná materiálem je doplněna pocitem monumentality vyplývající z hieratického pojetí figur (zjednodušení a zvětšení forem) a symetrii kompozice. *Dva akty* (1925) od Miloslava Holého jsou také poměrně robustní, ale zůstávají realistické. Jsou zachyceny v nahodilém okamžiku a v civilním prostředí (kamna, postel), nejde zde o monumentalitu bezčasí.

3.8. Intimita: lyrická sublimace erotiky

Intimní scéna toalety se objevuje nejen ve tvorbě Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko, ale je oblíbená v rámci celé české „realistické“ tvorby dvacátých let. Velmi často se setkáváme s motivem česání. Nálada vyznařující ze zobrazení česajících se dívek prostupuje i stránky Šrámkova románu *Tělo* (1919): „*Oné lásky je plná ulice; je to hra všech nohou na chodnících, za takovou láskou ony běží, veselým dívkám a jejich láskám náleží ulice. I stíny, vržené sluncem na chodníky, milují se touto veselou láskou, která je hrou na honěnou; a píseň, trysknuvší otevřeným oknem, je píseň dívky, která si češe vlasy, provléká modrou stužku krajkou batistu, která snad koná i něco všednějšího, ale myslí přitom na čísi rozpustilé ruce.*“²⁶⁰

Kotrbova *Toaleta* (1922) je civilní ve svém dobovém oblečení, ale její postoj je naprosto nepřirozený - její překroucené údy připomínají jogína. Soudobé plastiky s tímto námětem z okruhu Nové skupiny od Bedřicha Stefana (*Toaleta*, 1923) a Josefa Jiříkovského (*Česající se dívka*, 1923; *Toaleta*, 1922) vyznívají velmi podobně, ale jsou přirozenější. Bezstarostný optimismus je ještě silnější v obraze Františka Muziky *Tři dívky* (1922): pastelové barvy a primitivní stylizace, loutkovité pohyby i zasněné pohledy dívek vyvolávají příjemný dojem. *Dvě sestry* (1922), z nichž jedna češe druhou, jsou zemitější a mají vyklenutější objemy - jsou to mohutné postavy blízké francouzskému neoklasicismu. Téměř výhradním tématem je toaleta u Rudolfa Kremličky.

Češi vykreslují dobové detaily osobní hygieny, zatímco ve Francii jde často o zobrazení ideální ženy mimo konkrétní čas a prostor, jak vidíme např. u Aristida Maillola (*Stojící česající se žena*, 1899). Tak Miloslav Holý popisuje prostředí chudého bytu, kde se scéna odehrává, a Kotík do záměrně primitivizujícího výjevu vkládá humorný odraz milého ve vodní hladině. V rámci tvorby Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko se objevuje i několik intimních záběrů oblékání, např. u Holého a Kotíka.

Co se týče zobrazení intimního vztahu milenců, je v tvorbě Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko výjimečné. Kotíkovi jde v obraze *Studentská láska* (1926) především o rozehrání formálních experimentů. Také v Holého *Milencích* (1926) hraje důležitou roli práce se zelenou harmonií, ale snaha o vyjádření něhy je pro něj stejně důležitá.

V rámci evropských realismů dvacátých let se s podobnou poezií nesetkáváme. Že by byla důvodem poválečná deziluze? V Německu rozhodně ano. Ve vztahu k erotice zde vládne cynismus, setkáváme se s intimními výjevy ze života měšťáků, které jsou karikaturami (např. Dixův akvarel *Starší*

²⁶⁰ ŠRÁMEK (pozn. 186), s. 83.

milenecký pár, 1923). Chlad a nezájem, který panuje místo normálních mezilidských vztahů, ukazuje Schadova malba *Dvě přítelkyně* (1928) i obraz *Po orgiích*, který namaloval ve stejném roce italský malíř Cagnaccio di San Pietro. Narozdíl od Německa to pro italskou malbu realistického okruhu není typický příklad, stejně jako druhý extrém - idylický reliéf *Milenci* (1920) od Artura Martiniho, sochaře blízkého Novecentu. Ten dokládá jednak zaměření skupiny na základní archetypy lidského života (dvojice, dům a strom - příroda v pozadí), jednak její inspiraci v umění Etrusků, na jejichž náhrobcích bývaly zobrazeny manželské dvojice. Zásadní je Martiniho snaha napodobit archaičnost.

Intimita v dílech Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko nemá ostře erotický podtext, ale navazuje spíše na tradici idylické reprezentace. Všední figury jsou zde stylizovány do harmonické a obecné podoby. Intimní místo představuje alternativu k vesměs neuspokojivému stavu veřejného prostoru.

3.9. Průmysl a technika: memento, nebo nová krása?

Ke strojům měli umělci Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko skeptický postoj. Podepsala se na něm i jejich vojenská zkušenost - setkání s každodenním vražděním pomocí dokonalých strojů na zabíjení.²⁶¹ Stopy průmyslu v krajině však brali jako její součást, jak vidíme na příkladu Holého obrazu „Havelkova továrna v Karlíně“ (1927). Budova je neutrálním prvkem kompozice. Není zde ani odpor, ani obdiv ve smyslu Horova výroku „*Komín Ringhofferovky mladému bohu se podobá, bohu průmyslovému.*“²⁶² Podobně budovy libeňské továrny na Holého obraze z roku 1926 nebo na Holanových plátnech *Z Holešovic* (1921) a *Císařský mlýn* (1925) jsou pouhým krajinářským motivem.

Zato okruh Devětsilu vnáší do zobrazení techniky silně negativní emoce.²⁶³

Při pohledu na Kotíkův primitivisticky stylizovaný *Motiv z Mladé Boleslavi* (1922) se nám vybaví verše ze Seifertovy básně *Paříž*,²⁶⁴ která byla publikována v Kmeni r. 1922: „*Když už jsme navždy zakleti v kruh fabrik, které čadí, proč, proč nám bylo osudem souzeno žít právě tady?*“ Obě postavy vypadají smířené s tím, že kulisu k romantickému svitu měsíce tvoří komíny továren. U českého představitele nové věčnosti Ernsta Neuschula je průmyslový kouř daleko hrozivější, noří celý výjev do ponuré tmy.

Německá nová věčnost oblasti techniky věnovala obrovskou pozornost. Abychom ukázali, jak vlašný byl přístup k tomuto tématu v rámci Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko, věnujeme jí větší prostor. Této tématice se věnuje v knize *Kunst und Technik in den 20er Jahren*²⁶⁵ Ingeborg Güssow.

V úvodu člení tvorbu německých umělců nové věčnosti na dvě fáze. V období následujícím po válce převládal odpor k technice, jejíž ničivé účinky mnozí z nich zažili téměř na vlastní kůži jako vojáci. Dobový pocit přesně artikuloval kulturní filosof Oswald Spengler v knize *Pád Západu* (1920).²⁶⁶ Když se v roce 1924 podařilo zastavit inflaci, nastává období hospodářské a politické stability, které trvá až do vypuknutí světové

²⁶¹ Miloslav Holý v nepublikovaných vzpomínkách píše: „... ještě dnes obchází mne úzkost a hrůza z vypálených vesnic v Haliči, byť v dávné vzpomínce. Vidět nesmírné útrapy lidí i zvířat se mi stalo stálými a denními zážitky.“, pozůstalost umělce, soukromý archiv, Praha.

²⁶² HORA, Josef. O proletářské poezii, *Proletkult II*, 20.6. 1923, cit. dle VLAŠÍN (pozn. 3), s. 331-335.

²⁶³ V komentáři obrazu *Továrna ve Vraném* v *Proletkultu* 29. 3. 1922 zdůraznil Teige antinaturalistický charakter nového umění a úsilí o zjednodušenou formu, odpovídající jeho sociálnímu postavení: *Nové umění je založené na prostotě, jednoduchosti a jasnosti „je spíše schopno promluvit proletářskému srdci, než nevkusná salonní malba, určená pro hrubé keřasy, i než ony formalistické hříčky, ty přečetné ismy, které mohou zajímat jen měšťácké, byť pokrokové intelektuály a odborníky a jejichž čas je též už ukončen. Naproti tomu obrazy skutečně nové chtějí být tak prosté a prostosrdečné jako lidová píseň.“* TEIGE (pozn. 28), s. 188. O víře ve srozumitelnost obrazu *Továrna ve Vraném* a jeho atraktivitu pro prostý lid svědčí i to, že ji S. K. Neumann zakoupil pro dělnickou loterii. Jako v De Chirikových obrazech se zde nacházíme někde mezi skutečností a snem. Nepřítomnost lidí vyvolává tajemný dojem, který ale nevyvolává znepokojení jako metafyzické malby – zřejmě díky tomu, že zde není zneklidňujícím způsobem zdeformovaná perspektiva ani dlouhé temné stíny. Nenacházíme zde nic z revolučnosti proklamované ve stejné době Devětsilem.

²⁶⁴ SEIFERT, Jaroslav. *Paříž*, *Kmen*, roč. I, č. 1, 1922, s. 20.

²⁶⁵ FRIEDEL, Helmut (Hrsg.). *Kunst und Technik in den 20er Jahren*, München 1980, nestr.

²⁶⁶ Západní civilizace je založena na průmyslu, který vyrostl z lidské touhy napodobit boha a stvořit alespoň stroj. Ten je podle Spenglera ďáblovým dílem zcela si zotročujícím člověka. Dělník jej vyvolává k životu, aniž by cokoli věděl o jeho podstatě. Je pro něj tedy tajemstvím a jako takový sahá do sféry božství. Spenglerova demonizace techniky otevřela dveře těm, kteří se

hospodářské krize v roce 1929. Postoj se zcela obrací: přichází nadšení a víra, že technika vyřeší všechny společenské a ekonomické problémy. Extrém střídá extrém: místo úplného zavržení přichází adorace. Národ, jemuž bylo samourčení na politické rovině zakázáno, se realizuje na poli techniky (např. přelet německého Zeppelinu přes oceán v r. 1924 byl vnímán jako politikum). Německo se snažilo napodobit Ameriku s její racionalizací výroby.²⁶⁷ Kulturní filosof Friedrich Dessauer dokonce povýšil techniku do religiózní sféry: má posvěcení od Stvořitele, neboť pomocí ní se časem lidstvo dopracuje ke spravedlivému rozdělení statků. Díky mysticko-religiózní a etické kvalitě techniky je v ní prý i krása.²⁶⁸ Z tohoto myšlenkového pozadí pak v roce 1928 vyrostla výstava *Umění a technika*, která se konala v Essenu.²⁶⁹

Nyní se pojdme podívat, jak se tyto postoje odrážely v malířství. Od počátku období stabilizace se začala věcnost uplatňovat jako moderní přístup a styl ve všech oblastech života. Malíři zachycují změněnou tvář velkoměsta a krajiny z perspektivy obyčejného chodce. Výjevy působí poklidným dojmem – vše je uklizené a harmonizované, jako bychom se dívali na stavebnici. Výsledný dojem má být vlídný a dekorativní. Např. na obraze *Krajina u Berghausen* (1924) od George Scholze, v jehož krajinomalbách bývají technika a příroda v harmonii, působí železniční trať tak organicky, jako by protínala zdejší louky a pole odjakživa.²⁷⁰ Výjev zalévá radostné světlo z blankytného nebe, vše má jasné, tvrdé kontury a příjemně rozvržené barvy. Dekorativně působí zejména schematizovaná pole a střešní okna průmyslové stavby v popředí.

Jiní umělci si všímají brutality, s níž technika zasahuje do přirozeného životního prostředí. Příkladem je *Most přes Schwarzbachstrasse ve Wupertalu* (1927). Obrovská stavba překlenuje údolí tak, že domy pod ní působí jako dětská stavebnice a jsou odsouzeny k celodennímu stínu. K tomuto tísnivému obsahu neladí forma: domky mají veselé barvy a působí přívětivě. Taková dvojznačnost je v nové věcnosti častá.

chtěli zbavit vysvětlování sociálních, hospodářských a politických problémů poválečného Německa: za všechno negativní mohou stroje. SPENGLER, Oswald. *Der Untergang des Abendlandes*, München 1920.

²⁶⁷ Ztělesněním tohoto ideálu byl podnik H. Forda, o němž bylo možno získat informace z Fordových memoárů *Můj život a práce*, které vyšly r. 1923 německy. Efektivita pásové výroby umožňovala odměňovat dělníky poměrně slušnými platy, jejichž prostřednictvím pak opět zvyšovali odbyt. Ford věřil, že díky této spirále efektivnější práce – více výrobků – větší odbyt se podaří časem rozpustit třídní rozdíly a zajistit všem dobrý životní standard. Propagátorem fordismu v Německu byl národní ekonom E. v. Gottl-Ottlilienfeld, který viděl v technice nástroj k evoluci ideální společnosti. FORD, Henri. *Mein Leben und Werk*, Leipzig 1923.

²⁶⁸ DESSAUER, Friedrich. *Philosophie der Technik. Das Problem ihrer Realisierung*, Bonn 1927.

²⁶⁹ V předmluvě katalogu píše historik umění K. Wilhelm-Kästner: „Naše doba dospěla k nové jednotě umění a techniky, která překonává propast mezi dílenskou a uměleckou tvorbou.“ Wilhelm-Kästner vysvětluje tvořivost jako hluboké propojení umění a techniky. „...neue Einheit von Kunst und Technik, die jene grosse Kluft zwischen werktätigem und künstlerischem Schaffen überbrückt und uns der erstrebten grossen Kultureinheit nahebringt.“ – Ausst. Katalog Kunst und Technik, Folkwang-Museum, Essen 1928, s. 12.

²⁷⁰ Ilustruje slova Wilhelm-Kästnera z předmluvy ke katalogu výstavy *Umění a technika*: „Naše moderní oko vnímá v krajině dráhu železnice nebo vedení vysokého napětí jako samozřejmé. Stávají se téměř základními faktory obrazové kompozice.“ „Als ganz selbstverständlich empfindet unser modernes Auge in einem Landschaftsgemälde den Schwung einer Eisenbahnlinie und ebenso wenig störend wirken etwa die ragenden Masten einer Hochspannungsleitung; im Gegenteil, diese früher so

Na obraze Franze Radziwilla *Ostrovní most u Wilhelmshaven* utíká člověk k četbě novin před realitou, která jej ohrožuje a proti níž je nepatrný jako proti obrovskému lodnímu kýlu. Dobové fetiše – vzducholodi, letadla, automobil, elektřina, rádio nebo gramofonové desky malíře nové věcnosti fascinovaly, ale zároveň v nich vyvolávaly obavu. Touha uniknout době většinou nakonec převážila nad snahou držet s ní krok: ve vztahu k věcem i lidem cítíme odcizení.²⁷¹

Démonické kouzlo techniky vyzařuje z Radziwillových a Grossbergových obrazů. Franz Radziwill byl pantheista – věřil ve „světovou duši“, anonymní moc, která vše absolutně překračuje. Člověk si vztah s ní překazil tím, že mezi ni a sebe postavil umělý svět techniky. Navíc nad ním záhy ztratil moc, nyní ho ohrožuje, je peklem dvacátého století. Carl Grossberg stylizoval stroje do úhledných zjednodušených tvarů a dával jim příjemné syté barvy. Zdůrazňoval estetické kvality jejich vzhledu, vůbec se nezabýval tím, jak fungují a čemu slouží. Jejich idealizace z nich dělá jakési pomníky. Zneklidňující je častá přítomnost zvířat, která do obrazů vnášejí cosi přízračného. Na plátně s názvem *Sál se stroji* (1925) se vyskytují motivy tak nesourodé, že se téměř dostáváme na půdu surrealismu.²⁷² Téměř jediným Grossbergovým obrazem s lidským prvkem je *Potapěč* (1931). Je vidět pouze hřmotný oblek, jak vypadal ve 20. letech – člověk v něm je schovaný, jako robot bez obličeje visí na ocelovém laně. Jde o výstižnou metaforu: člověk 20. století nemůže jednat ze své vůle, je zcela závislý na strojích.²⁷³

Technika hraje důležitou roli v obrazech se sociálně kritickou tématikou. Stojí v pozadí vyobrazení podnikatelů jako symbol jejich moci, jindy je kulisou obrazu dělníků s naprosto opačným významem. Například na litografii Georga Scholze *Páni světa* (1922) se skrze konstrukci mostu díváme na jezero, jehož jeden břeh je regulovaný, je na něm továrna a holé kopce. Na druhém se rozkládá idylická krajina s jedlemi, hradem a spokojeným člověkem na procházce. Na mostě stojící průmysloví magnáti Karel Legien, Walter Rathenau a Hugo Stinnes ovládají oba břehy, oba světy. Další rovinu vnáší žena na mostě. Je sexuální symbolem (s fetiši jako klobouk a punčochy). Na krajinu se dívá skrze fotoaparát, který Franz Roh trefně

kunstfeindlichen Elemente sind jetzt sogar zum Teil wesentliche Faktoren der Bildkomposition geworden und dienen genauso der Geschlossenheit des Bildgefüges wie etwa Baumstaffagen oder architektonische Gruppen.“

²⁷¹ SCHMIED (pozn. 12), s. 28.

²⁷² Ingeborg Güssow výjev interpretuje následovně: opice symbolizuje starý neodcizený svět, madona a glóbus ukazují přechod od interpretace světa pomocí náboženství k vědě. Její nedokonalost je vyjádřena absencí některých světadílů na glóbu. Podobný význam má i stroj na papír, který odkazuje k vynálezu knihtisku, jenž stál na počátku postupného vývoje informačních technologií. Výsledek technického pokroku ukazuje pohled z okna: díky moderním dopravním a komunikačním prostředkům lze poznat svět. Grossberg oslavuje technologii jako výraz lidské schopnosti ovládat svět, zároveň ale ukazuje, jak je pak chladný a neutulný. Viz. GÜSSOW, Ingeborg. *Malerei der Neuen Sachlichkeit*, in: FRIEDEL (pozn. 265).

²⁷³ Jean Clair to vyjadřuje následovně: „*Unter der Rationalität dieser technischen Welt, in der die Präzision des Rechenschiebers und die funktionalen Werte eines Turbogenerators alte ästhetische und moralische Diskussionen über die Schönheit des Apollons von Belvedere für immer ins Gerümpel eines Dachbodens zu verbannen scheinen, bricht auch (...) ein gewisser Irrsinn durch, eine Art Hoffnungslosigkeit.*“ CLAIR, Jean. *Vom Roten Oktober zum Schwarzen Oktober*, in: SCHMIED (pozn. 12), s. 40.

pojmenoval *okem, jež se stalo strojem*.²⁷⁴ Je jí tedy odcizena a jako by se stala strojem celá. Jako příčina bídy figuruje naopak technika např. na Griebelově akvarelu *Nezaměstnaný*. Technika se stala důležitější než člověk, který je snadno nahraditelnou neosobní jednotkou.²⁷⁵

Ve výčtu německých obrazů s takto složitým významovým pozadím bychom mohli pokračovat dlouho.

V žádné z ostatních námi sledovaných zemí, s výjimkou motivu manekýnů, které lze interpretovat jako podobenství odcizení vůči ostatním lidem a přírodě, se takový zájem o hodnocení techniky neobjevuje. V Itálii je jedním z mála obrazů s tímto námětem *La donna e l'armatura* (1921) od Felice Casoratiho, jež ukazuje lidskou zranitelnost v konfrontaci se strojem, oduševnělost proti tupé brutalitě. Za vyjádření nepřátelského postoje vůči průmyslu můžeme považovat také městské krajiny Maria Sironiho.

Závěrem můžeme říci, že umělci Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko jsou vůči oběma pólům vnímání moderní techniky lhostejní. Pracují s motivem techniky jako s čímsi „okrajovým“ v pozitivním slova smyslu. Nevidí v technice jádro dobových problémů, ale poklidnou periferii, podobně jako v ostatních ikonografických žánrech zaměřených na „okrajovost“, která je vzdálena od centrální „katastrofy“.

²⁷⁴ ROH, Franz. Stil der Sachlichkeit, Zur Entwicklung der jungen Kunst, in: *Frankfurter Zeitung*, 10.11.1923, cit. dle FRIEDEL (pozn. 265).

²⁷⁵ HUSTER, Marie-Louise. Industriebild im Zwielicht. Fragmente einer Befragung, In: HUELSEWIG – JOHNEN (pozn. 225), s. 75.

3.10. Okraj a banalita: život města

Malíři Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko si z městských motivů vybírali téměř výhradně předměstí, což přirozeně vyplývá z jejich zájmu o prostého člověka a jeho život. Jde u nich, zejména u Karla Holana, o jedno z hlavních témat. Přitažlivou sílu periferie poeticky vyjádřil Emanuel Pacovský: *„Zde na pozadí čistého, modrého nebe, nebo svěže zbarvených lánů polí a luk, rýsují se zčernalé siluety továrních komínů a vysokých činžáků. Zde přetéká všechno kypící velkoměsto do volné přírody, vyvrhujíc sem především svoji spodní usazeninu a s ní často i všeliký svůj kal. A není divu, že umělci v těchto malebných struskách hledají. Nalézají tu často věci, které dlužno vyzvednouti a ukázati i s té lepší stránky, i s té špatné, nebezpečné.“*²⁷⁶

Holý i Kotrba na pražském předměstí vyrostli,²⁷⁷ zobrazovali ho tedy s pochopením a láskou, nikoli jako nezáživné pozorovatelé. Obdivovali Maurice Utrilla, malíře pařížského Montmartru, jenž byl jejich vzorem zejména ve způsobu práce s barvou a v prostém pohledu na městská zákoutí.²⁷⁸ Článek o něm a řadu reprodukcí zařadili Kotík s Holanem do *Života IV.*²⁷⁹

Tématem Holanova obrazu *Olšany* (1924) je oblast hřbitovů na pražské periferii, malovaná z nadhledu a s odstupem. Podobně jako u některých Utrillových obrazů je scéna oživena množstvím figurek, které jsou jen naznačeny a vedou divákovo oko ke vchodu do hřbitova. Holanova stafáž je většinou výrazně vertikální, postavy protáhlé. Také plátno *Činžáky* (1926) vykazuje silný Utrillov vliv ve způsobu práce s barvou, pod níž se ztrácejí kontury staveb. Můžeme souhlasit s V. V. Štechem, který v kritice výstavy konané r. 1926 napsal: *„Holan pochopil z Utrilla právě jeho dobré vlastnosti, cit pro zvláštní a osobitou atmosféru města, smysl pro plochu a pro výrazovou sílu barvy.“*

Činžovní domy na okraji Prahy připomínají chudé čtvrti německých měst, které ale nová věcnost vykresluje velice ostře a detailně (viz. např. Lenkův obraz *Berlínské dvory* z roku 1929). Nejdůležitějším malířem průmyslových oblastí a periferie města je zde Gustav Wunderwald. Ulice na

²⁷⁶ PACOVSKÝ, Emanuel. Členská výstava výtvarníků Umělecké besedy v Obecním domě (od 22. 9. do 31. 10. 1923). *Rozhled*, říjen-prosinec 1923, s. 129.

²⁷⁷ Kotrba strávil dětství v Holešovicích, Kotík v maloměstě Slabce u Rakovníka. Holan se narodil v Rybné ulici ve starém domě s pivovarem, zájezdni hospodou a omšelým dvorem. Svou pozdější zálibu v periferii přičítal tomu, že dětství strávil v tomto prozaickém prostředí. Dědeček Miloslava Holého byl dozorcem na karlínském tržišti, jeho otec hostinským v restauraci Hamburk (zdejší hospody dostávaly názvy podle evropských přístavů, jejichž lodě v Karlíně kotvily). Podle Fr. Kovárny právě to, že vyrůstal mezi drobnými řemeslníky a obchodníky, dalo Holému jeho smysl pro konkrétnost a věcnost: *„Věc má u něj stejnou funkční hodnotu jako člověk a obě nechá spravedlivě se využít (...), (Holý) svět pojímá jako homogenní komplex věcí a lidí. Toto monistické světaznění nazvu unanimismem.“* KOVÁRNA, František. Tvárný unanimismus. *Veraikon*, 1925, roč. XI, s. 43-45.

²⁷⁸ Utrilla jako předchůdce progresivní malby současnosti jmenuje vedle Rousseaua, bezejmenných malířů plakátů a dalších malířů také Teige v článku *Umění dnes a zítra*. Viz. TEIGE, Karel. Umění dnes a zítra. *Revoluční sborník Devětsil*, podzim 1922, s. 187-202. Významný německý kritik Carl Einstein vyzdvihuje v článku o Utrillovi z roku 1922 jeho neškolený způsob malby, kdy nejprve maluje okna a dveře domů a teprve pak pokračuje zachycením stěn. Považuje ho také za největšího koloristu doby. EINSTEIN, Carl. Utrillo, *Das Kunstblatt*, 1922, s. 323-325. O popularitě Utrilla ve Francii referuje také Paul Westheim po svém návratu z Paříže na jaře 1925. WESTHEIM, Paul. Paris im Frühjahr 1925, *Das Kunstblatt*, 1925, s. 198-207.

²⁷⁹ CARCO, Francis. Maurice Utrillo a jeho dílo, *Život, výtvarný sborník*, IV, Praha 1924, s. 19.

jeho obrazech bývají zachyceny z perspektivy chodce a vtahují diváka do hloubky obrazu. Nebe je pošmourné, na ulici se odehrává každodenní život. Téměř dokumentárním způsobem zachycuje Wunderwald atmosféru určité čtvrti města (většinou Berlína), přičemž zdůrazňuje její zápory. Stejně jako umělci Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko velice obdivoval Utrilla, pod jehož vlivem sugestivně zachycuje atmosféru místa. Tento rys jej vzdaluje typické nové věcnosti, kde je vyznění naprosto nejednoznačné, hádankovité.

Ve většině obrazů Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko převládá optimismus. Holého malba *Za Invalidovnou v Karlíně* (1925) ukazuje nejlepší stránku předměstí - klid. Kompozice je založena na prudce ubíhající perspektivě, která ve své přirozenosti nemá nic chirikovsky zneklidňujícího. Je zajímavá ve využití paralelního ubíhání stromové aleje a budov, které se objevuje i v dalších Holého malbách. Především ve způsobu práce s barvou je cítit obdiv k Utrillovi, o němž si v deníku poznamenal: „*Podobá se mnohému impressionistovi povrchem, ale jak v jeho krajinách jsou chápány věci mnohem bezprostředněji, jakoby dítětem.*“²⁸⁰ Srovnáme-li Utrillov olej *Les Mesnuls* (1919) s Holého obrazem *U Rohanského ostrova* (1924), působí podobně v kompozici, ve způsobu ztvárnění stromů i v pojetí tvarů. Holého malba je však lyričtější a zahaluje ji stříbřitý corotovský opar typický pro řadu jeho obrazů. K tomuto zabarvení jej mohl inspirovat i Otakar Kubín-Coubine, jehož dílo bylo k vidění na pražské výstavě v květnu a červnu 1923.²⁸¹ Síla intelektuální syntézy a realistické přesnosti, o níž v katalogu této výstavy²⁸² hovoří André Thérive, je typická i pro Holého. Kubín byl umělcům Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko blízký i svým úsilím o prostotu,²⁸³ navíc byl Utrillovým přítelem. Holého malby připomínají též obrazy francouzského naivního malíře René Rimberta (1896-1991),²⁸⁴ jehož tvorba je pevným pojetím tvarů blížká nové věcnosti. Jako řada představitelů poválečného realismu projevoval Rimbart paralelní zájem o avantgardu (odebíral časopisy Nord-Sud a SIC) i staré umění (studoval obrazy v Louvru).

Holý s oblibou maluje stromy s výrazně vystínovanými kmeny (které jsou též typické u André Deraina) a pastelově rozpitými korunami s několika tečkami naznačujícími listy. Takové scénérie vyhledává často na Letné, mnohokrát je zde vidět část fotbalového areálu (v souladu se zájmem skupiny o lidovou zábavu). I v Paříži, kde byl na tříměsíčním stipendijním pobytu v r. 1923, vyhledával podobné náměty: periferii, mosty přes Seinou. Pařížské

²⁸⁰ Deníkový zápis M. Holého ze dne 18. 11. 1924, nepublikováno, soukromý archiv Aleny Bergerové.

²⁸¹ Corotovy originály poznal Holý v říjnu a listopadu 1923 při svém pařížském pobytu a zcela jej okouzlili, především svou obsahovostí, jak si zapsal do deníku: „*Přijel jsem nadšen díly, která něco říkala o duši zobrazených věcí (Corot, Le Nain).*“ Celé Holého dílo v době působení v Sociální skupině Ho-Ho-Ko-Ko nese stopy corotovské stříbřité barevnosti.

²⁸² THÉRIVE, André. *Otakar Kubín, LXV. výstava SVU Mánes*, Praha 1923.

²⁸³ „*Chci býti snadno k porozumění... chci býti upřímným k sobě i svým bližním. Je cosi falešného chtít oslňovati akrobacií, dávající si zdání veliké vědy v umění, jež má býti jen ve službách citu.*“ COUBINE, Otakar. *O malířství, Život, výtvarný sborník*, IV, Praha 1924, s. 30.

²⁸⁴ Mezi jeho obdivovatele patřili Pablo Picasso, Wilhelm Uhde, Max Jacob ad. Dle PEREZ, Michele. *En quête de paternité: opus I ; Art naif - art moderne / Musée International d'Art Naif Anatole Jakovsky, Nice 2006, s. 98.*

předměstí St. Cloud vypadá na jeho obraze, vystaveném v Domě umělců v r. 1925, velice idylicky - vybral si pohled na poklidnou, typicky francouzskou kavárnu. *Pont Sully* (1923) je utrillovský, zároveň však pro Holého typicky lyrický, zpracovaný technikou připomínající pastel. Kotíkův obraz *Na předměstí* (1925), vystavený r. 1926, je primitivisticky stylizovaný ve tvarech, ale barevné podání a světlo jsou poměrně realistické.

Pro Karla Holana je téma periferie naprosto zásadní. Maluje v Holešovicích, v Bubenči, v Radlicích, na Santošce, na Štvanici. Jeho záběry působí jako nahodilé momentky zadních traktů domů, dvorů a podobných částí staveb, které nejsou určeny jako oficiální tvář budovy, ale ukazují její skrývanou, mnohdy zanedbanou stránku. Někdy vede středem obrazu diagonálně do jeho hloubky cesta, po které se vydává divákovo oko k okraji obrazu, kde nečeká žádná pointa. Tak se Holanovi daří vystupňovat pocit obyčejnosti. Pro jeho tvorbu je také typická propracovaná barevnost, kdy převládající barva je složena z drobných plošek nuancovaných tónů.

Tvorba Holana a Holého má paralelu v díle Maurice Utrilla. Jinak v poválečných evropských realismech nacházíme komplikovanější koncepty. V německé nové věcnosti zaznívají ohledně života ve městě znepokojivé otázky. Industrializace, která přišla do Německa později než do ostatních západoevropských zemí, měla za následek obrovské demografické přesuny z venkova do měst. Malíře nové věcnosti fascinoval zrod velkoměst se vším, co k nim patří: noční osvětlení, zábava v barech a kabaretech, výstavba tramvajových tratí a metra, vznik infrastruktury. Tyto novinky v nich zároveň budily nedůvěru pramenící z jejich možných negativních důsledků.

To vyjádřil např. Max Beckmann v obraze *Krajina u Frankfurtu* (1922). Zobrazuje idylické předměstí, kde se žije téměř jako na vesnici: před domem kvetou slunečnice a zobají slepice, v pozadí probíhá sklizeň zelí. Zároveň vidíme nenápadné pronikání města: rytmu stožárů už se přizpůsobil strom před domkem, v pozadí se tyčí komíny a moderní továrna s velkými okny. Beckmann tu vedle sebe staví dva modely života - život v souladu s přírodou a život přizpůsobující ji sobeckým zájmům člověka. Zahradnictví v popředí, tedy obraz zemědělské obživy, kontrastuje s továrnou. V pozadí za domkem se rýsuje městské bydlení v činžáku.

Franz Radziwill nabízí ještě pesimističtější pohled. Na obraze *Brémská vodárenská věž* se tato stavba tyčí nad městem místo kostela, který býval dominantou do 19. století. Temné nebe nad městem vyvolává pocit ohrožení, obzvláště v kontrastu s teple osvětleným popředím se zemědělci na poli.²⁸⁵ Jinou polohou je skládání městských objektů do vyvážené kompozice. Tak obraz Otto Möllera *Nádražní náměstí ve Steglitz* (1928) je celý založen

na svislicích a vertikálách (římisa budov, pruh oddělující vitríny obchodů od domu, tramvaj), barvy jsou rozloženy do ploch tak, aby lahodily divákovu oku. Jedinou rolí schématických postaviček v jednobarevných šatech je oživit kompoziční centrum obrazu. U Hanse Mertense je zájem o harmonické pojednání barevných ploch jasně vymezených linií ještě větší. Dosahuje tím až určité abstrakce.²⁸⁵ Naivní malíř Rimbart si vybral podobný motiv jako Möller – v popředí náměstíčko se stafáží, v pozadí fasády domů. Hlavní rozdíl je v tom, že nepostupuje od racionální kompozice, která má v sobě určité rysy abstrakce, ale intuitivně si najde zajímavé místo a to pak zachytí.

Jako obrazy Marie Schnablové, vystavené na druhé výstavě Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko, působí na první pohled malby Georga Scholze *Maloměsto ve dne* a *Maloměsto v noci* (1922-23). Autor v obrazech podobných pohádkovým ilustracím nahlíží z nadhledu (a s nadhledem) do života v malebných domečcích připomínajících stavebnici. Přes den se po ulicích procházejí dokonalí občané (ač na dvorcích už to tak upraveně nevypadá – na jednom probíhá zabijačka, na druhém stojí nevzhledný záchod). Zato v noci se dějí věci: jednomu z mužů vracejících se z hospody se udělalo zle poblíž stromu s oběšencem, za rohem číhá zloděj, chlípák nakukuje do okna ložnice starých nepěkných lidí. Tato kritika společnosti je naprosto jiná než sžíravé karikatury veristů: je v ní určitá vlídnost a pochopení pro lidskou nedokonalost. U Marie Schnablové hlubší záměr jako kritika lidské přetvářky chybí. Z obrazu *Maloměsto* (asi 1924) vyzařuje idyla poklidného odpoledne a snaha o primitivizující stylizaci. Naivní obraz André Bauchanta *Vesnická událost* (1927) ukazuje postup neškoleného malíře: anatomicky nezvládnuté loutkovité postavy se shromáždily před domy, které jim proporčně naprosto neodpovídají.

Pojetí města jako soustavy budov vyrůstajících na pahorku se objevuje v Německu, Francii i Itálii. Několik podobných městeček v okolí Říma – Olevano, Subiaco a San Gimignano – takto zachycoval Alexander Kanoldt. Všechna se tyčí na strmé hoře a jejich struktura jako by odpovídala hierarchickému rozložení společnosti. Kanoldt jim dává magické osvětlení a celek vyzařuje silnou emocionalitou. Podobně jako italská metafyzická malba překračuje Kanoldt viditelnou skutečnost magicko-duchovním pojetím. Hans-

²⁸⁵ Právě v pesimistickém vyznění Radziwillových obrazů, v předtuše nevyhnutelné katastrofy, vidí Bernd Küster hlavní rozdíl jeho tvorby a prací romantiků, jejichž melancholie v sobě skrývá naději, že přijde znovuzrození. KÜSTER, Bernd. *Franz Radziwill*, Oldenburg 1981, cit. dle BUDERER (pozn. 77), s. 92.

²⁸⁶ Hans Mirow v r. 1934 o Mertensovi píše: „Místo radosti z formalismu a plastického koloritu promlouvá z obrazů Hanse Mertense láskyplné pojednání harmonicky vyvážené linie a plochy. Barevné tóny jsou jemně sladěné, nemají v sobě smyslnost. Jen takto, abstrakcí vnějších prostředků, je dosaženo abstraktního obsahu obrazu, jeho mystické síly a jeho nadzemského jasu.“ „Statt einer Freude am Formalen und statt eines plastischen Kolorits spricht aus den Bildern von Hans Mertens eine liebevolle Behandlung von Linie und Fläche, die beide in harmonischem Ausgleich sich zum Bilde fügen, ausgefüllt von unsinnlichen, untereinander fein abgestimmten Farbtönen. Nur so, durch Abstraktion der äusseren Mittel, kommt man zur Abstraktion des Bildgehaltes, zu seiner mystischen Kraft und zu seiner überweltlichen Verklärung.“ Cit. dle ZERULL, Ludwig (ed.). *Hannoversche Maler der Neuen Sachlichkeit*, Hannover 1991, s. 45.

Jürgen Buderer v těchto obrazech vidí projekce depresivního malíře, který se toužil upnout k vizi dokonalé společnosti, jak to dokládá i jeho pozdější vstup do NSDAP.²⁸⁷ Kouzlo snu v sobě mají i lyrické malby Carla Carrà dvacátých let, jako je pohled na *Varallo vecchio* (1924) ze sbírek pražské Národní galerie. Nabízí se srovnání s Derainovým pohledy na St Paul-de-Vence nebo Cadaqués, kde však převažuje kubistický formalistický záměr v práci s kvádry domů. Neoklasicismus Derainovy koncepce spočívá v symetrii centralizované kompozice a poussinovském geometrickém pojetí domů.

Strohost pravidelné struktury architektury (řada oken, řazení domů v ulici) jako geometricko-konstruktivní osnovy kompozice využívají umělci v Itálii i v Německu. Italská metafyzická malba měla zálibu v konstrukci prázdných, na stereometrický základ zjednodušených budov se zdůrazněnou perspektivou. Pod jejím vlivem vytvořil Mario Sironi, jeden z hlavních představitelů skupiny Novecento italiano, desítky obrazů se strohými architekturami. Například v malbě *Syntéza městské krajiny* (1919) je z metafyzické malby přejatá tajemná atmosféra a prudce ubíhající perspektiva, ale nejde tu o evokaci záhadné události jako na obrazech Giorgia de Chirika - námětem je zobrazení pevného architektonického řádu města, které zároveň působí jako současné Miláno a zároveň jako imaginární prostor. Pokud si odmyslíme jasné atributy 20. století - auto a tovární komín - může být i antické. Pojem *syntéza* je v teorii Novecenta ústřední: cílem je zdůraznění trvalých hodnot, přiblížení se platónskému ideálu dokonalosti rovnovážně rozložených geometrických tvarů.

Pro metafyzickou malbu Giorgia de Chirika je typický obraz *Červená věž* (1913). Italské náměstí obklopené arkádami je zde proměněno pomocí prudké perspektivy, nejednoznačnosti světelného zdroje a dlouhých stínů v zlověstně tiché dějiště neviditelného dramatu. Pomník krále Carla Alberta dává rozpoznat, že inspirací bylo Turíno.²⁸⁸ De Chirico nikdy nezachycuje reálná místa - jsou to spíše namalované sny o ideální Itálii, kde jsou antika, renesance a současnost propojeny.

Ve shodě s tendencemi svých současníků se De Chirico inspiroval primitivy. Na rozdíl od kubistů, fauvistů apod. nenapodoboval formu jejich vyjádření, ale jejich přístup ke světu. Tak jako primitivní umělec vkládá do díla magické síly dobra a zla, tak se v moderní době po selhání

²⁸⁷ BUDERER, Hans-Jürgen. *Neue Sachlichkeit, Bilder auf der Suche nach Wirklichkeit*, Mnichov, 1994, s. 100.

²⁸⁸ Tuto sochu viděl z okna svého turínského pokoje Friedrich Nietzsche, nejdůležitější De Chirikův vzor. Ve svých vzpomínkách De Chirico píše: „*To, co je na Nietzscheho nové, je jeho osamělá a hluboká poezie, nekonečně tajemná a nedostížitá. Vyznívá jí nálada podzimního odpoledne, kdy nebe je jasné a stíny se prodlužují, protože slunce je níže než v létě. Tento výjimečný dojem je možné získat ve středozemních městech jako Janov nebo Nice. Ale italským městem par excellence, v němž vystupuje tento výjimečný fenomén, je Turín.*“ „*Dieses Neue ist eine seltsame und profunde Poesie, unendlich geheimisvoll und unvergleichlich, die von der Stimmung eines Herbstnachmittags hervorgerufen wird, enn der Himmel klar ist und die Schatten länger werden als im Sommer, weil die Sonne niedriger zu stehen beginnt. Deiser ausserordentliche Eindruck ist in mediterranen Städten wie Genua oder Nizza anzutreffen. Aber die italienische Stadt par excellence, in der dieses ausserordentliche Phänomen auftritt, ist Turin.*“ In: BALDACCI, SCHMIED (pozn. 82), s. 220, s. 88-89.

religiozity snaží De Chirico odhalit skrytou pravdu skrze umění. Apollinaire rozpoznal v jeho originální redefinici moderní mytologie zobrazení osudového charakteru moderních věcí. Ke stavbě této moderní mytologie využívá řecké mýty a odkazy k dílu Friedricha Nietzscheho. Existuje celá řada obrazů se sochou ležící Ariadny, symbolem intuice, která čeká na Dionýsa, boha schopného sjednotit znovu duši a tělo, jejichž inspirací byla Nietzscheho interpretace antické mytologie. Atmosféra metafyzické malby ovládá některé rané obrazy Františka Muziky, např. *Karlův most* (1921) nebo *Továrna ve Vraném* (1921).

V jiných projevech italského umění dvacátých let zase potkáme jasnou inspiraci renesancí. Například uprostřed *Opuštěného města* (1929) od Carla Sbisà je pravidelný centrální chrám (milánská rotunda sv. Tibalda), jako v Peruginově *Předání klíčů* (1480-82), Raffaelově *Zasnoubení Panny Marie* (1504), v renesančních prospektech ideálních měst, od nichž se neliší ani způsobem provedení. Architektura, která bývá na renesančních obrazech pouhou kulisou v pozadí, před níž dominuje figurální scéna, je zde vlastním tématem. Ve své opuštěnosti (až na drobnou postavičku vpředu) a zachmuřenosti vyvolává stejnou atmosféru zlověstné předtuchy jako metafyzické malby.

Z Francouzů měli na české umění vliv především výše zmínění Maurice Utrillo a Henri Rousseau. V rámci Pařížské školy vznikla řada děl, v nichž je realismus skrytý. Např. v obraze Chaima Soutina *Červené schody v Cagnes* (1923-24), kde lemují dramatické schody domy, které jako by se prohýbaly a padaly. Malbu prostupuje pohyb zachycený s ohromnou energií a vášní. Pod tímto vnějším dojmem najdeme pravou podstatu – Soutine maluje podle skutečnosti (kterou si pečlivě vybírá) zvláštním primitivním způsobem, zdůrazňujícím obsah. Snaží se zachytit materiálnost, kterou má před sebou, se vši spirituální silou působící mezi ním a předměty. Soustředíme-li se na základní kompozici, vidíme, že je vlastně jasná, logická a klasická.²⁸⁹ Přibarvuje ji ještě určitá folklórnost a pohádkovost (křivě poskládané domky v křivolakých uličkách), podobně jako u Marka Chagalla dědictví jeho židovsko-lotyšského původu.²⁹⁰

Shrneme-li zaměření Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko, co se týče městských námětů, je to věcná výpověď o životním prostředí prostého člověka, podaná bez sentimentality. I motiv městských periferií spadá do okruhu její časté ikonografie „okrajovosti“. V ní se znovu ozývá „idylická“ nota a jakýsi „přirozený“ svazek kultury a přírody.

²⁸⁹ FORGE (pozn. 221), s. 18.

²⁹⁰ Andrew Forge podrobně rozebírá chasidismus, panteistický a mystický proud judaismu, kterým byl Soutine patrně ovlivněn. *Ibidem*, s. 18.

3.11. Noční společnost: mikrosvět kaváren a hospod

Fenomén kavárny hrál stále větší roli v rostoucích městech a ve chvíli zrodu velkoměsta se stal součástí života široké veřejnosti. Praha se světovou metropolí stala ke konci první světové války. Důvody popularity kaváren nebyly pouze tak přízemní, jak se píše v časopise Zemského svazu kavárníků *Hostimil*. Na otázku v titulu článku „Proč je nyní živo v kavárnách?“ odpovídá anonymní autor: „Poněvadž se tam hosté přicházejí ohřát. Vstupné se nevybírání, host si dá kávu a posedí 3-4 hodiny. Akademická mládež si bere do kavárny přednášky. V místnostech universit se netopí a doma nemá čím svítit.“²⁹¹ Hlubším důvodem bylo zřejmě to, že v atmosféře kavárny mohl člověk zapomenout na svou všední roli – společnost v kavárně je jinak hierarchizovaná než svět mimo ni. Jak to výstižně formulovala ve své diplomové práci Eva Hnilicová,²⁹² je kavárna naprosto svobodné prostředí, které nabízí možnost volby mezi posezením o samotě (např. s četbou) nebo ve společnosti, možnost pozorovat dění uvnitř nebo na ulici. Kavárna je i zvláštním druhem místa, které je poloveřejné, svými velkými okny, popř. předzahrádkami se otevírá do ulice. Z vnějšího pohledu je jakýmsi jevištěm, na němž se odehrává drama mezilidských vztahů, kde se každý protagonista nechá pohltit svou náladou. Návštěvníci kavárny zároveň sledují divadlo, které se odehrává venku – i divadlo, které jim poskytují ostatní hosté. Zobrazení výjevu z kavárny je tedy ideálním prostorem k vyjádření sociálních vztahů.²⁹³

Kavárna Union se stala hlavním sídlem spolku Preisler,²⁹⁴ jehož členy byli mj. Holý, Holan, Tichý, Frinta a Piskač. Scházela se zde většina umělců dvacátých let – Unionka byla nejdůležitější pražskou literární kavárnou (dále to byly např. kavárny Arco, Slávia, Demínka nebo Tůmovka). Miloslav Holý si pro obraz *Kavárna Union* (1925) vybral jako námět dva bezejmenné hosty a na nich demonstroval mezilidské odcizení. Oba jsou pohrouženi do svého vnitřního světa a nejeví zájem o dění kolem. Jako by ani nevnímali, že vedle nich někdo sedí. Důležitější než druhý člověk se pro ně staly politické události.²⁹⁵ V první polovině dvacátých let se objevují v českém umění samostatné dámy, které vyjadřují moderní

²⁹¹ Anonym: Proč je nyní živo v kavárnách?, *Hostimil* XXXVI, 1919, č. 48, s. 462. cit. dle HNILICOVÁ, Eva. *Kavárna jako téma českého umění první poloviny 20. století*, diplomová práce FFUK, 2005, s. 5.

²⁹² Ibidem.

²⁹³ Ve dvacátých letech je kavárna častým dějištěm próz. Jde o povídky a romány autorů jako Karel Poláček (*Povídky pana Kočkodana, Dům na předměstí*) Eduard Bass (*Pražské a jiné historie*) nebo Egon Ervin Kisch (*Aus der Prager Gassen und Nächten, Prager Kinder*). Na divadelních prknech se kavárna objevuje jako scéna ve hře Karla Poláčka *Pásky na vousy* uvedené roku 1925 Národním divadlem a ve hře *Nevěsta* Adolfa Hoffmeistera z roku 1927 v Osvobozeném divadle. cit. dle HNILICOVÁ (pozn. 291), s. 7-8.

²⁹⁴ Spolek, jenž se hlásil k odkazu Jana Preislera, uspořádal jednu výstavu (září 1922) a po několika edičních pokusech se rozpadl.

²⁹⁵ „Kavárny ve Velké Praze byly odjakživa spíše čítárnami (...). Kavárny první a druhé třídy mají a musí mít u nás bezpodmínečně všechny denní listy československé, německé, maďarské a jiných i zaoceánských států. Prvotřídní i střední kavárny jich mají i několik exemplářů. Tyto kavárny neobejdou se bez tzv. krajanských listů, z celé republiky.“ Chlumecký, *Těžké poměry živnosti kavárenské*, *Hostimil* XLI, 1924, s. 598. cit. dle HNILICOVÁ (pozn. 291), s. 27.

emancipovanost: takové ženy jsou opakem dělnic, zobrazovaných se soucitem. Tak *Dívka s absinthem* (1924) od Bedřicha Stefana je představitelkou měšťanské vrstvy, suverénně popíjí tvrdý alkohol a přitom si prohlíží ostatní hosty. Na Kotíkově leptu *Dívka u stolu* z roku 1925 vidíme zadumanou dívku, která vypadá především znuděně. Prázdnotu jejího života snad naznačuje vyprázdněný sirník na stole.²⁹⁶

Holanův obraz *Noční společnost* (1920) se odehrává v podniku, kde čtyři zoufalé existence zapíjejí bídu svého života. Jedna z nich je bezpochyby prostitutkou, snad je protagonistkou stejného příběhu, který končí Holanovým obrazem *Utopená* (1919). Příběh se možná odehrává v jedné z nočních kaváren na Václavském náměstí, jejichž počet vzrostl po zrušení veřejných domů v roce 1920: zde čekaly lehké dívky na své zákazníky.

Obrazy německého verismu jsou opět daleko radikálnější. Georg Scholz v *Rytíři s hákovým křížem* (1921) zobrazuje snoba, který se rád nechá obdivovat (ačkoli na něm nic obdivuhodného není - viz. trojitá brada a pupínky na zátylku). Kavárna s prosklenými velkými okny je nejvhodnějším místem, kde se zviditelnit a upoutat pozornost stejně laděné dámy. Otto Griebel si ve svém znepokojivém *Autoportrétu v kavárně* (1921) klade existenciální otázku po svém místě ve společnosti. Dívá se z obrazu naléhavě přímo na nás, zatímco za jeho zády se baví elegantní lidé, které takové starosti netrápí. O poválečném životním pocitu v Německu ilustrativně vypovídá pasáž z autobiografie Clause Manna *Bod obratu*:²⁹⁷

„Evropa, a zejména Německo z počátku dvacátých let byly vyčerpané a současně horečně rozjařené (...), každý chtěl spíš zapomenout - na současnou bídu, na strach z budoucnosti, na kolektivní vinu...Po krvavém hýření válečném nastala hrůzná švanda inflace. (...) Peníze se vypařovaly, rozpouštěly do astronomických čísel. Sedm a půl miliardy říšských marek za jeden americký dolar! Devět miliard! Bilion! To je vtip! K popukání! Američtí turisté kupují barokní nábytek za babku, pravého Dürera dostanete za dvě láhve whisky. Pánové Krupp a Stinnes se zbaví svých dluhů, občánek zaplatí účet (...). Ketasové tančí foxtrot v Palace hotelu! Tančeme taky! (...) Kapela vyhrává „Akorát jen banány“ - jsou to praví černoši s černou kůží, žádná léčka! Jazz se nám zdá „fantastický“, „ohromný“; je to novinka, poslední výkřik. (...) Každý se hodí ke každému, je to jedno, na ničem nezáleží. Tohle děvče s tímhle chlapcem nebo s tím druhým, a když se slečinka upejpá (třeba má poměr se svým jezdeckým koněm nebo s kuchařkou), pak se oba mládenci, pospěš si, dělej, obejdou docela bez rozpaků a vesele bez děvčat...(…) Miliony podvyživených, zkorumpovaných, zoufale

²⁹⁶ Interpretace Evy Hnilicové (pozn. 291), s. 69. Zvláštní je pouze to, že dívka je prostovlasá. Podle informace Evy Hnilicové, kterou dosvědčuje také většina uměleckých děl, bylo po celá dvacátá léta nemyslitelné, aby žena vkročila do kavárny bez klobouku.

²⁹⁷ MANN, Klaus. *Bod obratu*, Praha 1997, s. 111.

chlípných, po zábavách zuřivě dychtících mužů a žen se potácejí a vrávorají v jazzovém deliriu." Syn Thomase Manna jako by tu slovy vyjádřil to, co vidíme na mnoha obrazech německé nové věcnosti.²⁹⁸

Dixova malba *At' žije krása!* (*An die Schönheit*, 1922) je zároveň jeho autoportrétem tázajícím se po roli umělce ve společnosti. V moderním jazzovém²⁹⁹ baru, kde hraje na bicí černochoch a tančí se, stojí umělec se sluchátkem v ruce. Sergiusz Michalski jej interpretuje jako sdělení, že je objektivním reportérem a hlásí se tak k heslu veristů: chceme vidět věci v jejich nahotě a jasnosti.³⁰⁰ V popředí vidíme kadeřnickou bustu, která je téměř nerozeznatelná od živé ženy. Je symbolem klamného zdání o kráse, která ve světě prošlém válkou už není možná? Ve střední části dalšího Dixova obrazu, triptychu *Velkoměsto* (*Grossstadt*, 1927-28) nacházíme opět scénu z nočního jazzového podniku (saxofonista, černý bubeník), v němž tančí ženy ve velmi výstředních róbách. Jsou to jakési převleky, v nichž hledají příslušnice střední třídy útěk před sebou samými?³⁰¹ Také páry v lázních v Beckmannově obraze *Taneční bar v Baden-Baden* (1923) nechtějí vědět nic o bídě poválečné doby. Autor se dívá na sobecké zbohatlíky velmi kriticky, jak vidíme v jejich karikovaných tvářích. Z formálního hlediska jde o typický Beckmannův obraz této doby: prostor je klaustrofobický, chybí perspektiva i pevná půda pod nohama. Karl Hubbuch jde v kritice společenské smetánky nejdále. Postavy v *Tanečním baru* (1928) jsou karikované natolik, že se z nich stávají téměř strašidla. Podobně vyznívá malba Němce Rudolfa Schlichtera *Kabaret* (1920), která karikuje úpadkovou společnost, jež se baví vystoupením transvestity a kde se dává veřejně průchod všem choutkám (muž v popředí má na klíně vojáka).

Christian Schad v obraze *Sonja* (1928) zachytil moderní německou ženu, která samostatně vyrazila do velkoměstského nočního podniku. „*Sonja*“ je typem malé úřednice, která se stylizuje do role intelektuálky a vybavena luxusními americkými cigaretami tráví volný čas v literárních kavárnách.³⁰² Téměř chlapecký účes podtrhuje její neženské rysy.³⁰³ Jak to bývá v nové věcnosti, nejde ani tak o zachycení individuality, ale typu – emancipované ženy dvacátých let. Zajímavá je kompozice, která jako by byla inspirována estetikou fotografie (výřez, založení na diagonále).

²⁹⁸ Jelikož byl zrod německé republiky spojen s válečnou porážkou a z ní vyplývajících podmínek diktovaných vítězi, stala se synonymem rozvratu, slabosti a cizího zasahování. Zatímco císařství zůstalo v povědomí národa symbolem německé stálosti, prosperity a moci. Alespoň na začátku dvacátých let. BRÄCH, Radko. *Československo a Evropa v polovině dvacátých let*, Praha 1996, s. 43.

²⁹⁹ Jazz byl ve dvacátých letech tak módní, že zasahoval i do literatury: písně v jeho rytmu se objevují v Döblinově próze *Berlin Alexanderplatz*, která je jedinečným projevem nové věcnosti v německé literatuře. DÖBLIN (pozn. 74).

³⁰⁰ MICHALSKI (pozn. 71), s. 60-61. „*Wir wollten die Dinge ganz nackt, klar sehen, beinahe ohne Kunst.*“ cit. dle S. Michalski: *Otto Dix – Maler und Werk*, Dresden 1977, s. 252.

³⁰¹ MICHALSKI (pozn. 71), s. 54.

³⁰² SUCKALE, Robert. *Kunst in Deutschland: von Karl dem Grossen bis Heute*, Köln, 1998, s. 591.

³⁰³ Častého výskytu téměř transsexuální fyziognomie v nové věcnosti si všiml Jean Clair. CLAIR, Jean. *Vom Roten Oktober zum Schwarzen Oktober*, in: SCHMIED (pozn. 12), s. 39.

Ve dvacátých letech s výjimkou literárních kaváren, kam chodily i ženy - umělkyně, novinářky, herečky, byla přítomnost osamělé ženy v kavárně krajně podezřelá. Osamoceně přicházely většinou kurtizány, a jako na takovou muži hleděli na jakoukoli samostatně sedící ženu. Ženy ve větších skupinách se objevovaly jednak v nočních kavárnách (prostitutky), jednak v denních podnikcích, kde se scházely „na kus řeči“. Jejich úroveň vyjadřuje dobový článek, podle nějž šlo o dámy, které „neměly nic na práci a pomocí flirtu a tlachání s přítelkyněmi krátily dlouhou chvíli mezi obědem a čajem o páté. Tady seděly dokola, s vytrhaným obočím, křiklavě namalované, s překříženými nohama v hedvábných punčoškách (...), ale bez výjimky věrné svým manželům, protože dobře věděly, co by svým dobrodružstvím daly v sázku.“³⁰⁴ Karikaturu takové dámské společnosti se nebojí předložit německá nová věcnost. Na Hubbuchově obraze vidíme tři ženy, jak s údivem naslouchají nějakému drbu, který vykládá čtvrtá. V kontrastu s tvářemi pokřivenými závistí, zlobou, přetvářkou ale i stářím, působí módní kreace na jejich hlavách opravdu směšně. U nás se k něčemu takovému odvážila maximálně speciální karikaturní rubrika v novinách. Setkání žen v Zrzavého obraze *Kavárna* (1923) vyvolává naprosto opačný dojem: je poetické. Zrzavý v něm hledá tichý a prostý půvab.

Jak už jsme se několikrát přesvědčili, umělci Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko se upřímně snažili přiblížit obyčejnému člověku. Zejména Kotík vytvořil řadu obrazů předměstské hospody. Většinou vidíme vchod hostince, před nímž v zahrádce popíjejí štangasti a postávají příchozí. Atmosféra je uvolněná a přátelská - idealizovaný prostý člověk je nahlížen s všeobjímající láskou.

Zajímavou osobností pro naše téma je český Němec Ernest Neuschul: má velice blízko k nové věcnosti (formálně i tématicky), zároveň však nezapře vliv zdejšího prostředí. Jeho *Pijáci* (1927) jsou nočními návštěvníky hospody, jejíž duch je stejný jako u Kotíka, ale hladký způsob malby a práce se světlem připomínají tvorbu George Schrimpfy.

Pro Paříž dvacátých let byly typické kavárny na Montparnassu, kde se v debatách svobodně rozvíjelo umění. Jak ukazuje obraz Tullia Garbariho *Intelektuálové v La Rotonde* (1916), rodil se tento typ podniků i malířský realismus už za války. *Lunapark na Montparnassu* (1928) od Tsuguhara Foujity je labužnickou výpovědí o pařížském nočním životě. Smyslůvost aktů vyniká na červeném pozadí. V Itálii se téma kavárny a nočních podniků v realisticky zaměřených obrazech téměř nevyskytuje.

Noční společnost, motivy pijáků a prostitutek apod. nemají u Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko tak vyostřený akcent jako např. v německém sociálně-

³⁰⁴ aka, Das Kaffeehaus zu unserem lieben Frauen, *Deutsche Zeitung Bohemia* 102, 1929, č. 301, s. 8. Cit. dle HNILICOVÁ (pozn. 291), s. 74-75.

kritickém umění. I bary, kavárny a hospody vnímají čeští malíři v duchu lyrismu a určité idyličnosti. Noční společnost zde není rezonanční plochou vášní a katastrof, ale spíše zklidněného a ztlumeného rytmu odpočinku.

3.12. Vesnice: hledání přirozenosti a harmonie

Ve snaze ukázat krásu prostého života se umělci Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko neopomněli věnovat ani venkovu. Jejich obrazy jsou záběry z běžného života na vesnici, jsou intelektuálním snem o ideálu života v souladu s přírodou. Naivním sněním, které má v době urbanizace Českých zemí s realitou málo společného.³⁰⁵

V Kotíkových obrazech z let 1919 až 1924 se před našima očima odehrávají různé denní a roční doby charakteristického života na vesnici. Dle shrnutí Vojtěcha Lahody zde jde obsahově o vyjádření sociální idyly, formálně o „vhodné propojení novoklasicismu a expresionismu, přičemž jakýmsi svorníkem či novou kvalitou, která takto vznikla, byla nová varianta primitivismu.“³⁰⁶ Václavu Nebeskému tento druh primitivismu připomínal Marka Chagalla.³⁰⁷ Pravoslav Kotík pomocí něj dosáhl určité bezprostřednosti: postavy mají svou důstojnost, ale zároveň jsou velmi lidské a přístupné. Obrazy mají až pohádkový nádech. Naproti tomu třeba Horalové (1927) od Ubalda Oppiho, představitele italského Novecenta, jsou monumentální a sošní, velmi vzdálení divákovi. Do ještě hlubšího bezčasu se noří ženy hrabající seno (*Bez názvu*, 1926) od Ernsta Neuschula. Ať už se Kotíkovi protagonisté věnují zabijačce, ořezávají stromy, nesou dříví z lesa nebo vpozdvečer odpočívají na zápraží, vždy to dělají s klidnou přirozeností: takto si to vyžaduje řád přírody, takto to dělaly celé generace před nimi. Zdá se, že Kotík takový život považuje za ideál, kterého by měli dosáhnout i lidé ve městě. Je třeba radostně pracovat pro novou svobodnou vlast. Na příbuznost k holandským žánrovým obrazům poukázal v článku z r. 1923 Emanuel Pacovský,³⁰⁸ přičemž u Kotíka konstatoval daleko větší střízlivost.

Také Holý maloval život na vesnici, ač jinak jeho zájem poutala především předměstí. Jeho obrazy mají oproti Kotíkovým blíže k Utrillovi, chybí zde primitivizující prvek. Holan se věnoval výhradně městské periferii.

V evropském neoklasicismu se objevují strategie jako využití náhle zmraženého pohybu, který hypnotizuje a nechává obraz setrvat ve věčné přítomnosti. Tak je tomu v obraze *Dívka u okna* (1923) od Němce George Schrimpf a i v malbě *Horalové* (1927) od Itala Ubalda Oppiho. V obou

³⁰⁵ Pro snížení napětí na venkově byla důležitá pozemková reforma odhlasovaná 18. 4. 1919, která určila, že dosavadním majitelům bude ponecháno maximálně 150 ha hospodářské půdy a 250 ha půdy vůbec. Oslabila revoluční zápal a rozmnožila v lidu státotvornou většinu. Velký počet lidí tak nabyt vlastnictví a tím sociálního klidu. PEROUTKA (pozn. 195), s. 544-557. Kotík se zde držel tematiky, jež byla těžištěm tvorby Umělecké besedy: venkov, rodina, tradice.

³⁰⁶ LAHODA (pozn. 17), s. 81.

³⁰⁷ „Bystrým smyslem pro charakterizační deformaci a zkrácení, jichž zvláště účelně používá k zvýraznění motivů pohybových, i nemalou dávkou dětského primitivismu, jimiž je kořen, blíží se Pravoslav Kotík v některých bodech ruskému Chagallovi.“ NEBESKÝ, Václav. Výstava Umělecké besedy. *Tribuna*, 25. 12. 1921, s. 7-8.

³⁰⁸ „...holandští malíři rustikálního života líbovali si ve sprostotě venkova, ale Kotík ukazuje jeho prostotu, nehledanost, bezprostřednost.“ PACOVSKÝ, Emanuel. Členská výstava výtvarníků Umělecké besedy v Obecním domě. *Rozhled*, říjen-prosinec 1923, s. 131.

případech malíř připoutává naši pozornost rytmickým rozdělením světla a stínů, zjednodušených ploch a barev. Zcela se pohroužíme do díla a zapomeneme hledět svým navyklým utilitárním způsobem, čímž naplňujeme požadavek ve dvacátých letech vlivného filosofa Henri Bergsona na umění: „Cílem umění je uspat aktivní, či spíše resistantní složky naší osobnosti a přivésti nás do stavu naprosté poslušnosti, v níž realizujeme sugerovanou ideu, nebo spolucítíme vyjadřovaný cit.“³⁰⁹ Pohádková atmosféra, která vyvolává dojem bergsonovského ideálního bezčasí, je také přítomna v obraze *Oběd na poli* (1923) od Františka Muziky.³¹⁰ Jeho stylizace se také blíží způsobu malby francouzského naivního malíře André Bauchanta (1873-1958).

³⁰⁹ Bergson, Henri: *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889, s. 11, cit. dle Čapek, M. *Henri Bergson*, Praha 1939, s. 125.

³¹⁰ Je pravděpodobné, že Muzika Bergsona dobře znal, neboť souběžně se studiem Akademie byl mimořádným posluchačem filosofie, pedagogiky a psychologie na UK. Ze všech těchto oborů složil státní zkoušky. Tyto údaje obsahuje Muzikův životopis (strojopis) uložený v Archivu NG.

3.13. Krajina: tvarová stylizace a barevná redukce

Jak už víme, umělci Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko malovali především periferii nebo krajinný výsek s hlavní rolí věnovanou člověku. Výjimkou je Miloslav Holý, který si liboval v zobrazení stromů. Barevnou jednotu obrazu *Stromy u rybníka* v akordu olivově zelené uvedl Jaromír Pečírka jako příklad Holého barevného souladu v kritice výstavy z roku 1926. Jeho způsob práce s barvou vyzdvihoval jako základ Holého umění.³¹¹ Stříbřitost koloritu se odvolává na Corota – to měl zřejmě na mysli Markalous, když chválil jeho syntézu minulosti a současnosti.

Ani v rámci evropských poválečných realistických tendencí nehrály samostatná krajinomalba a záběry z venkova až na výjimky důležitou roli. Carlo Carrà od metafyzické malby ve dvacátých letech postupně přešel k lyrické krajinomalbě. Příkladem magického realismu, který byl stádiem na této cestě, je *Pinie u moře* (1921). Ve snaze o tradičně italskou pevnost a rovnováhu se obrací k jednoduchým, velkým a uzavřeným formám, jež jsou založené na precizní kresbě. Tajemnost metafyzické malby zde ještě vyvolává dřevěná koza s drapérií. Po celá dvacátá léta se pak Carrà téměř výhradně věnuje krajinomalbám, v nichž usiluje o maximální zjednodušení tvarů. Současní interpreti nacházejí v těchto malbách symbolické významy. Např. malba *San Martino* (1925) může vyjadřovat benediktinský závazek „ora et labora“ nebo sakrální charakter každodennosti – prostřednictvím dvou hlavních prvků scény, vozu a kostela.³¹² Carrova malba 20. let je syntézou mezi ideou a přírodou, sám ji označuje jako „mýtický realismus“. Fantazijního vzhledu dosahuje mj. stříbřitou barevností a tvarovou jemností vegetace, která připomíná Camille Corota. Jeho imaginace je spíše vysněná než viděná, vyjádřená přesnou objemovostí. Eliminuje zvláštnosti, pracuje na syntéze působící puristickým dojmem. Kompozice je založena na skryté geometrii. Ve sbírce pražské Národní galerie toto období dokumentuje obraz *Varallo Vecchio* (1924). Alberto Saliotti z okruhu Novecenta maloval ve dvacátých letech krajiny, kde jsou krajinné výseky a postavy poskládány jako kulisy v divadle. Mají elementární tvary a primitivismus se v nich mísí s monumentalitou, která vzniká díky nepřiměřenosti měřítek a deformaci perspektivy.

Ve francouzském neoklasicismu nacházíme jediného velkého krajináře, a tím je Otakar Kubín – Coubine. Původem Čech, odešel do Paříže v roce 1912 a do vlasti se již nevrátil. Maurice Raynal, autor jeho monografie,³¹³ jej nazval „naturalistickým klasikem“ a vyjádřil tak princip jeho tvorby: prvky přírody podřizuje klasickému řádu. Podobně jako Nicolas Poussin konstruuje

³¹¹ PEČÍRKA, Jaromír. Prager Kunstaustellungen (Im Kunstverein - Die Maler Holan, Holý, Kotík). *Prager Presse*, 18. 4. 1926, roč. VI, č. 107/7.

³¹² CARRÀ, Massimo; PONTIGGIA, Elena; FIZ, Alberto. *Carlo Carrà. Il realismo lirico degli anni venti*, Milano 2002, s. 114.

obrazovou skladbu pomocí schématu vertikál a horizontál. Dle dalšího monografisty, Jiřího Siblíka se v krajině odráží Kubínovo nitro plné lyrické nálady a touhy po klidu, chce jí vtisknout rysy své osobnosti, povýšit ji do stavu trvalosti.³¹⁴ Maluje Provence, především její turisticky neatraktivní, kamenitou a melancholickou část v oblasti Nízkých Alp.

Závěrem můžeme říci, že krajinomalba i zachycení života vesnice se ve dvacátých letech vyskytuje zřídka, zato ve třicátých letech nabývá na popularitě zejména v Německu a Itálii spolu s růstem moci nacionalistických stran a zdůrazňováním hodnot domova a vlasti.

Krajinné a venkovské prvky v tvorbě malířů Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko navazují na jejich úsilí o nalezení alternativ k politickým a sociálním otřesům dobové společnosti. Opět se zde setkáváme s idylickou stylizací a hledáním jakési původní harmonie v eticko-estetickém smyslu.

³¹³ RAYNAL, Maurice. *Coubine*, Rome (ed. Valori Plastici) 1922.

³¹⁴ SIBLÍK (pozn. 216), s. 17.

3.14. Lidová zábava: poutě, cirkus, Commedia dell'Arte

Obrazy s námětem cirkusu navazují na tradici, která koření už v impresionismu. V okruhu Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko se objevují velmi hojně, v souvislosti se snahou přiblížit se obyčejným lidem a zachytit to, co zpestřuje šed' jejich všedních dnů. Jejich srozumitelné obrazy mohly sloužit jako slavnostní připomínka svátečních okamžiků. V programovém článku skupiny zaznělo: „*Celá váha jeho (drobného člověka - pozn.) osobnosti spočívá ve správném pochopení možností, jež mu skýtá současnost se všemi svými bolestmi, strastmi, jež mu dává zapomenout svými radostmi. Jak skromné jsou jeho radosti, jež mu dávají nésti obrovitou tíhu starostí.*“³¹⁵ Radosti chudých lidí byly zároveň zábavou poměrně mladých umělců³¹⁶. Na Holanovu vášeň pro cirkus vzpomíná Holý: „*Cirkus Karla Holana uchvacuje svou podivnou, skoro pohádkovou atmosférou a exotickou vůní a tam se projeví jeho láska ke zvířatům, kterou si zachoval celý život...*“³¹⁷ Holanův obraz *Cirkus* (1923) působí velmi autenticky a živě, čehož je dosaženo mj. díky nevyvážené, jakoby náhodné kompozici vyvolávající dojem momentky. Velice častým Holanovým tématem je Krasojezdka.

Také v rámci evropských realistických tendencí se vyskytují motivy z cirkusu. Jejich cílem však není snaha o přiblížení se prostému člověku. Malíři si je vybírají spíše pro jejich exotiku a možnost experimentovat. Foujitova malba *Krotitelka se lvem* (1930) je variací na jeho oblíbené téma spojení ženského aktu a kočky. Jeho estetika se podobá tvorbě naivního malíře Camille Bomboise (1883-1970), jehož obraz *Jarmareční atlet* (ca 1930) vykresluje podobně dekorativním způsobem světlé tělo s nepatrným černým oděvem. Oběma je společný i humorný prvek - vzpěrač přímo při výkonu vybírá peníze, černá ruka na Foujitově obraze ukazuje na klín krotitelky. Ve Francii byli naivní malíři obdivováni stejně jako u nás.

V nové věcnosti nepatří téma cirkusu ke zvlášť vyhledávaným. Příkladem je Davringhausenův *Akrobat* (kolem 1920), jakási surreálná vize člověka-roboty, který je schopen jakéhokoli pohybu (jeho váha spočívá na špičkách prstů nepřírodně umístěné ruky). Způsob modelace je zřejmě ovlivněn tím, že Davringhausen viděl pouze na pravé oko. Ve srovnání s touto prací jsou Kotíkovi akrobati realističtí, malovaní s obdivem ke schopnostem lidského těla. Není zde stylizace obrazu stejného námětu od Zrzavého. Ani v Itálii nehrála cirkusová tematika výraznou roli. Obraz od

³¹⁵ HOLAN (pozn. 119), s. 82.

³¹⁶ Holému bylo v době vydání *Života* IV 27 let, Holanovi a Kotrbovi 31 let, Kotíkovi 35 let.

³¹⁷ „... Kreslí lvy, slony, tygry, dogy a jsou to nejkrásnější a nejživější z jeho kreseb. Nevynechá žádný cirkusový podnik, který přijede do Prahy. Chodí dopoledne do zvěřince a zkoušek, odpoledne maluje při představení. Po ilustracích k Raisově „*Kalibově zločinu*“, rytých do linolea, ryje cyklus šestnácti listů „*Cirkus*“. Později chodí do zoologické zahrady, kde opět maluje velbloudy a

Carla Carrà *Festival* (1924) patří do velké skupiny jeho lyrických krajinomaleb dvacátých let.

Ze vzpomínek M. Holého se dozvídáme i to, co pro něj a jeho přátele znamenala další městská atrakce: „*Stejnou pestrost a zábavu jako v cirkuse nachází lid a s ním i Holan na poutích. Kolotoče, houpačky, střelnice doprovázejí celé dílo Karla Holana od jeho začátků až do konce a tak jako v cirkuse nenechává se zde Holan odradit houfy diváků, kteří se kupili za jeho zády.*“³¹⁸ Houpačky i kolotoče jsou atrakcemi, čas od času oživujícími předměstí. Ze všech jejich zobrazení dýchá slavnostní duch neděle.

V tvorbě skupiny se také několikrát objevuje téma Harlekýna. *Commedia dell'arte*, tradiční italské pouliční divadlo, které vzniklo v 16. století, bylo populární v celém umění dvacátého století. Jeho prvky se objevují v obrazech od Cézanna přes Picassa, Deraina až k Severinimu i v Ďagilevově baletu, snad díky tomu, že bylo živoucí alternativou ke klasické mytologii.³¹⁹ Z této divadelní formy, která byla improvizací na téma lásky a intrik, jsou nejznámější postavy Harlekýna, Kolombíny a Pierrota. Všichni tři jsou vlastně sluhové, kteří pomáhají překonat nástrahy Pantalona, Doktora a Tartaglia a dát zvítězit lásce dvou milenců. Děj je možno obohacovat nejrůznějšími aktuálními narážkami a rozvíjet podle reakcí publika.

Vážné klauny vidíme v Kotíkově obraze *Přátelé* (1923-24), pod jejich maskou se skrývá jejich existenční smutek. Dva roky po namalování *Harlekýna* (1922) se jeho autor Miloslav Holý redakčně podílel na podobě sborníku *Život* (roč. IV, 1924), kde byly otištěny dva Picassovy obrazy se stejným námětem. Pod kubistickým provedením stojí: „*Libovůle osobní zákonitosti = vzdaluje věc lidem.*“ U klasicistního je poznámka: „*Objektivní pohled na svět - přibližuje věc lidem.*“ Také Holý chtěl dát prostému publiku hrdinu, který mu bude blízký: je sice neúspěšný ve své snaze získat lásku Colombiny, je pouhým klaunem, ale nikdy nepropadne pesimismu.

Commedia dell'arte byla atraktivní v celé Evropě. Např. *Harlekýn s kytarou* (1924) je typickým Derainovým obrazem dvacátých let: jasná barevnost zdůrazňuje pevně ohraničené formy. Umělý svět divadla vyzařuje v tomto období i z jeho portrétů, krajiny působí jako jevištní dekorace. Picassův *Harlekýn* (1917) je portrétem předního tanečníka Ďagilevova baletu, pro jehož představení namaloval scénu a procestoval Itálii. Na tomto portrétu jsou rozeznatelné vlivy sentimentality neapolské *commedia dell'arte*. V oděvu Harlekýna portrétoval i svého syna Paula (1924), jehož matka Olga byla tanečnicí Ďagilevova baletu. *Dva Pulchinellové* (1922) od

slony. Na jeho popud kupuje záškatelská firma jeho rodičů dva velbloudy, kteří, jak si jistě mnozí pamatují, po několika lety byli exotickým zjevem na pražských ulicích, jak se zavěšenými koši dopravují drobné náklady.“ HOLÝ (pozn. 134), s. 17.

³¹⁸ „Rád vypravoval dojat, jak jednou, když maloval na místě svou velkou Matějskou pouť, položila mu jakási stará žena na jeho paletu korunu v přesvědčení, že tento ušpiněný malíř je jednou z pouťových atrakcí.“ Ibidem.

Gina Severiniho jsou zdvojeným obrazem postavy, která je charakterizována nemohoucností (často je to mrzák s hrbem, někdy koktá). Když ještě připočteme černé masky a dokonale provedenou hladkou malbu, vyvolává v nás toto dílo podobně zneklidňující dojem jako metafyzická malba. Severini maloval postavy commedie dell'arte často, dokonce na zdi domu Sira George Sitwella v Montegufoni u Florencie.

Představitel německé nové věcnosti Max Beckmann pojímal svět jako divadlo a velmi rád maloval postavy s karnevalovými maskami, které mu ztělesňovaly esenci mezilidských vztahů.³²⁰ Byl vlastně jediným umělcem nové věcnosti, který se tématice karnevalu soustavně věnoval. V roce 1921 např. maluje obraz *Autoportrét v roli klauna*, v němž po všech válečných útrapách hořce konstatuje, že život je komedie, a opovržlivě smýšlí o Bohu, který takový svět stvořil.

Téma Commedie dell'Arte se tedy ve dvacátých letech objevuje z několika důvodů. V souvislosti s osobním životem (Picasso), jako prostředek k upozornění na divadelnost světa, jako pole pro řešení formálních problémů i hravý námět zprostředkující poetickou náladu.

3.14.1. Nová podívaná: sport, pohyb, rychlost

Sport byl ve dvacátých letech téměř zbožštěn – jednak v souvislosti s důrazem na smyslovost těla ve stále více se technizujícím světě, kdy však zároveň bylo obdivováno fungování svalů podobné práci stroje, jednak ve spojitosti s darwinismem. Zlatá mládež sledovala zejména box a tenis, jak dokazuje mj. řada reportáží v dobových časopisech. Zábavou pro nejširší vrstvy byl fotbal, na jehož zápasy chodilo ve dvacátých letech ještě více diváků než dnes, protože neexistovala televize. Na Holanově obraze *Nedělní odpoledne* (1920) je mu věnována největší plocha, v pozadí je ještě cirkus a houpačky. Také na mnoha obrazech Miloslava Holého figurují hřiště fotbalových klubů. Sport, který Sociální skupina Ho-Ho-Ko-Ko vyzdvihuje, je skutečně lidový.

Ve středu zájmu evropských realismů stály elitní sporty určené střední vrstvě. Příkladem z oblasti německé nové věcnosti je *Tenistka* (1926) od Antona Räderscheidta. Stojí mohutně rozkročená na hřišti, za jehož sítí vidíme v dálce nepatrného muže v korektním obleku. Žena se emancipovala a může se věnovat této nové formě velkoměstské zábavy. Tenisová raketa a míček, které drží v ruce, působí jako insignie její moci a ona jako bohyně nového světového náboženství. Tenistka v obraze Carla Carrà *Múza východu* (1917) je echem De Chirikovy fascinace klasickým sochařstvím. Chybí tu smysl pro tajemství a patos, převládá obdiv k rané

³¹⁹ Tak se domnívají Elizabeth Cowling a Jennifer Mundy. COWLING, MUNDY (pozn. 4), s. 14.

³²⁰ BECKETT, Wendy. *Max Beckmann: Die Suche nach dem Ich*, München 1997, s. 36.

renesanci. *Hráčka tenisu* (1924) od Bedřicha Stefana je naproti tomu zcela civilní sportovkyní své doby (klobouček a oděv typické pro dvacátá léta).

Německý sochař Rudolf Beling zachytil v r. 1929 legendárního boxera Maxe Schmelinga. Byl přítelem Alfreda Flechtheima, v jehož Querschnittu vycházely fotografie boxerů v pózách řecko-římských soch.³²¹ Také italský sochař Fr. Messina zobrazil r. 1929 Boxera jako samostatnou figuru - v tomto případě o dost civilnější (trenky, boty, postoj). Do stylové vrstvy dvacátých let patří svým ztvárněním v duchu Maillola (způsob modelace-velké objemy, jasné kontury, výraz, účes) i *Plavkyně* (1931) německého sochaře Stadlera, ač vznikla na počátku třicátých let. Také kompozice, založená na trojúhelníku, ukazuje maillolovský zájem o vícehledovost (oproti zdůrazňování frontálního pohledu zakladatelem německého moderního sochařství Adolfem von Hildebrand).³²²

Ve francouzském umění není sport tak výrazným fenoménem. Picassovy *Dvě ženy běžící po pláži* (1922) jsou jemnou ironií jeho společenského kultu. Formální inspirace možná pochází z bakchických výjevů na antických sarkofázích, z vyobrazení na řeckých vázách nebo z Poussinových obrazů.

Lidová podívaná a populární zábava mají v dílech Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko rysy téměř „sentimentálního“ zájmu o přirozené zdroje emocí. To trochu připomíná obdobné úsilí z doby osvícenství, kdy se objevují nové koncepce vnímání, emocionality a prožívání.

³²¹ TÚMPEL (pozn. 209), s. 158.

³²² Stadler pobýval v letech 1925-27 v Paříži, kde byl s Maillolem v přímém kontaktu – ukazoval mu své práce. Ibidem, s. 154.

3.15. Mýtus a příběh: inspirace v tradici a literatuře

Nové podobě poválečné mytologie se věnuje ve studii *Mýtus a realita v italském malířství dvacátých let* Paolo Baldacci.³²³ Mýty jsou příběhy symbolických postav, v nichž je zakotvena kulturní identita té které společnosti. Tradiční křesťanský mýtus se zároveň se zesvětštěním společnosti vyprázdnil. Mezitím se vytvořily mýty nové, jež potřebovaly najít vizuální podobu. Baldacci je dělí do tří skupin. První je charakterizována pocity odcizení, ztracenosti sebe sama a melancholií. Vyjádření nachází v pohledech na městská zákoutí, která působí neobyvatelně – ať už to jsou metafyzická náměstí nebo technickými konstrukcemi přetvořený městský organismus. Druhá skupina se týká zboření tradičního pojetí prostoru a času, ke kterému došlo v Bergsonově filosofii a v Einsteinově fyzice. Ztráta těchto jistot je vyjádřena záhadností metafyzických maleb i Picassovým užíváním všech vizuálních látek, které jsou k dispozici. Nevědomí a sexualita tvoří třetí skupinu moderních mýtů. Noční můry a sexuální tabu se objevovala již u Johanna Heinricha Füssliho, Williama Blakea, Odklony Redona nebo Gustava Moreaua, nyní se ale stávají součástí malířovy autobiografie, umělec je ukazuje na sobě. Projevuje se zde tedy typická charakteristika umění dvacátého století: stalo se projekční plochou umělce vlastního Já.

De Chirico maluje sám sebe v postavě Odyssea, Herma a dalších antických postav (především těch, jejichž osud byl spojen s jeho rodnou Thesálií), které symbolizují cestu ducha. Zdánlivá odtrženost od čehokoli časového, které tyto obrazy sdílejí s „náladou“ metafyzických kompozic, je stupňována poetickým významem, které mu dávají použité mýty. De Chirico se ztotožňuje s Nietzscheho přesvědčením, že svět je plný tajemných sil, a užívá prvky vyskytující se v jeho spisech (především v *Ecce homo*): nálada podzimního poledne, arkádová náměstí, věže. Např. v obraze *Odjezd Argonautů* (1920) je téma mýtické cesty zachyceno v atmosféře známé z metafyzických pláten italských náměstí. Město je tu ideální projekcí pocitu z architektury, která se stává symbolem „věčné současnosti“.

Tyto nové obsahy nacházíme pouze v dílech největších osobností evropského umění dvacátých let. Jinak se většinou jedná pouze o tvarové citace, pojaté v současném duchu. Zejména u nás mají sloužit k dosažení poetické nálady, mají navodit kouzelný pocit věčné idyly. Tvorba Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko se drží líčení reality a mytologické prvky se v ní téměř nevyskytují.

³²³ BALDACCII, Paolo. Mythos und Realität in der italienischen Kunst der Zwanzigerjahre , in: SCHMIED (pozn. 12), s. 67-78.

Ilustrací snahy Novecenta o spojení klasických výtvarných zákonů a moderních výtvarných umění je obraz Maria Sironiho *Kompozice / Architektura s vestálkou a atletem* (1929). Návrat ke klasické minulosti se projevuje už ve výběru postav - vestálky, hlídající posvátný oheň v chrámu bohyně Vesty, a atleta, který ztělesňuje asketické úsilí o sebepřekonání, boj o uskutečnění ideálu. Starověká je i architektura - hlavice sloupu, římsy i chrámové průčelí v pozadí. Postoj atleta vychází z Polykleitova *Doryfora*. Obraz je ale sjednocen moderním duchem malby, která všechny tvary podává zjednodušeně a jasně a v některých partiích abstrahuje (obličej, bederní rouška a náznak kopí v ruce atleta). Podobně zpracoval Sironi antickou předlohu Niobé v obraze *Akt a strom (Nudo e albero, 1930)*. Gesta ženy jsou téměř totožná, ale přesto obraz vyznívá současně: malíř byl při práci veden snahou o syntézu a monumentalitu.

V okruhu Valori Plastici bylo obnovováno staré umění v jeho původní podobě. Příkladem je obraz *Lotovy dcery* (1919) od Carla Carrà, jehož kompozice připomíná symetrii maleb od Piera della Francesca nebo Paola Ucella a jejich zjednodušování tvarů na geometrickou podstatu. Gesta figur a naivní pojetí krajiny s keři jsou převzaty od Giotta. Hlavní je celková pevnost a jasnost forem, která všechny tři malíře spojuje. Malba byla publikována v časopise Valori Plastici (listopad 1919), kde vyšel i Carràův obdivný článek o Giottovi.³²⁴ Částí kritiky byla odmítnuta jako anachronismus.

Ve francouzském neoklasicismu se s motivy z antické mytologie setkáváme zejména u Pabla Picassa. Např. obraz *Pramen* (1921) připomíná antické sochy říčních božstev. Zároveň je alegorií ženy jako zdroje života (ve starověku byly říční toky symbolizovány mužskou postavou). Pozadí obrazu působí velmi plošně a klidně, jednoduché tvary jsou vyplněné světlými barvami. Žena i její atributy jsou zjednodušené, tvář odpovídá antickému ideálu (rovný nos vyrůstající z nízkého čela), šat je nadčasový. Masa jejího těla je stejně těžká jako u Maillolových soch. Takový typ ženy se stal nejdůležitějším námětem Picassova neoklasicistního období.

V německé nové věcnosti na mytologické náměty téměř nenarazíme, natolik je civilní. Náznaky křesťanské ikonografie se tu a tam objevují v zátiších, kterým se věnujeme ve zvláštní kapitole.

Rovněž tvorba Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko je zaměřena na záběry z každodenní skutečnosti a literární a alegorická inspirace je u ní výjimkou. Tak je tomu v případě Holanových ilustrací Erbenovy „Kytice“, které vystavil na prvním vystoupení skupiny, nebo u Kotíkových alegorií čtyř denních dob v podobě ženských aktů v arkadické krajině, jež ale patří

³²⁴ V časopise *Voce* publikoval Carrà rovněž stati *Parlata su Giotto a Paolo Ucello Costruttore*. V roce 1924 vydal v edici Valori plastici o Giottovi celou monografii.

spíše do období předcházejícího, i když se v něm již připravuje to, co se u něj plně rozvinulo v době existence skupiny.

3.15.1. Legionářská tematika: kult nových hrdinů

U nás se stali jakýmsi mytologickými hrdiny legionáři. Hráli důležitou roli v ikonografii mladého Československa jako nástroj vlastenecké propagandy. Šlo o české a slovenské vojáky, kteří zběhli od rakouské armády nebo byli zajati a pak bojovali po boku Dohody proti Rakousku a Německu. Bylo jich na sto tisíc a vyznamenali se zvláště v Rusku (legendární bitva u Zborova). Díky nim se Československo po válce stalo součástí vítězné koalice. Byli oslavováni jako následovníci husitů, národní hrdinové, kteří vybojovali samostatnost státu.³²⁵ Vznikla řada institucí (Legiobanka, Legiozáložna, Československá obec legionářská vydávající noviny *Národní osvobození*), populární byli legionářští spisovatelé Rudolf Medek a František Langer. Vrcholem glorifikace pak byla stavba Památníku osvobození na vrchu Vítkov (propojení s husitským odkazem nejen výběrem místa, ale i jezdeckou sochou Jana Žižky).³²⁶

Vůdčím umělcem na tomto poli byl opět Otto Gutfreund. Pro vlys na Gočárovu Legiobanku si jako téma zvolil návrat legií. Střed tvoří Vlast vítající rozevřenou náručí vracející se legionáře, po levé straně je ženská figura znázorňující Mír a odebírající pušku francouzskému legionáři, po pravé Práce podávající ruskému legionáři lopatu a motyku. Na obou stranách se pak rozvíjejí výjevy návratu a vítání. Vlys na obou koncích uzavírají skupiny oplakávající ty, kteří se nevrátili.³²⁷ Přípravná studie ukazuje, jak velký důraz kladl Gutfreund na pečlivou kresbu, tolik zdůrazňovanou neoklasicismem.

Sociální skupina Ho-Ho-Ko-Ko se tomuto tématu věnovala v osobě Karla Kotrby několikrát. V první řadě jde o reliéfy pro Záložnu československých legionářů v Myslíkově ulici z roku 1924. Prostřední část zobrazuje návrat legionáře (v návaznosti na Gutfreunda), kterého vítají rolník a jeho žena – zřejmě rodiče. Nepřirozenost gest rukou všech tří protagonistů, jejich loutkovitost, u matky téměř vykloubenost, zřejmě nelze připsat autorově

³²⁵ Ferdinand Peroutka rozebírá jejich význam pro světovou politiku: po skončení války musely legie zůstat na Sibiři a chránit transsibiřskou magistrálu, aby udržely bolševiky v mezích. Dohoda by proti Rusku nejradyji válčila, ale armády byly unavené a intervence proti socialistickému státu jen z toho důvodu, že je socialistický, by mohla rozpoutat občanskou válku v Anglii, Americe, Itálii nebo Francii. Proto byli českoslovenští legionáři, ačkoli už nechtěli bojovat, drženi na Sibiři dlouho po skončení války. PEROUTKA (pozn. 195), s. 183-194, 650-657, 1051-1052.

³²⁶ Ředitelem památníku se stal Rudolf Medek, autor pětidílného cyklu o činech ruských legionářů a dramatu *Plukovník Švec*. Důležitým legionářským spisovatelem (a legionářem) byl také František Langer, jenž napsal hry *Vítězové* (provedeno 1920 v divadle v Šárce) a *Jízdní hlídka* (Vinohradské divadlo 1935). Jeho prózy byly v r. 1920 vydány ve výboru s názvem *Železný vlk*. Josef Kopta představil legionáře jako lidský kolektiv v románovém cyklu *Třetí rota*. U všech zaznává hluboká úcta k neokázalému hrdinství. Viz. HOLÝ, Jiří. *Literatura legionářská*, in: LEHÁR, Jan; STICH, Alexandr; JANÁČKOVÁ, Jaroslava; HOLÝ, Jiří. *Česká literatura od počátků k dnešku*, Praha 1998, s. 559-563.

³²⁷ GUTFREUND, Otto. *Důvodová zpráva k pojetí vlysu pro Legiobanku, 1921*. cit. dle: ŠETLÍK, Jiří. *Otto Gutfreund. Zázemí tvorby*, Praha 1989, s. 243.

snaze o primitivní podání. Nezvládnuté je také rozkročení ženy, které neodpovídá zákonům anatomie. V souladu s dobovými snahami Kotrba typizuje člověka a usiluje o souhrn vynecháváním podrobností. Po stranách jsou alegorie, jejichž reprodukce v časopise *Život*³²⁸ jsou označeny názvy Průmysl a Obchod. Ve srovnání se stejným námětem u Gutfreunda, který jej pojednal naprosto současně (telefon), působí nesrozumitelně a na první pohled vyvolávají dojem alegorie stavitelství. Na Kotrbu měly vliv také Štursovy hlavice Legiobanky (1922-23). Na Kotrbově žulovém *Pomníku padlým* v Dalovicích (1923) jsou reliéfně zobrazena těla padlého a bojujícího legionáře. Dalšími jeho památníky obětem války jsou *Reliéf pro válečný pomník ve Struhách* (bronz, 1924), *Voják pro pomník v Kropáčkově Vrutici* (1926), *Raněný voják* (sádra, 1928).

Mladý československý stát si našel své mytologické hrdiny v legionářích, kteří se stali jakýmsi novodobými světci. Přinesl tak ikonografické téma, jež nemá v Evropě obdoby.³²⁹

³²⁸ *Život* IV, 1924, s. 72-73.

³²⁹ Z nejnámějšších realizací jmenujme ještě pomník *Praha svým vítězným synům* od Josefa Mařatky (1932) nebo *Masarykovu věž samostatnosti* v Hořicích (1926, sochařské reliéfy Jan Vávra a Karel Lenhart, sousoší *Legie za hranicemi* Fr. Duhač-Vyskočil).

3.16. Zátiší: věci - mlčenliví soudruzi

V malbě zátiší lze svobodně experimentovat s otázkami obsahu a formy umění.³³⁰ V tradiční hierarchii uměleckých žánrů se řadí nejnižše, ale od Cézanna získalo na důležitosti. Nejdříve jako pole zkoumání možností kompozice a barevnosti, později jako cesta k vyjádření nejrůznějších názorů.

Téma zátiší získalo na oblibě po první světové válce i v Čechách. Zátiší Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko bývají sestavena z obyčejného nádobí, ovoce, z všedních věcí. Základní vyznění zátiší bývá poetické, poklidné, je v něm vyjádřena radost ze života, kterou oslavují stejným způsobem básně Jiřího Wolkerera a Zdeňka Kalisty. Kalistovy básně ze sbírky *Ráj srdce* (1922) i Wolkerovy verše z *Hosta do domu* (1921) jsou citově bezprostřední, otevřené světu. Často používají metaforu, personifikaci a zdobněliny, jež navozují důvěrný vztah, zdůrazňují lásku k bližním a další odkazy ke křesťanství.³³¹ V českém umění dvacátých let stál v centru zájmu člověk a jeho život. Z toho vychází i zaměření zátiší k odkazu na život člověka, jak to vyjádřil A. M. Píša: „*Napříště již člověk nepřepodstatní se do věcí, nebude žít v nich, ale věci žít budou v člověku a jejich vztah k němu bude propadatí etickému soudu.*“³³²

Umělce Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko k tématu zátiší přivedla mimo jiné válečná zkušenost: Holan, Holý i Kotrba³³³ se vrátili z bojiště, kde přišli o všechny iluze, kde byli svědky neustálého umírání a ničení. Obyčejné předměty každodenního života pro ně získaly auru jistoty domova a klidu. Takto na své pocity těsně po skončení války vzpomíná Miloslav Holý: „*Setkání s konvičkou a šálkem, se skromnou kytičkou ve džbánečku, které jsem znal od mládí doma (...), vše to bylo pokračováním mého válkou přerušeno života. Tak jako předměstský park s matkami a dětmi, s penzisty na odřených lavičkách, tak jako břehy Vltavy s rybáři a přívozníky, se všemi těmi milými lidmi, tak ta konvička a bílý ubrus vracely mi blahý pocit klidu domova. Maloval jsem vše, co jsem měl rád. Zátiší - skupina několika neživých předmětů, které znovu v život uvedly představu a pocit mého klidu, jistoty a štěstí u rodičů v mém rodném Karlíně. Chtěl jsem malovat srozumitelně, tak, jak to každý vidí, jak jsem se tehdy domníval.*“³³⁴

³³⁰ V německé nové věcnosti dokládá experimentální úlohu zátiší fakt, že autoři jejich největšího množství byli zároveň teoretiky publikujícími programové texty.

³³¹ HOLÝ, Jiří. Literatura v samostatné republice, in: LEHÁR, STICH, JANÁČKOVÁ, HOLÝ (pozn. 326), s. 567-571.

³³² PÍŠA, A. M. K orientaci nejmladších tvůrčích snah, *Červen*, 13. 10. 1921, roč. IV, s. 304-306.

³³³ Pravoslav Kotík absolvoval jen krátkou vojenskou službu v Praze v roce 1915. Záhy byl ze zdravotních důvodů propuštěn.

³³⁴ MAŠIN (pozn. 135), nestr.

Holý v zátiší experimentoval s barvou a tvarem.³³⁵ Tak např. v *Bílém zátiší* (1926) využívá pohled shora na desku stolu s nádobím viděným z několika perspektiv (podšálek shora, váza zpředu), v principu známém už od Paula Cézanna. Hlavním malířovým zájmem je barevné zpracování: jde o to, vyvolat celkový bílý dojem za použití řady valérů modré, šedé, ale i červené, žluté a zelené. V tom připomíná Maurice Utrilla, v jehož „bílém období“ také jistě pramení inspirace, vedle Cézanna, u nějž obdivoval, jak „svazuje pevnými objemy předměty, jak důsledně buduje prostor při nejcitlivěji odvažované barevnosti.“³³⁶

Postoj malířů vůči světu byl v souladu s dobovou filosofií bergsonovského vitalismu.³³⁷ Henri Bergson je oslovil také svým úsilím o vědecký primitivismus – o uchopení „bezprostředních dat vědomí“ v jejich čistém trvání, tj. v jejich citové prostotě.³³⁸ Bergson si umění velmi vážil, neboť na rozdíl od jazyka omezeného na neosobnost a statickosti slov podle něj dokáže zachytit emoce nesdělitelných a prchavých odstínů. Jakými prostředky toho dosahuje? Především skrze rytmus, který na duši působí jako zduchovnělé hypnotizování. V sochařství a malířství hypnotizuje náhle zmražený pohyb. Umění rozšiřuje naše vnímání – ukazuje odstíny přírody, jichž jsme si dosud nevšimli. Vše, co má být považováno za umění, musí být půvabné, tj. vzbuzovat pocit snadnosti pohybu, ladnosti křivek. Praktický život nás však vede k tomu, abychom skutečnou realitu zakryli sférou obecnosti a symbolů, jež nám umožňuje, abychom si rozuměli s ostatními a mohli se navzájem dohodnout. V knize *Smích*, která obsahuje nejvíce Bergsonových myšlenek o umění, čteme: „Pokud by realita přímo zasahovala naše smysly a vědomí, jestliže bychom mohli přímo navázat styk s věcmi a sebou samými, bylo by, myslím, umění zbytečné, neboť my všichni bychom byli umělci, protože naše duše by se chvěla ve shodě s přírodou (...). Mezi nás a naše čisté vědomí se vsunul závoj, hustý pro obyčejné lidi, lehounký a téměř průsvitný pro umělce a básníka. (...) Žít znamená přijmout z věcí jen užitečný vjem a odpovědět přiměřenými reakcemi.“³³⁹ Umělec odkrývá skutečnou realitu: malíř má schopnost vidět věci pro ně samé a odhalit tak

³³⁵ Dokládá to i jeho výrok: v zátiší „jsem mohl i já zkoušet nosnost svých barevných, tvarových a prostorových kombinací.“
Ibidem, nestr.

³³⁶ Ibidem, nestr.

³³⁷ Josef Čapek v roce 1920 v knize *Nejskromnější umění* (pozn. 29) v rámci charakterizace moderny zmiňuje filosofii pragmatismu a bergsonovský vitalismus jako cestu ke smíru s vnější skutečností, o který mladým umělcům šlo.

³³⁸ Bergsonův filosofický systém vyložil velice srozumitelně Milič Čapek: Bergson zdůrazňuje zkušenost vlastního vědomí (narozdíl od většiny filosofických doktrín, vedených rétorikou), kterou běžně překrýváme obrazností ovlivněnou strukturou jazyka a z naší tělesnosti vycházejícím vnímáním vnějšího světa. Nesouměřitelnost jazyka a vědomí pramení z toho, že slovo v sobě hromadí jen to, co je stálé, neosobní, společné všem lidem. Naše vnímání má výběrovou povahu: vidíme tělesa, tedy to, co může být našemu organismu nebezpečné nebo přínosné. Bergson jako metodu své filosofie užívá intuici, tedy myšlenkové úsilí, které překoná tyto navyklé stereotypy a pronikne k *hlubokému já*. Je tedy třeba překonat naše běžné pojetí času ovlivněné prostorem, v němž žijeme. Prostor je stejnorodé prostředí, kde jednotlivé části existují vedle sebe. Čas je naproti tomu dán postupně, dynamicky narůstá, předchodí moment zabarvuje moment následující. Naš duševní život je *skutečným trváním* (*durée réelle*): jsme vázáni svými někdejšími rozhodnutími, jejichž postupným sčítáním se tvoří naše individualita. Viz. ČAPEK, Milič. *Henri Bergson*, Praha 1939.

³³⁹ BERGSON, Henri: *Smích*, Praha 1993, s. 69 (francouzsky poprvé vyšlo v roce 1899 jako *Le rire. Essai sur la signification du comique*).

jejich vnitřní život. Básník umí odkrýt svůj skutečný cit, prostý stav duše a rytmickým uspořádáním slov, která jsou užita v jiných souvislostech než běžně, nám vnucuje svůj cit a vede nás ke stejnému objevu v nás samých.

Tyto Bergsonovy myšlenky, zejména zdůraznění potřeby bezprostředního kontaktu s věcmi a odhalení jejich vnitřního bytí, jsou nejmarkantnější u raného Devětsilu. U Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko se bergsonovský přístup projevuje vzdáleně, v úctě k obyčejným věcem. Jejich repertoár je velmi pestrý: džbán, šálek, konvice, sklenice, kuchyňské náčiní, ovoce. Jsou pojaty živě a jsou zajímavější než statické tvary převládající v metafyzické malbě, neoklasicismu nebo nové věcnosti.

U Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko se objevují i prvky, které hrají specifickou roli v evropských poválečných realismech. Na Holanově *Zátiší* (nedat.) např. vidíme motiv kaktusu, oblíbené rostliny nové věcnosti, který se objevoval už v italské metafyzické malbě. Sukulenty byly ve dvacátých letech v módě, navíc odpovídaly dobovým představám o designu a velmi dobře se hodily do moderních funkcionalistických interiérů (jak můžeme vidět v dobových časopisech). Ukazovaly konstruktivní, věcný moment v přírodě. V *Kunstblattu* v r. 1925 je této paralele věnován celý článek A. Wortmanna, který začíná otázkou: „*Nejsou kaktusy rostlinnými krystaly, živou architekturou?*“³⁴⁰ V první polovině dvacátých let byl skutečně kladen důraz na jejich prostorovou strukturu, která dobře zapadala do statické kompozice v duchu metafyzické malby, analytického a syntetického kubismu.³⁴¹ Na Scholzově obraze *Kaktusy a semaforey* (1923) leží vedle mohutných rostlin křehké žárovky. Výhled z okna ukazuje semaforey, letadlo, plynovou lampu a továrnu. Možná jde o zamyšlení nad vztahem přírody a techniky. Žárovky jako by představovaly člověkem pozměněnou přírodní formu, letadlo nahradilo ptáky a semaforey stromy. Na Schrimpfově *Zátiší s dalekohledem* (1926) stojí za povšimnutí vedle kaktusu i motiv kukátka, které je poukazem na tradiční ikonografii zraku. Podobným obrazovým prvkem jako kaktus byl díky jasné formě a hladkým listům gumovník, velmi oblíbený Alexandrem Kanoldtem. Zájem vzbuzovaly i zajímavé exotické květy, které působily uměle – např. kala. Spolu s *biedermeierem* si němečtí umělci oblíbili i měšťácké rostliny typu *amaryllis* nebo *kamélie*.

Samostatný motiv kytice se u Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko téměř nevyskytuje, zatímco v německé nové věcnosti je velice častý. Jedna z výjimek, Kotíkovo *Zátiší s bramboříky* (1926) svým charakterem připomíná německé malby oken s kaktusy, např. *Okno s květinami* (1928-29) od Carla Menseho: vedle kytice se rozrůstá ostnatý kaktus, který ji ohrožuje. Za zavřeným oknem je místo teplé měsíční krajiny (jak by tomu bylo na malbách

³⁴⁰ *Das Kunstblatt*, 1925, s. 30. cit. dle: HEIDE (pozn. 228), s. 110.

³⁴¹ Nejvíce kaktusů namalovali Alexander Kanoldt a Eberhard Viegener.

doby romantismu) nebezpečné noční velkoměsto. Podobně vyznívá i Lenkův obraz *Okno ateliéru* (1923), kde už z romantiky nezbylo vůbec nic: ateliér je účelová místnost, skýtající hodně světla (proto velké tříkřídlé okno), výhled je neutěšený. Další typ kytic nové věčnosti vychází z Rousseauova vzoru: centrálně umístěná váza s pečlivě provedenými květinami zabírá téměř celý obraz, v pozadí pak bývá plochá stěna. Podobné zátiší vytvořil Kotík (*Zátiší*, před nebo 1926), ale pozadí rozdělil na různě strukturované plochy a navíc mezi květy zakomponoval maličké hlavičky muže a ženy. Klíč k jejich interpretaci najdeme těžko, ale vypovídají o Kotíkově intelektuálním odstupu od biedermeierovské pohody, kterou jinak motiv navozuje.

Zátiší, které je příkladem pro meziválečné období typického míšení různých vlivů, představuje obraz *Lilie* (1925) od německého malíře Wilhelma Schmida. Motiv pečlivě provedené kytice umístěné na střed před prázdné pozadí odkazuje na Rousseaua, přičemž její silně plastické provedení je ovlivněno italskými Valori Plastici. Lilie zároveň symbolizuje čistotu a v tomto smyslu byla často užívána starými mistry.

Pro neoklasicismus bylo téma zátiší ve své nehybnosti a trvalosti přitažlivým způsobem, jak se v obraze dotknout věčnosti, proniknout hlouběji do zákonitostí skrytých pod povrchem předmětů. Tento zorný úhel je typický pro francouzská zátiší,³⁴² jak si můžeme ukázat na příkladu Picassova *Zátiší se džbánem a jablky* (1919). Džbán zjednodušený do rustikální podoby zde přináší bezčasí (mohl být vyroben kdykoli a kdekoli) a monumentalitu klasického umění. Pokud se neoklasicizující přístup objeví v českém prostředí, je hned zlyričtěn a přiblížen každodennímu životu. V *Zátiší se džbánem* (1924) od Františka Muziky tak vedle monumentality dosažené rustikalizací nádob chybí zájem o bezčasí: zátiší umístil do konkrétního pokoje s tapetami a dojem zastaveného okamžiku všedního dne posílil přítomností nože odloženého na talířku.

Italský neoklasicismus, tedy okruh skupiny Novecento italiano, se tématu zátiší věnoval naprosto marginálně. Pokud se tento motiv objeví, je zpracován konvenčně, bez jakékoli aspirace na formální nebo obsahové novátorství. Zřejmě to souvisí se zaměřením Novecenta na monumentální náměty s cílem oslavovat prapůvodní italské (římské) hodnoty, staré tradice, mýtickou monumentalitu.³⁴³ Motiv zátiší je na ztělesnění těchto ideálů příliš obyčejný.

O mnoho důležitější roli hrálo pro Giorgia de Chirika a metafyzické malíře. De Chirico komponuje zátiší z předmětů, které nemají naprosto nic společného, a skládá je v prudce ubíhající perspektivě a nepřírozeném světle tak, že vyvolávají velice zneklidňující dojem. Zátiší využívá

³⁴² Ve Francii se tradiční žánr zátiší dostal do módy současně se zájmem o Jean-Baptiste-Siméona Chardina a holandské mistry. DEROUET, Christian. Les Réalismes en France – rupture ou rature, in CLAIR (pozn. 23), s. 200.

k vyjádření relativnosti vztahů, na níž je postaven přirozený jazyk i řeč výtvarného umění. Z tvůrců metafyzické malby se na zátiší specializoval Giorgio Morandi. V obraze *Zátiší* (1918) spojuje různorodé podivné předměty včetně hlavy manekýna v předdimenzované perspektivě a nereálném osvětlení. Už rok nato sestavuje zátiší z běžných komponent, jako je mísa s ovocem, podnos s pečivem a drapérie, aby se ve dvacátých letech věnoval výhradně zátiším vytvořeným z jednoduchých nádob v tlumených barevných akordech.

K metafyzické malbě má absencí vzdušné perspektivy blízko německá nová věcnost. Pro ni je téma zátiší naprosto zásadní – dalo by se říci, že na něj převádí všechny žánry, neboť veškeré prvky obrazu, ať už jde o člověka, rostliny nebo zvířata, zobrazuje jako neživé předměty.³⁴⁴ Např. na plátně *Sběratel fajáns* (1927) od Waltera Schulze-Matana je člověk postaven na nižší úroveň než nádobí, které stojí v popředí pozornosti. Malíři nové věcnosti zachycovali zcela banální předměty každodenní potřeby, kam jejich pozornost posunula i dobová fotografie.³⁴⁵ Velmi důležitou úlohu zde hraje konfrontace se slohy předchozích staletí, ať už jde o tradiční kompoziční schémata a formální motivy nebo staromistrovské řemeslné techniky. V oblasti ikonografie němečtí malíři postupují se silnou ironií a tradiční významy s poválečným cynismem sarkasticky posouvají, např. v oblasti křesťansko-eucharistické symboliky. V *Zátiší s hrozny* (1924) od Carla Menseho mají křesťanské symboly podobu karafy s vínem, rybičkové konzervy a hroznů. Na tomto obraze je možno doložit silný vliv italské metafyzické malby. Extrémním příkladem moderního pojetí typu *vanitas* je obraz skládky od Franze Lenka, na němž vidíme nádobu s chlebem a nápisem: „*Chléb náš vezdejší dej nám dnes.*“ Hledání nových způsobů vyjádření souviselo i s historickou situací – např. použít lebku jako tradiční symbol by bylo těsně po válce velmi netaktní. Již od kubismu se k vyjádření marnosti využíval motiv novin (jejich dnešní žhavé aktuality budou za pár dní zapomenuty).

Motiv zátiší logickým způsobem doplňuje další ikonografické tendence v tvorbě Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko. V zátiších je zdůrazňován klid, harmonie a jisté primární existenční kvality (motivy z kuchyně atd.). Můžeme zde nalézt odkazy na lyrickou tradici reflexe „přirozeného“ či „nezkaženého“ života, který se zaměřuje na obstarávání základních

³⁴³ Renzo Modesti: *Il Novecento, Notizie d'arte*, 1969, č. 2, s. 9

³⁴⁴ Vzestupu žánru zátiší si samozřejmě povšimli už doboví teoretici (Julius Meier-Graefe, Wilhelm Waetzold). Jejich postřehy shrnul v roce 1931 Ben Wipper: „*Vidíme tedy, že zátiší během svého vývoje vstupuje na všechna pole malířství: žánr, historickou malbu, krajinářství. Nyní je jeho vývoj završen: zahrnuje nejen všechny oblasti malířství, ale i celé zobrazivé umění. Zátiší se stalo zvláštním světovým pohledem.*“ Cit. dle HEIDE (pozn. 228), s. 55: „*Wir sehen also, dass das Stilleben sich in seiner folgerechten Entwicklung auf alle Gebiete der malerei bezieht: auf das Interieur, das Genre, das historische Gemälde, die Landschaft. Jetzt ist der Höhepunkt dieser Entwicklung erreicht: das Stilleben umfasst nun alle Gebiete der Malerei und ist eine Bezeichnung nicht nur für Malerei, sondern auch für jede darstellende Kunst geworden. Das Stilleben ist zu einer besonderen Weltanschauung geworden.*“

³⁴⁵ Hlavním představitelem nové věcnosti ve fotografii je Albert Renger-Patzsch, kterému stála za pozornost sebemenší věc, jak vyjádřil v knize snímků *Die Welt ist schön* z roku 1928. Viz. RENGER-PATZSCH, Albert. *Die Welt ist schön*, München 1928.

existenčních potřeb.

4. Závěr

Vystoupení Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko se v dobovém uměleckém kontextu setkalo s pozitivním ohlasem. Řada renomovaných kritiků spatřovala v její produkci kultivovaný přínos domácímu umění. Je pozoruhodné, že ve dvacátých letech 20. století podléhaly teoretické reflexi především „formální“ aspekty tvorby skupiny, jako např. barevnost, kompozice, stylizace apod. Tyto kvality byly často komparovány se zahraničními, zejména francouzskými uměleckými projevy. Tvorba Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko byla tedy vlastně vnímána jako součást dobových progresivních uměleckých tendencí, i když nevyvolávala takové diskuze jako radikálnější avantgardní přístupy. Toto vnímání skupiny se velmi změnilo v době socialismu, především v sedmdesátých letech 20. století, kdy došlo k jakémusi jejímu „znovuobjevení“. V této době jsou naopak vyzdvihovány „obsahové“ charakteristiky Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko. Toto vnímání skupiny souznělo s dobovou snahou najít soudržnou linii vývoje sociálního a národního umění. V dobách normalizace byla tato původně velmi radikální politická tendence z let 1948 - 1956 redukována na úsilí o co nejméně konfliktní a kontroverzní pojetí diskurzu o umění. K tomuto účelu se produkce Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko zdála znovu vhodná vzhledem k jejím výtvarným strategiím, v nichž dominuje zájem o harmonizaci a poetizaci výjevu. Dnes se však můžeme podívat na její tvorbu jiným způsobem. Velkou pozornost je třeba věnovat konkrétnímu dobovému zahraničnímu kontextu, tak jak se o to pokouší tato disertační práce.

Uvádíme v ní řadu konkrétních příkladů francouzských, italských a německých „realistických“ děl dvacátých let. Jako společný základ evropského poválečného realismu se nám jeví přístup, který se v barvách a tvarech viditelné skutečnosti pouze inspiruje a pak je komponuje samostatně, nezávisle na skutečnosti, bez přímého pohledu na model. V tom si odnáší dědictví kubismu. Precizně to vyjádřil Miroslav Lamač: *„Ostatně tu nejde o realistické obrazové přepsání forem a jejich různorodých barevných povrchů v sepětí s atmosférickým obalem a světlem, což bylo problémem realismu 19. století. Cílem je redukce forem skutečnosti na expresivní plastické ekvivalenty, formulované spíše na základě celkové znalosti než na základě bezprostředního vjemu.“*³⁴⁶

Důležitou roli při formování umění dvacátých let hraje také celospolečenská potřeba řádu po prožité válce. Dalším znakem evropského umění, který charakterizuje jeho poválečnou realistickou fázi, je chladný pohled na svět, odstup. Ten je nejvíce přítomen v německé nové věčnosti, ale můžeme ho vidět i za dokonale vybroušenými tvary neoklasicistních děl.

³⁴⁶ LAMAČ (pozn. 9), s. 242.

V tvorbě Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko chladná distance chybí - její díla jsou vřelým přitakáním životu. Některé prvky, které jsou evropskému poválečnému realismu společné, nacházíme v rámci skupiny pouze u Pravoslava Kotíka. Všem členům skupiny je společné celkově idylické vyznění, z něhož promlouvá soucit. Snaží se ukázat přívětivou tvář skutečnosti, která se ukrývá i v nejobyčejnějších věcech a událostech života. Někdy se v nich ozývá kritika, poukaz na to, že uspořádání světa by mělo být ještě lepší, ale je jemná. Zde zřejmě sehrálo důležitou roli celospolečenské nadšení ze vzniku samostatného Československa, zatímco ve zbytku Evropy převládala zdrcenost z války.

Co se týče ikonografie ve všech sledovaných zemích, liší se obliba témat a jejich pojednání, ať už jde o geografické nebo stylistické oblasti. Středem zájmu Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko je člověk a od něj se vše odvíjí. Mottem tvorby by mohla být věta z Kotíkova deníku: „... předmětem našich obrazů budiž člověk, a forma budiž prostá, srozumitelná a účelná.“³⁴⁷ Co se týče lidovosti, tak ta se u skupiny projevuje jednak ve snaze o maximální výtvarnou srozumitelnost a zjednodušení, především ale v námětech - výjevech ze života proletariátu: „Cítili jsme s drobným člověkem, který byl nevinnou obětí válečné zhovadilosti. Svou prací chtěli jsme mu dodat nové odvahy do života ve víře ve spravedlnost.“³⁴⁸ Záběry obyčejných lidí v různých situacích jejich všedního života se hlásí k tradici francouzské malby 17. století, k bratřím Le Nainům. Typickou kulisu výjevů Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko tvoří ulice na předměstí, méně často pak parky, nábřeží a interiéry. Je v nich přítomna narativnost, ale i existenciální podtext: figury často působí izolovaně a jejich prostorový kontext se zdá být spíše „mentálním pozadím“ než reálnou situací.

Poválečným realismům ve sledovaných zemích je společné potlačení individuality zobrazeného člověka. Po válce je člověk vnímán jako zaměnitelná jednotka. V Německu se klade důraz na znaky, které člověka řadí do určité společenské vrstvy, je představen spíše jako sociální typ než jako jedinečná osobnost. V neoklasicismu se rysy portrétovaného připodobňují antickému ideálu. V Itálii je markantní návaznost na renesanční kompoziční vzory a citace z dějin italského umění. Pohled na člověka je velmi ostrý v německém verismu, jenž zdůrazňuje jeho slabiny a nedostatky. Zvláštní kapitolu tvoří autoportréty: především v Německu a u De Chirica jsou do nich zakleta složitá poselství. Portréty vytvořené Holanem, Holým a Kotrbou jsou velmi civilní, blízké realitě. U Kotíka jde

³⁴⁷ Deníkový záznam z 3.4. 1923, cit. dle PÁNKOVÁ (pozn. 161), s. 16.

³⁴⁸ HOLAN (pozn. 117), s. 3. Kolik „obyčejných“ lidí se asi na jejich výstavě vypravilo? Snad se jim aspoň dostal do ruky denní tisk s reprodukcemi.

nejprve o primitivisticky zabarvený neoklasicismus, později rozvíjení kubistického tvarosloví.

V některých projevech poválečného realismu je člověk vnímán jako mechanická loutka, jako věc, ať už jsou to De Chirikovi manekýni, mechanicky jednající úředníci u Grosze nebo piktogramicky stylizovaní lidé jako prvky masy u kolínské Gruppe progressiver Künstler. Tato skepse vůči člověku je zneklidňující, u Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko se nevyskytuje. Několik obrazů, které na první pohled působí podobně, v sobě neskrývá kritický osten, ale je spíše prostředkem pro zajímavé sestavení tvarů a barev. Evropa je zároveň fascinována umělými bytostmi - roboty. K častému neživotnému pojetí figur tedy vedou na jedné straně tedy pohrdání člověkem z masa a kostí a na druhé obdiv k umělé existenci.

Komentář strojů a technické civilizace je oblíbeným námětem v Německu. Umělci se zde k technice staví s velkými výhradami a obavami. Ukazují, jak naprosto proměnila krajinu a jak ve své expanzi pokračuje. Demonstrují její temnou moc, která se může obrátit proti člověku. V Itálii najdeme stejně pochmurné obrazy s čadícími továrnami u Maria Sironiho z Novecenta. Továrny v krajinomalbách Holého a Holana obrazy spíše poetizují, ztělesňují kouzlo periferie - nebo jsou neutrálním motivem.

Sociální skupina Ho-Ho-Ko-Ko se angažuje v podpoře levicových idejí usilujících o zlepšení životních podmínek nižších vrstev. Kritika sociálních poměrů je silná v proklamacích, ale v konkrétní tvorbě nabývá lyrické podoby. Srovnáme-li díla skupiny s karikaturním stylem německého verismu, vidíme smířený soucit versus angažovaný boj, lítostivý pohled na lidskou bídu versus rozhněvané karikatury těch, kteří ji zavinili. Smířliví umělci Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko vyzdvihují motiv práce jako nástroje k budování nové československé vlasti. Toto téma bylo oblíbené v celém českém poválečném umění, ale vyskytuje se i ve sledovaných evropských státech.

Specifickou roli hrálo v sekularizované poválečné Evropě téma mateřství. Setkáváme se s různě stylizovanými variantami. Někdy zprostředkují neoklasicistní pocit idyly, někdy, obzvláště v Itálii, jasně navazují na křesťanskou ikonografii madony. U Sociální skupina Ho-Ho-Ko-Ko je téma pojato civilně. Na sklonku dvacátých let pozorujeme v Německu a Itálii zneužití námětu nacistickou, resp. fašistickou ideologií.

Akt, tato esence tradicionalismu, se stal nejoblíbenějším námětem neoklasicismu. Někdy dokonce v nápadných citacích (renesanční ležící Venuše, Michelangelovy náhrobky Medicejských, Jean Auguste Dominique Ingres), jež jsou v Německu většinou degradované karikaturními rysy. Časté jsou také mohutné akty pojaté v duchu rustikalizované antiky, jak je vidíme u Pabla Picassa, Giorgia de Chirica nebo u Fernanda Légera, který je

stylizuje jako stroje. U Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko je jejich pojetí opět velmi civilní: zobrazená žena se obléká, zabývá se ruční prací, je zachycena v interiéru, v němž jsou vidět skříně, kamna, pohovka, ručník. Nacházíme zde mnoho variant česajících se nebo myjících se dívek, které vyvolávají dojem útulného domácího klidu. To zřejmě souvisí s oblibou tématu intimismu v celém českém dobovém umění. V mileneckých záběrech v rámci Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko se spojuje idyličnost a civilnost, nikdy nejde o sžíravou karikaturu zkažených mezilidských vztahů, jak se s ní setkáváme v Německu nebo Itálii.

Město, zejména jeho periferie jakožto životní prostor obyčejného člověka, je jedním z hlavních témat malířů Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko. Holan a Holý ve způsobu malby vycházejí z Maurice Utrilla, Kotík zjednodušuje a primitivisticky stylizuje tvary. Výběr záběrů a kompozice obrazů připomínají některé velkoměstské malby německé nové věcnosti. Marie Schnablová, která se skupinou vystavovala v roce 1926, líčí město v pastelových barvách jako divadelní kulisu - podobně jako Henri Rousseau a další naivní malíři, Georg Scholz a hannoverská skupina nové věcnosti. V mnoha městských výjevech německé nové věcnosti a italské metafyzické malby se skrývají narážky a tajemné významy. Echo metafyzických náměstí se ozývá i u skupiny Novecento zároveň s aluzemi na renesanční díla.

Velkoměstská zábava dvacátých let se ukazuje v obrazech kaváren a nočních podniků. Malíři Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko vyhledávají běžné kavárny a hospody s jejich všedními hosty. Německý verismus je i zde kriticky vyostřený - bavící se společenskou smetánku zachycuje karikaturním způsobem. Nová věcnost reflektuje i společenské změny, např. emancipaci žen. Ve Francii je téma využito k vylíčení velkoměstské elegance a rafinované krásy.

Vesnice a krajina nejsou v poválečném realismu exponovanými tématy. V rámci Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko hrají důležitou roli u Kotíka, jenž maluje idylický život na venkově v průběhu čtyř ročních období. Holý vytváří jakési „reportáže“ z pohledu náhodného kolemjdoucího. Holan, který se zaměřoval na město, ani Kotrba se v této námětové oblasti neuplatnili. Podobnou kapitolou je krajinomalba, které se ze Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko více věnoval pouze Miloslav Holý. Považovali jsme za zajímavé, ukázat specifika jeho malby vedle tvorby dvou hlavních evropských krajinářů poválečného realismu dvacátých let - Carla Carrà a Otakara Kubína.

Lidová podívaná a populární zábava mají v dílech Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko rysy téměř „sentimentálního“ zájmu o přirozené zdroje emocí. Nejčastějšími motivy jsou cirkus a poutě, v návaznosti na evropské, ale i Kubištovo umění se několikrát objevují postavy z Commedia dell'Arte. Dalším tématem je lidový fotbal, zatímco v ostatních sledovaných zemích se

projevuje zájem spíše o elitní sporty jako jsou tenis, atletika nebo box, v nichž lze vyjádřit obdivnou apoteózu dokonalých těl, jejichž svaly se umí zkoordinovat k vrcholnému výkonu jako součástky stroje.

Po válečné deziluzi se objevují výjevy vycházející z křesťanské ikonografie a antické mytologie. U Novecenta souvisí návrat k tradičním vzorům s dobovým odkazováním ke slavné historii italského umění. Zároveň jsou stará ikonografická témata pojímána sekularizovaně. U De Chirika se hrdinové dávných příběhů, především z antické mytologie, setkávají v podivném dialogu se současníky, nerealistická perspektiva svou naddimenzovaností budí pocity úzkosti. U Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko se literární a alegorická inspirace objevuje zřídka, výjimkou je legionářská tematika Karla Kotrby. Legionáři, kteří se stali jakýmsi novými hrdiny, hráli důležitou roli v ikonografii mladého Československa jako nástroj vlastenecké propagandy.

V Německu je naprosto zásadním tématem zátiší, což souvisí s tím, že nová věčnost na vše hleděla jako na předmět. V německých zátiších se skrývají složité jinotaje. V rámci Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko je v zátiších zdůrazňován klid, harmonie a jisté primární existenční kvality. Téma je také využíváno jako pole k formálnímu a barevnému experimentování. Neoklasicistní zátiší Francie a Itálie jsou vyjádřením universální a bezčasé krásy v neosobním stylu, založeném na vládě rozumových pravidel.

Sociální skupina Ho-Ho-Ko-Ko je ze stylového hlediska vnitřně diferencovaná. Holan a Holý malují pod vlivem Maurice Utrilla způsobem, který někdy působí impresionisticky. Podíváme-li se pozorněji, je tu důležitý rozdíl: impresionisté zobrazovali jen to, co se měli na sítnici (viz. Ruskinův koncept nevinného oka), zatímco Holan a Holý usilují o postižení podstaty zobrazených věcí, zachycení jejich typičnosti. Jejich práce s barvou je fascinující. Také Kotrba se drží reality a stylizuje jen minimálně, zatímco Kotík je od reality odpoutaný: silná stylizace provází celé jeho dílo. Nejdříve je primitivistická a později rozvíjí kubistické tvarosloví s důrazem na formální zajímavost.

Sociální skupina Ho-Ho-Ko-Ko tvoří v českém umění dvacátých let zajímavou alternativu k avantgardě. Je aktuálním dobovým výtvarným projevem s významnými paralelami v západoevropském umění. Tento aspekt v dosavadním českém dějepise umění nebyl při zkoumání tvorby skupiny zohledňován a tato práce se pokusila ukázat, že je inspirativním zdrojem nových poznatků.

Počet znaků v textu práce: 259706, tj. 144 normostran.

5. Abstrakt / Abstract

Sociální skupina Ho-Ho-Ko-Ko (1925 - 1927) v kontextu poválečných realismů v Německu, Francii a Itálii

Cílem práce je podrobné zmapování tvorby Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko a jejího zasazení do kontextu poválečných realismů v Německu, Francii a Itálii. Práce stručně vymezuje jejich stylové varianty - neoklasicismus, primitivismus, metafyzickou malbu, novou věcnost a magický realismus a charakterizuje hlavní představitele v jednotlivých evropských ohniscích. Tvorba Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko, která je stěžejním tématem, je ukázána na základě rekonstrukce katalogů výstav, průzkumu teoretického pozadí založeného na nově objevených archiváliích a dokumentech, zhodnocení známých i nově nalezených recenzí z dobových novin a časopisů. K detailnímu průzkumu specifičnosti skupiny jsou její díla rozčleněna do ikonografických kapitol, v nichž jsou porovnávána s projevy evropských realistických tendencí. Speciální pozornost je věnována programovým proklamacím a míře, v níž se je podařilo naplnit.

The group Sociální skupina Ho-Ho-Ko-Ko (1925 - 1927) in context of postwar realisms in Germany, France and Italy

The goal of this work is to chart in detail the activities of the group Sociální skupina Ho-Ho-Ko-Ko and to contextualize it with the postwar realisms in Germany, France and Italy. The thesis briefly defines the variety of realistic tendencies in the twenties - neoclassicism, primitivism, metaphysical painting, new objectivity, and magic realism and characterizes their principal representatives in the above mentioned countries. The production of the group, which is the pivotal theme, is introduced on the basis of reconstruction of the exhibition catalogues, exploration of theoretical background through newly found archival documents, estimation of both known and newly found reviews of temporary newspapers and magazines. For detailed examination of the group's specificity are its works of art, divided into iconography chapters, compared with the examples of European realistic tendencies. A special consideration is devoted to the program proclamations and the scale in which the group succeeded in their implementation.

6. Literatura (výběr)

6.1. Prameny a nepublikované texty

KOTÍK, Pravoslav. Dopis Karlu Holanovi z 9. 6. 1922, nepublikováno (archiv Milady Sukdolákové).

KOTÍK, Pravoslav. Dopis Karlu Holanovi z 12. 5. 1923, nepublikováno (archiv Milady Sukdolákové).

HOLÝ, Miloslav. Dopis Karlu Holanovi z 24. 10. 1923, nepublikováno (archiv Milady Sukdolákové).

HOLÝ, Miloslav. Dopis Františku Kupkovi, nedat. (po návratu z pařížského stipendijního pobytu, zřejmě začátkem roku 1924), nepublikováno (archiv Aleny Bergerové).

HOLÝ, Miloslav. Deník (duben 1924 - říjen 1936), nepublikováno (archiv Aleny Bergerové).

KOTÍK, Pravoslav. Dopis Miloslavu Holému z 25. 2. 1924, nepublikováno (archiv Aleny Bergerové).

Zápisy ze schůzí Výtvarného odboru Umělecké besedy 1923-1926, fond Umělecké besedy, Literární archiv Památníku národního písemnictví, nepublikováno.

HOLÝ, Miloslav. *Zamyšlení nad mou krajinářskou tvorbou*, nepublikováno (archiv Petra Bergera).

PILZ, Václav. *Tvorba malířů K. Holana, M. Holého a P. Kotíka ve dvacátých letech a problém tzv. „sociální malby“ a tzv. „sociální tematiky“*, diplomová práce na FF UK, 1959.

WINTER, Tomáš. *Primitivismus v českém umění 1900-1939*, diplomová práce na FF UK, 2001.

PRAVDOVÁ, Anna. *Les Artistes tchèques en France de la fondation de la Tchécoslovaquie a la fin de la Seconde Guerre. These de Doctorat nouveau (ar. 92) en cotutelle sous la double direction de Mme le Professeur Marina*

Vanci-Perahim, M. le Professeur Petr Wittlich, Novembre 2004,
nepublikováno.

6.2. Publikace

MASARYK, T. G. *Ideály humanitní*, Praha 1947 (sedmé vydání, poprvé vyšlo 1901).

ČAPEK, Karel. *Pragmatismus čili filosofie praktického života*, Praha 2000 (reprint vydání nakladatelství F. Topič, Praha 1918).

ŠRÁMEK, Fráňa. *Tělo*, Praha 1957 (poprvé vyšlo 1919).

ČAPEK, Josef. *Nejskromnější umění*, Praha 1948 (poprvé vyšlo r. 1920).

MALÝ, Rudolf. *Jasnýma očima. Studie o různých věrách filosofických podle zásad rozumu a zbožnosti*, Praha 1920.

PEROUTKA, Ferdinand. *Budování státu*, Praha 2003 (jednotlivé díly vydávány pův. 1921–1938).

SEVERINI, Gino. *Du cubisme au classicisme. Esthétique du compas et du nombre*, Paris 1921.

RAYNAL, Maurice. *Otakar Coubine*, Roma (edice Valori Plastici) 1922.

LANGER, František. *Periferie: drama o patnácti obrazech*, Praha 1925.

ROH, Franz. *Nach-Expressionismus, Magischer Realismus*, Leipzig 1925.

MOHOLY-NAGY, László. *Malerei. Fotografie. Film*, Berlin 1978 (faksimile prvního vydání z roku 1927).

LANGER, František. *Legionářské povídky*, Brno 1928.

MEDEK, Rudolf (ed.). *Za svobodu : obrázková kronika československého revolučního hnutí na Rusi 1914-1920*. [Kniha čtvrtá, díl V., Od Volhy na Urál, magistrála, návrat do vlasti, 1918-1920], Praha 1929.

BERGSON, Henri. *Smích*, Praha 1993 (francouzsky vyšlo v r. 1929 jako *Le Rire. Essai sur la signification du comique*).

DÖBLIN, Alfred. *Berlín, Alexandrovo náměstí*, Praha 1968 (německy vyšlo jako *Berlin Alexanderplatz. Geschichte vom Franz Biberkopf* poprvé r. 1929).

- KOVÁRNA, František. *Pravoslav Kotík*, Praha, 1937.
- NEBESKÝ, V. *L'art moderne tchécoslovaque*. Paris 1937.
- KOVÁRNA, František. *Současné malířství*, Praha 1938.
- ČAPEK, Milič. *Henri Bergson*, Praha 1939.
- KOVÁRNA, František. *Karel Kotrba*, Praha 1939.
- KOVÁRNA, František. *Miloslav Holý*, Praha 1940.
- PAVELKA, Jaroslav. *Karel Holan*, Praha 1942.
- MANN, Klaus. *Boď obratu*, Praha 1997 (*Der Wendepunkt*, poprvé vydáno jako *The Turning Point: Thirty-Five Years in this Century* v roce 1942).
- GEORGE, Waldemar. *Despiau vivant. L'homme et l'œuvre*, Paris 1947.
- ŠTECH, Václav Vilém. *Karel Holan - Karlův most*. Praha 1953.
- CÍSAŘOVSKÝ, Josef. *Miloslav Holý*, Praha 1959.
- ŠETLÍK, Jiří. *Pražské ateliéry*. Praha 1961.
- FORGE, Andrew. *Chaïm Soutine*, London 1965.
- VACHTOVÁ, Ludmila. *Pravoslav Kotík*, Praha 1965.
- BRABEC, Jiří; EFFENBERGER, Vratislav; CHVATÍK, Květoslav; KALIVODA, Robert (eds.). *Karel Teige. Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let*, Praha 1966.
- ŠMEJKAL, František. *František Muzika*, Praha 1966.
- LAMAČ, Miroslav. *Výtvarné dílo Adolfa Hoffmeistersa*, Praha 1966.
- Realismus in der Malerei der zwanziger Jahre*, Hamburg 1968.
- CARRÀ, Massimo. *Metafisica*, Milano 1968.

SCHMIED, Wieland. *Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland, 1918-1933*, Hannover 1969.

GAY, Peter. *Die Republik der Aussenseiter*, Frankfurt am Main 1970.

LETHEN, Helmut. *Neue Sachlichkeit 1924-1932. Studien zur Literatur des „Weissen Sozialismus“*, Stuttgart 1970.

VLAŠÍN, Štěpán (ed.). *Avantgarda známá a neznámá*, Praha 1971.

SAGER, Peter. *Neue Formen des Realismus. Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit*, Köln 1974.

MÄRZ, Roland. *Realismus und Sachlichkeit. Aspekte deutscher Kunst 1919-1933*, Berlin 1974.

HAUSER, Arnold. *Filosofie dějin umění*, Praha 1975.

DIEHL, Gaston. *André Derain*, Paris 1975.

KALITINA, Nina Nikolajevna (ed.), *André Derain*, Leningrad 1976.

HONISCH, Dieter. *Dada, Surrealismus, Neue Sachlichkeit*, Berlin (West) 1977.

CAVALLARO, Anna. *Pittura visionaria e metafisica*, Milano 1978.

WITTLICH, Petr. *České sochařství ve XX. století*, Praha 1978.

BALEKA, Jan. *Miloslav Holý*, Praha 1979.

LINCOLN, Luise (ed.). *German Realism of the twenties. The artist as a social critic*, Minneapolis 1980.

MANN, Carol. *Amedeo Modigliani*, London 1980.

ARTIERI, Giovanni, VALLIEROVÁ, Dora. *Henri Rousseau*, Praha 1980.

SIBLÍK, Jiří. *Otakar Kubín*, Praha 1980.

VIERHUFF, Hans Gotthard. *Die Neue Sachlichkeit. Malerei und Fotografie*, Köln 1980.

- SCHMIDT, Diether. *Otto Dix im Selbstbildnis*, Berlin 1981.
- FOSSATI, Paolo. *Valori Plastici 1918-1922*, Torino 1981.
- KROUTVOR, Josef. *Hlava Medusy*, Praha 1983.
- OELLERS, Adam. *Ikonographische Untersuchungen zur Bildnismalerei der Neuen Sachlichkeit*, Bonn 1983.
- MÄRZ, Roland. *Malerei der Neuen Sachlichkeit*, Leipzig 1983.
- MACKOVÁ, Olga. *Camille Corot*, Praha 1983.
- ŠMEJKAL, František. *František Muzika. Kresby, scénická a knižní tvorba*. Praha 1984.
- ŠMÍD, Jiří. *Karel Holan*, Praha 1984.
- NÉRET, Gilles. *Die Kunst der 20er Jahre*, Zürich 1986.
- LE TARGAT, François. *Marc Chagall*, Praha 1987.
- ERPEL, Fritz. *Paul Cézanne*, Berlin 1988.
- MASÁKOVÁ, Miluše (ed.). *Adolf Hoffmeister. Podoby a předobrazy*, Praha 1988.
- CHADRABA, Rudolf; KRULICHOVÁ, Marie (ed.). *Bohumil Markalous. Estetika praktického života*. Praha 1989.
- ŠETLÍK, Jiří (ed.). *Otto Gutfreund. Zázemí tvorby*, Praha 1989.
- HALL, Douglas. *Amedeo Modigliani*, New York 1990.
- HERZOG, Günter: *Anton Räderscheidt*, Köln 1991.
- LACKNER, Stephan. *Max Beckmann*, Bratislava 1992.
- MICHALSKI, Sergiusz. *Neue Sachlichkeit. Malerei, Graphik und Photographie in Deutschland 1919-1933*, Köln 1992.

- PRESLER, Gerd. *Glanz und Elend der 20er Jahre, Die Malerei der Neuen Sachlichkeit*, Köln 1992.
- NEŠLEHOVÁ, Mahulena. *Bohumil Kubišta*, Praha 1993.
- SCHNEEDE, Uwe. *Max Beckmann: Selbstbildnisse*, München 1993.
- FLUCK, Andreas. *Magischer Realismus in der Malerei des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1994.
- BUDERER, Hans-Jürgen. *Neue Sachlichkeit, Bilder auf der Suche nach Wirklichkeit*, München 1994.
- BOSSAGLIA, Rossana (ed.). *Nuova Oggettività. Germania e Italia 1920-1939. Omaggio a Emilio Bertoni*, Milano 1995.
- BŘACH, Radko. *Československo a Evropa v polovině dvacátých let*, Praha 1996.
- SCHWARZ, Birgit, SCHWARZ, Michael Viktor. *Dix und Beckmann. Stil als Option und Schicksal*, Mainz 1996.
- BECKETT, Wendy. *Max Beckmann: Die Suche nach dem Ich*, München 1997.
- BOUGAULT, Valérie. *Paris Montparnasse, a l'heure de l'art moderne 1910-1940*. Paris 1997.
- HEIDE, Kristina. *Form und Ikonografie des Stillebens in der Malerei der Neuen Sachlichkeit*, Weimar 1998.
- PETERS, Olaf. *Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus. Affirmation und Kritik 1931-1947*, Berlin 1998.
- SUCKALE, Robert. *Kunst in Deutschland: von Karl dem Grossen bis Heute*, Köln 1998.
- KROUTVOR, Josef (ed.). *Cesta na jih : inspirace českého umění 19. a 20. století*, Praha 1999.
- PEČINKOVÁ, Pavla (ed.). *Josef Čapek - Méně výstav a více umění!*, Praha 1999.

SIBLÍK, Jiří. *Georg Kars*, Praha 1999.

HARNA, Josef. *Co nevíme o první Československé republice : záznam z diskuse pořádané 25. března 1999 v Cefres v Praze*, Praha 2000.

SRP, Karel (ed). *Václav Nebeský. Smysl modernosti*, Praha 2001.

ANDRAL, Jean-Louis; KREBS, Sophie (ed.). *L'École de Paris, 1904-1929, la part de l'Autre*, Paris 2001.

BARTOŠ, Miloš; TRAPL, Josef. *Československo 1918-1938*, Olomouc 2001.

PEPPIATT, Michael (ed.). *Aristide Maillol*, Valencia 2002.

ROUSOVÁ, Hana (ed.). *Vademecum. Moderní umění v Čechách a na Moravě 1890-1938*, Praha 2002.

SRP, Karel; ORLÍKOVÁ, Jana. *Jan Zrzavý*, Praha 2003.

ČAPEK, Jakub. *Filosofie Henri Bergsona. Základní aspekty a problémy*, Praha 2003.

KÁRNÍK, Zdeněk. *České země v éře První republiky (1918-1938). Díl první, Vznik, budování a zlatá léta republiky (1918-1929)*, Praha 2003.

MATYS, Rudolf. *V umění volnost. Kapitoly z dějin Umělecké besedy*, Praha 2003.

STABENOWOVÁ, Cornelia. *Henri Rousseau*, Praha 2004.

BECKS-MALORNYOVÁ, Ulrike. *Paul Cézanne 1839-1906. Průkopník modernismu*, Praha 2004.

SOL GARCÍA GALLAND, María. *Amedeo Modigliani*, Praha 2005.

MICHALOVÁ, Rea. *Klasicismus v moderním umění*, Praha 2007.

RÁKOSNÍK, Jakub. *Odvrácená tvář meziválečné prosperity. Nezaměstnanost v Československu v letech 1918-1938*, Praha 2008.

6.3. Katalogy výstav

LXV. výstava SVU Mánes. Otakar Kubín (katalog výstavy), SVU Mánes, Praha 1923 (předmluva André Thérive).

Tři výstavy: I. Obrazy a plastiky Karla Holana, M. Holého, P. Kotíka a K. Kotrby. II. výstava Kateřiny Schöffnerové, III. Daumier (katalog výstavy), Dům umělců Rudolfinum, Praha, 25. 3. - 13. 4. 1925.

Tři výstavy: I. Výstava obrazů a soch: K. Holan, M. Holý, P. Kotík, K. Kotrba, M. Schnablová. II. Výstava grafiky H. Bochořákové-Dittrichové, III. Obrazy Viléma Fischera (katalog výstavy), Dům umělců Rudolfinum, Praha, 10. 4. - 9. 5. 1926.

Holan - Holý - Kotík - Kotrba (katalog výstavy), Síně Mánesa, Praha, 19. 3. - 10. 4. 1927 (text Bohumil Markalous).

102. výstava Jednoty umělců výtvarných v Praze. Posmrtná výstava sochařského díla Karla Kotrby a soubor obrazů Václava Koutského (katalog výstavy), Praha 1939 (předmluva Václav Vilém Štech).

Karel Holan. Soubor obrazů z let 1912-1953 (katalog výstavy), Jednota umělců výtvarných, Praha 1953 (text Karel Holan).

LAMAČ, Miroslav; PADRTA, Jiří. Moderní české malířství 2. Léta dvacátá (katalog výstavy). Dům umění města Brna 1959.

LAMAČ, Miroslav; PADRTA, Jiří. Skupina Holan - Holý - Kotík - Kotrba. Umění dvacátých let (katalog výstavy), Alšova síň UB, Praha 1959.

MODESTI, Renzo. *La Pittura metafisica* (katalog výstavy), Castenuovo Brianza, Milano 1961.

MASARYKOVÁ, Anna. Miloslav Holý. Oleje z let 1927-31 (katalog výstavy), Národní galerie Praha, Praha 1963.

MAŠÍN, Jiří. Miloslav Holý, (katalog výstavy), Výstavní síň Mánes, Praha 1967.

MAŠÍN, Jiří. Miloslav Holý, (katalog výstavy), Alšova síň Klubu skladatelů, Praha 1969.

MAŠÍN, Jiří. *Miloslav Holý. Krajiny z posledních let* (katalog výstavy), Alšova síň, Praha 1969.

FORMÁNEK, V. *Umění a doba. České umění dvacátých let* (katalog výstavy), Národní galerie v Praze, Praha 1971.

HLUŠIČKA, Jiří. *České sociální umění dvacátých let* (katalog výstavy), Moravská Galerie v Brně, Brno 1971.

MAŠÍN, Jiří. *Miloslav Holý. Figurální motivy Miloslava Holého z let 1925-34* (katalog výstavy) Galerie Václava Špály v Praze, Krajská galerie v Ostravě, Východočeská galerie v Pardubicích, Praha 1971.

MAŠÍN, Jiří. *Miloslav Holý. Neznámé obrazy* (katalog výstavy), Okresní vlastivědné muzeum Žďár nad Sázavou, Galerie výtvarného umění v Olomouci, Galerie Vysočiny Jihlava, Olomouc 1972.

BOUČKOVÁ, Jitka. *Miloslav Holý. Lidé. Grafika se sociální tematikou z let 1920-24* (katalog výstavy), Východočeská galerie Pardubice, Galerie Hollar Praha, Praha 1972.

PLÁNKA, Michal. *Umělci Sociální skupiny* (kat. výst.). Oblastní galerie výtvarného umění v Gottwaldově, Gottwaldov 1973.

MAŠÍN, Jiří. *Miloslav Holý. Výbor z díla* (katalog výstavy), Galerie výtvarného umění v Chebu, Cheb 1973.

MAŠÍN, Jiří. *Miloslav Holý. Zátiší a květiny* (katalog výstavy), Špálova galerie Praha, Oblastní galerie Liberec, Galerie výtvarného umění Gottwaldov, Praha 1973.

RUDLOFF, Martina. *Deutsche Bildhauer 1900-1933. Plastik und Graphik*, (katalog výstavy), Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg, Duisburg 1976.

SCHMITT, Robert. *Neue Sachlichkeit und Realismus. Kunst zwischen den Kriegen* (katalog výstavy), Kulturamt der Stadt Wien, Wien 1977.

PLÁNKA, Michal. *Sociální skupina* (kat. výst.). Dům umění města Brna, Brno 1978.

MARTIN, Jean-Hubert; SPIES, Werner. *Paris-Berlin, rapports et contrastes France-Allemagne 1900-1933* (katalog výstavy), Grand Palais, Paris 1978.

WALTER, Ingo. *Paris-Berlin 1900-1933, Überstimmungen und Gegensätze Frankreich-Deutschland*, (katalog výstavy), Centre Georges Pompidou, Paris, München 1979.

BRIGANTI, Giuliano. *La Pittura Metafisica* (katalog výstavy), Palazzo Grassi, Venezia 1979.

CLAIR, Jean (ed.). *Les Réalismes entrée révolution et reaction, 1919-1939* (katalog výstavy), Centre Georges Pompidou, Paris 1980.

FRIEDEL, Helmut (ed.). *Kunst und Technik in den 20er Jahren* (katalog výstavy), Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1980.

PÁNKOVÁ, Marcela. *Dvacátá léta I. Sociální tendence* (kat. výst.). GUV Roudnice n. L. 1983.

ROUSOVÁ, Hana. *Český neoklasicismus dvacátých let. První část. Malba - kresba* (katalog výstavy). Galerie hlavního města Prahy - Národní galerie, Praha 1985.

SOUKUPOVÁ, Věra. *Sochy Karel Kotrba, obrazy Josef Multrus* (katalog společné výstavy), Středočeská galerie, Praha 1985.

ROUSOVÁ, Hana. *Český neoklasicismus dvacátých let. Druhá část. Malba - kresba* (katalog výstavy), Galerie hlavního města Prahy, Praha 1988.

HLUŠIČKA, Jiří. *České moderní malířství v Moravské galerii v Brně II* (období 1920-1950), Brno 1989.

HUELSEWIG - JOHNEN, Jutta. *Neue Sachlichkeit. Magischer Realismus* (katalog výstavy), Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld 1990.

COWLING, Elisabeth ; MUNDY, Jennifer. *ON CLASSIC GROUND. Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910 - 1930* (katalog výstavy), Tate Gallery, London 1990.

PÁNKOVÁ, Marcela. *Pravoslav Kotík 1889-1970* (katalog výstavy) Národní galerie v Praze, Praha 1991.

ZOLLER, Andrea. *Malerei der zwanziger und dreissiger Jahre in Sachsen* (katalog výstavy), Hohenkarpfen 1991.

TÜMPEL, Christian (ed.). *Deutsche Bildhauer 1900-1945 entartet* (katalog výstavy), Nijmeegs Museum Commanderie van Sint-Jan; Städtische Kunsthalle Mannheim, Zwolle 1992.

SRP, Karel (ed.). *Karel Teige* (katalog výstavy), Galerie hlavního města Prahy, Praha 1994.

BRUS-MALINOWSKA, Barbara (ed.). *Kisling i jego przyjaciele /Kisling and His Friends* (katalog výstavy), Musée de Petit Palais (Ženeva), Muzeum Narodowe w Warszawie; Warszawa 1996.

REESE, Beate (ed.). *Zeitnah Weltfern. Bildern der Neuen Sachlichkeit* (katalog výstavy), Städtische Galerie Würzburg, Würzburg 1998.

CLAIR, Jean (ed.). *Picasso 1917-1924. Le Voyage d'Italie* (katalog výstavy), Palazzo Grassi, Venezia 1998.

FOSSATI, Paolo; FERRARIS, Patrizia Rosazza; VELANI, Livia. *XIII Quadriennale. Valori Plastici* (katalog výstavy), Roma, Palazzo delle Esposizioni, Milano 1998.

STAUBOVÁ, Helena (ed.). *Bourdelle a jeho žáci* (katalog výstavy), Galerie hlavního města Prahy, Praha 1999.

LANGE, Susanne; SCHMIDT, Hans-Werner. *Zeitgenossen. A. Sander und die Kunstszene der 20er Jahre im Rheinland* (katalog výstavy), Kunsthalle Kiel, Köln 2000.

STORR, Robert. *Modern Art despite Modernism* (katalog výstavy) The Museum of Modern Art, New York 2000.

BALDACCI, Paolo; SCHMIED, Wieland. *Die andere Moderne. De Chirico, Savinio* (katalog výstavy), Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf, Ostfildern-Ruit 2001.

SCHMIED, Wieland (ed.). *Der kühle Blick: Realismus der zwanziger Jahre in Europa und Amerika* (katalog výstavy), Kunsthalle München, München 2001.

CARRÀ, Massimo; PONTIGGIA, Elena; FIZ, Alberto. *Carlo Carrà. Il realismo lirico degli anni venti* (katalog výstavy), Aosta, Centro Saint-Bénin, Milano 2002.

LIŠKA, Pavel; VRÁNOVÁ, Jana. *Ernest Neuschul (1895-1968)* (katalog výstavy), Dům umění, Brno 2002.

PETROVÁ, Eva. *Umělecká beseda 1863-2003* (katalog výstavy), Galerie hlavního města Prahy, Praha 2003.

PONTIGGIA, Elena; COLOMBO, Nicoletta; GIAN FERARI, Claudia. *Il Novecento milanese. Da Sironi ad Arturo Martini* (katalog výstavy), Spazio Oberdan, Milano 2003.

DEVROYE-STILZ, Anne; PEREZ, Michele. *En quête de paternité: opus I ; Art naïf - art moderne /* (katalog výstavy), Musée International d'Art Naïf Anatole Jakovsky, Nice 2006.

PACHMANOVÁ, Martina. *Milada Marešová: malířka nové věcnosti* (katalog výstavy), Moravská galerie v Brně, Praha 2008.

6.4. Stati v knihách, katalogích a sbornících

LAMAČ, Miroslav. Skupina Holan, Holý, Kotík, Kotrba, in: *Sociální umění dvacátých let* (kat.výst.). Praha 1959.

OREND, Misch. Magical Realism, In KAES, Anton. *The Weimar republic sourcebook*, London 1994.

PAŘÍK, Arno. Mezi Čechy a Němci, In ROUSOVÁ, Hana (ed.). *Mezery v historii 1890-1938. Polemický duch střední Evropy - Němci, Židé, Češi* (katalog výstavy), Galerie hlavního města Prahy, Praha 1994.

TEIGE, Karel. Na Křemencárně čili příspěvek k embryologii jedné generace, in: BRABEC, Jiří; EFFENBERGER, Vratislav. *Karel Teige. Osvobozování života a poezie. Studie z let čtyřicátých*, Praha 1994.

WINDHÖFEL, Lutz. Verismus und Neue Sachlichkeit, in: *Paul Westheim und das Kunstblatt*, Köln 1995, s. 185-198.

HOLÝ, Jiří. Literatura v samostatné republice, in: LEHÁR, Jan; STICH, Alexandr; JANÁČKOVÁ, Jaroslava; HOLÝ, Jiří. *Česká literatura od počátků k dnešku*, Praha 1998.

LAHODA, Vojtěch. Civilismus, primitivismus a sociální tendence v malířství dvacátých a třicátých let, in: *Dějiny českého výtvarného umění 1890-1938*, Praha 1998, s. 61-99.

LAHODA, Vojtěch. Proměny realismu a kubismu v malířství 20. a 30. let, in: *Dějiny českého výtvarného umění 1890-1938*, Praha 1998, s. 101-145.

SRP, Karel. Sochařství dvacátých a třicátých let, in: *Dějiny českého výtvarného umění*, Praha, 1998, s. 355-387.

ŠMEJKAL, František. Výtvarná avantgarda dvacátých let - Devětsil. *Dějiny českého výtvarného umění*, Praha, 1998, s. 147-203.

HNILICOVÁ, Eva. *Kavárna jako téma českého umění první poloviny 20. století*, diplomová práce FFUK, 2005. - publikováno v: HRODEK, Dominik; DVOŘÁK, Tomáš; BENDOVÁ, Eva; KOŘÍNKOVÁ, Šárka. *Pražské kavárny a jejich svět*, Praha 2008.

6.5. Články

ČAPEK, Karel. Pragmatism, *Červen*, roč. I, 1918, č. 9-10, s. 136-137.

NEBESKÝ, Václav. Duch a forma moderního umění. *Červen*, roč. I, 1918, č. 13-14, s. 191-195.

REDAKCE. Briefe Henri Rousseaus, *Das Kunstblatt*, roč. II, 1918, s. 254-259.

UHDE, Wilhelm. Formzertrümmerung und Formaufbau in der bildenden Kunst, *Das Kunstblatt*, roč. III, 1919, s. 317-319.

HENRY, Daniel. André Derain, *Das Kunstblatt*, roč. III, 1919, s. 289-304.

DÄUBLER, Theodor. Neue Kunst in Italien, *Der Cicerone*, roč. XII, 1920, s. 349-355.

HENRY, Daniel. André Derain, *Der Cicerone*, roč. XII, 1920, s. 315-317.

HOFMAN, Vlastislav. O nový klasicismus. Kapitoly o civilní svatosti. *Musaion*, roč. I, 1920, s. 23.

MARTENOVÁ, A. O moderním italském umění, *Veraikon*, roč. VI, 1920, s. 92-100.

NEBESKÝ, Václav. Výstava Umělecké Besedy, *Tribuna*, roč. II, 1920, č. 302, s. 15-16.

PRAMPOLINI, Enrico. Směry italského malířství „avantgardy“ a nové „malířství absolutní“, *Veraikon*, roč. VIII, 1920, s. 44-48.

TEIGE, Karel. K našemu vyobrazení, *Proletkult*, roč. I, 1920, č. 17, s. 188.

VANČURA, Vladislav. Západ a Východ, *Veraikon*, roč. VII, Praha 1921, s. 56-59.

VANČURA, Vladislav. Tvary věcí, *Červen*, roč. IV, 1921, s. 175, 23.6.

WESTHEIM, Paul. Kunst in Frankreich, *Das Kunstblatt*, roč. V, 1921, s. 353-362.

WOLFRADT, Willi. Das Antlitz der Kugel, *Das Kunstblatt*, 1921, roč. V, s. 236-240.

ČAPEK, Josef. Zur sozialen Seite der modernen Kunst, *Das Kunstblatt*, roč. V, 1921, s. 298-299.

DÄUBLER, Theodor. Moderne Italiener, *Das Kunstblatt*, roč. V, 1921, s. 49-53.

GROSZ, George. Zu meinen neuen Bildern, *Das Kunstblatt*, roč. V, 1921, s. 11-14.

NEBESKÝ, Václav. Výstava Umělecké Besedy, *Tribuna*, roč. III, 1921, č. 303, 25. 12., s. 7.

NEUMANN, S. K. Proletářská kultura, *Červen*, roč. IV, 1921, s. 87-89.

PACOVSKÝ, Emil. K výstavě moderního umění italského k oslavě Danteově v Praze 1921, *Veraikon*, roč. VII, 1921, s. 95-100.

PÍŠA, A. M. K orientaci nejmladších tvůrčích snah, *Červen*, roč. IV, 1921, 13. 10., s. 304-306.

PÍŠA, A. M. Recenze knihy Rudolfa Malého „Akord motivů náboženských a sociálních“, *Červen*, roč. IV, 1921, č. 26, 8. 12., s. 365-366.

ČAPEK, Josef. Das schreckliche Gesicht der Toten, *Das Kunstblatt*, roč. VI, 1922, s. 446-449.

Ein neuer Naturalismus??, *Das Kunstblatt*, roč. VI, 1922, s. 369-414.

EINSTEIN, Carl. Utrillo, *Das Kunstblatt*, roč. VI, 1922, s. 323-325.

FIŠER, Jaroslav Jan. Strach z reakce v umění? K polemice o komunistickém umění, *Var*, roč. I, 1922, 1.6., s. 418-420.

HERRMANN NEISSE, Max. Was macht die Kunst?, *Das Kunstblatt*, roč. VI, 1922, s. 479-482.

JÍRA, Jaroslav. O duchu nového francouzského umění. *Život*, roč. II, 1922, s. 181.

- JÍRA, Jaroslav. Mladé francouzské umění, *Veraikon*, roč. VIII, 1922, s. 85-97.
- NEBESKÝ, Václav. Výstava spolku Preisler, *Tribuna*, roč. IV, 1922, č. 218, s. 8.
- TEIGE, Karel. Tsigouharu Foujita. *Kmen*, roč. I, 1922, č. 2-3, s. 47-48.
- TEIGE, Karel. Pablo Picasso (výbor prací z let 1906-1921 na výstavě v Síni Mánesa v Praze, září 1922), *Veraikon*, roč. VIII, 1922, s. 22-23.
- THÉRIVE, André. O. Coubine, *Der Cicerone*, roč. XIV., 1922, s. 543-547.
- VÁCLAVEK, Bedřich. O nové umění, *Var*, roč. I, 1922, 15. 4., s. 309-312.
- WESTHEIM, Paul. Zur Soziologie der neuen Kunst. Die Verhältnisse in Frankreich und Deutschland, *Das Kunstblatt*, roč. VI, 1922, s. 519-522.
- WOLKER, Jiří. Umění všední či nedělní? *Var*, roč. I, 1922, 15.3., s. 251-254.
- BASLER, Adolphe. Pariser Ausstellungen, *Der Cicerone*, roč. XV., 1923, s. 147-148.
- BIERMANN, Georg. O. Coubine, *Der Cicerone*, roč. XV., 1923, s. 831-833.
- EINSTEIN, Carl. Otto Dix, *Das Kunstblatt*, roč. VII, 1923, s. 97-102.
- HOLÝ, Miloslav. Podzimní salon a některé výstavy pařížské, *Život*, roč. III, 1923, s. 31.
- NEBESKÝ, Václav. Výstava grafiků Umělecké Besedy, *Tribuna*, roč. V, 1923, č. 150, s. 6.
- NEBESKÝ, Václav. Výstava Umělecké Besedy, *Tribuna*, roč. V, 1923, č. 240, 14. 10.
- PACOVSKÝ, Emanuel. Členská výstava výtvarníků Umělecké besedy v Obecním domě (od 22. 9. do 31. 10. 1923). *Rozhled*, říjen-prosinec 1923, s. 129-132.

- PACOVSKÝ, Emil. Dílo pařížského Čecha na výstavě v Praze, *Veraikon*, roč. IX, 1923, s. 62-64.
- PACOVSKÝ, Emil. Výstava francouzského umění 19. a 20. století, *Rozhled*, *Veraikon*, roč. IX, 1923, s. 65.
- PEČÍRKA, Jaromír. Die Ausstellung der „Umělecká Beseda“ 1863-1923, *Prager Presse*, roč. III, 1923, č. 274, 6. 10., s. 4.
- Prager Ausstellungen. Die Graphiker der Umělecká Beseda, *Prager Presse*, roč. III, 1923, č. 161, 14. 6., s. 5.
- RAYNAL, Maurice. Coubine als Graphiker, *Der Cicerone*, roč. XV, 1923, s. 470.
- RAYNAL, Maurice. Georg Kars, *Der Cicerone*, roč. XV., 1923, s. 541-547.
- RAYNAL, Maurice. Klassischer Naturalismus. Zum Schaffen von O. Coubine, *Das Kunstblatt*, roč. VII, 1923, s. 344-350.
- ROH, Franz. Georg Schrimpf und die neue Malerei, *Das Kunstblatt*, roč. VII, 1923, s. 264-268.
- CARCO, Francis. Maurice Utrillo a jeho dílo, *Život*, roč. IV, 1924, s. 19.
- CASTELFRANCO, G. Giorgio de Chirico, *Der Cicerone*, roč. XVI., 1924, s. 459.
- COUBINE, Otakar. O malířství, *Život*, roč. IV, 1924, s. 30.
- GROSZ, George. Abwicklung, *Das Kunstblatt*, roč. VIII, 1924, s. 33-38.
- HOLAN, Karel. K tendenci současného umění, *Život*, roč. IV, 1924, s. 80.
- HOLÝ, Miloslav. Bratři Le Nainové, *Život*, roč. IV, 1924, s. 33.
- JÍRA, Jaroslav. Školní výstavy Akademie umění, *Národní osvobození*, roč. I, 1924, č. 156, 8. 7., s. 5.
- KREMLIČKA, Rudolf. Aus den Bekenntnissen eines Malers, *Das Kunstblatt*, roč. VIII, 1924, s. 275-278.

- LIEBKNECHT, Karl. Umění, výňatek ze Studie o zákonech pohybu ve společenském vývoji. *Život*, roč. IV, 1924, s. 9-18.
- PEČÍRKA, Jaromír. G.U.B. - výstava grafiků Umělecké Besedy u Topiče, *Prager Presse*, roč. IV, 1924, č. 277, 7. 10., s. 4.
- ROH, Franz. Ein neuer Henri Rousseau, *Der Cicerone*, roč. XVI., 1924, s. 713-716.
- SCHOLZ, George. Die Elemente zur Erzielung der Wirkung im Bilde, *Das Kunstblatt*, roč. VIII, 1924, s. 77-80.
- SCHÜRER, O. Pražské umělecké výstavy, *Tribuna*, roč. VI, 1924, č. 239, s. 5.
- BRETON, André. Derain. Gedanken eines Malers, *Der Querschnitt*, roč. V., 1925, č. 6.
- INGRES: Ideen und Maximen, *Das Kunstblatt*, roč. IX, 1925, s. 18-24.
- KOTÍK, Pravoslav. Když člověk jezdí, *Veraikon*, roč. XI, 1925, s. 104-105.
- KOVÁRNA, František. Syntetik. Několik poznámek ke Kotíkovým obrazům, *Veraikon*, roč. XI, 1925, s. 99-104.
- KOVÁRNA, František. Tvárný unanimumus. *Veraikon*, roč. XI, 1925, s. 43-45.
- L. B. Připravované výstavy, *Národní osvobození*, roč. II, 1925, 13. 3.
- MAŠEK, Jiří. Před Kotíkovými obrazy, *Veraikon*, roč. XI, 1925, s. 98.
- PEČÍRKA, Jaromír. Im Künstlerhaus, *Prager Presse*, roč. V, 1925, č. 94, 5. 4., s. 8.
- PEČÍRKA, Jaromír. Výtvarný odbor Umělecké Besedy / O revui *Život*, *Prager Presse*, roč. V, 1925, č. 13, 13. 1., s. 6.
- SCHÜRER, O. Pražské výstavy. Krasoumná jednota, *Tribuna*, roč. VII, 1925, č. 76, s. 1.
- TEIGE, Karel. Pražské výstavy v jarním období, *Národní osvobození*, roč. II, 1925, č. 112, 24. 4., s. 5.

WESTHEIM, Paul. Besuch bei Utrillo, *Das Kunstblatt*, roč. IX, 1925, s. 310-312.

WESTHEIM, Paul. Die tote Kunst der Gegenwart, *Das Kunstblatt*, roč. IX, 1925, s. 106-114, 141-149.

WESTHEIM, Paul. Kunst im deutschen Westen. II. Mannheim: Ausstellung „Neue Sachlichkeit“, *Das Kunstblatt*, roč. IX, 1925, s. 266-269.

WESTHEIM, Paul. Paris im Frühjahr 1925, *Das Kunstblatt*, roč. IX, 1925, s. 198-207.

Der Klub der Kunstfreunde, *Prager Presse*, roč. VI, 1926, č. 154, 6. 6., s. 7.

MARKALOUS. Bohumil. Výstavy. K. Holan, M. Holý, P. Kotík, K. Kotrba, M. Schnablová. *Právo lidu*, roč. V, 1926, č. 99, 25.4., s. 11-12. In: CHADRABA, Rudolf; KRULICHOVÁ, Marie (ed.). *Bohumil Markalous. Estetika praktického života*. Praha 1989, s. 524.

NIKODEM, Viktor. Pražské umělecké výstavy v době sletové. Pražské motivy malířů Holana a Holého, vystaveny v Němcově obchodu obrazy na nábřeží, *Národní osvobození*, roč. III, 1926, č. 182, 4. 7., s. 4.

NIKODEM, Viktor. Pražské výstavy v dubnu v Krasoumné jednotě, *Národní osvobození*, roč. III, 1926, č. 116, s. 3.

PEČÍRKA, Jaromír. Prager Kunstaussstellung, *Prager Presse*, roč. VI, 1926, č. 107, 18. 4., s. 7.

PISKAČ, Bedřich. Výstava malířů Holana, Holého, Šnáblové a sochaře Kotrby, *Volné směry*, roč. XXIV, 1926, s. 167.

PODEŠVA, Fr. Mladá generace výtvarnická, *Salon*, roč. IV, 1926, č. 10, s. 1-4.

ROH, Franz. Zur jüngsten niederrheinischen Malerei, *Das Kunstblatt*, roč. X, 1926, s. 363-368.

SCHÜRER, O. Pražské umělecké výstavy v Němcově síni, *Tribuna*, roč. VIII, 1926, č. 158, s. 7.

SCHÜRER, O. Pražské umělecké výstavy, *Tribuna*, roč. VIII, 1926, č. 98, s. 4.

ŠTECH, V. V. Noví lidé. *České slovo*, 15. 4. 1926.

WESTHEIM, Paul. Dix, *Das Kunstblatt*, roč. X, 1926, s. 142-146.

GEORGE, Waldemar. Frankreich und die „Neue Sachlichkeit“, *Das Kunstblatt*, roč. XI, 1927, s. 388-397.

GEORGE, Waldemar. Pariser Brief, *Das Kunstblatt*, roč. XI, 1927, s. 236-237.

ILMARI, Johannes. Charles Despiau, *Das Kunstblatt*, roč. XI, 1927, s. 105-108.

KODIČEK, J. Václav Špála, *Das Kunstblatt*, roč. XI, 1927, s. 23.

NIKODEM, Viktor. Pražské výstavy, *Národní osvobození*, roč. IV, 1927, č. 97, 8. 4., s. 4.

NIKODEM, Viktor. Pražské výstavy, *Národní osvobození*, roč. IV, 1927, č. 318, 17. 11., s. 4.

PEČÍRKA, Jaromír. Kunst - Holan, Holý, Kotík, Kotrba, *Prager Presse*, roč. VIII, 1927, č. 92, 3. 4., s. 8.

REDAKCE. Nákupy moderní galerie ve výstavě Mánesa, *Národní osvobození*, roč. IV, 1927, č. 335, 4. 12., s. 5.

WESTHEIM, Paul. Die Ausstellung der Jungem Maler in der Deutschen Kunstgemeinschaft, Berlin, *Das Kunstblatt*, roč. XI, 1927, s. 129-144.

K(ODÍ)ČEK. Kotík, Holý, Holan, Kotrba v síni Mánesa, *Tribuna*, roč. IX, 1927, č. 73, s. 6.

REDAKCE. Výtvarné umění na výstavě v Mladé Boleslavi, *Tribuna*, roč. IX, 1927, č. 179, s. 5.

HARTLAUB, G. F. Kunst als Werbung, *Das Kunstblatt*, roč. XII, 1928, s. 170-176.

KOPA, J. Deset let výtvarné tvorby, *Salon*, roč. VII, 1928, č. 7, s. 22.

NEBESKÝ, Václav. Die Krise des Porträts, *Das Kunstblatt*, roč. XII, 1928, s. 53-55.

NEBESKÝ, Václav. Kunstbewegung und Mode, *Das Kunstblatt*, roč. XII, 1928, s. 129-140.

NIKODEM, Viktor. Výtvarné umění na výstavě soudobé kultury, *Národní osvobození*, roč. V, 1928, č. 221, 11. 8., s. 4.

PEČÍRKA, Jaromír. Druhý referát o členské výstavě SČU Mánes v Obecním domě, *Prager Presse*, roč. VIII, 1928, č. 314, 11. 11., s. 10.

KOVÁRNA, František. Před obrazy Karla Holana, *Dílo*, roč. XXXIV, 1945-46.

HAUTECOEUR, Louis. Primitivisme et Classicisme, *Recherche*, 1946, č. 2, s. 26-64.

HOLÝ, Miloslav. Kus společné cesty. K uměleckým začátkům Karla Holana, *Výtvarné umění*, roč. IV, 1954, s. 17.

FIALA, V. Holan, Holý, Kotík, Kotrba. *Výtvarná práce*, roč. VI, 1959, č. 47.

HLAVÁČEK, Lub. České umění 20. let, *Kultura*, roč. III, 1959, s. 47.

LAMAČ, Miroslav. Pravoslav Kotík, *Výtvarné umění*, roč. X, 1960, č. 6.

ŠETLÍK, Jiří. Životní dílo P. Kotíka, *Výtvarná práce*, roč. IX, 1960, č. 7.

PILZ, Václav. Poznámky ke grafické tvorbě a k dílu P. Kotíka. *Hollar*, roč. XXXII, 1961.

LAMAČ, Miroslav. Vývojové proudy 20. let, *Výtvarné umění*, roč. XII, 1962, s. 241-249.

HOFFMEISTER, Adolf. Mladí generace, *Literární noviny*, roč. XI, 1962, 17. 11.

BOATTO, Alberto. La pittura metafisica, *Arte contemporanea*, 1966, č. 2., s. 18 - 70.

HOLÝ, Miloslav. Podzimní vzpomínání, *Výtvarné umění*, roč. XIX, č.7, 1969.

MODESTI, Renzo. Il Novecento, *Notizie d'arte*, 1969, roč. I, č. 2, s. 9.

VACHTOVÁ, Ludmila. Tvrdošíjný malíř. *Výtvarná práce*, roč. XIX, 1970, č. 4.

ADAMOVÁ, Eva. České sociální umění, *Svobodné slovo*, 5. 5. 1971.

KOHÚTOVÁ, Maria. Moravská galerie k výročí, *Brněnský večerník*, 28. 4. 1971.

REDAKCE. České sociální umění, *Rovnost*, 30. 4. 1971.

REDAKCE. Umění dvacátých let, *Svobodné slovo*, 7. 5. 1971.

ŠKVÁRA, Jan. Angažované umění, *Průboj*, 1. 5. 1971.

HORN, Ursula. Neue Sachlichkeit - Richtung oder Sammelbegriff?, *Bildende Kunst*, 1972, č. 9, s. 464-465.

MARONARI, Renzo. Arte d'immaginazione in Italia dal 1900 ad oggi, *Notizie d'arte*, roč. IV, 1972, s. 32-35.

BALEKA, Jan. Sociální skupina: Holan, Holý, Kotík, Kotrba. *Umění*, roč. XXIII, 1975, s. 70.

VLČEK, Tomáš. Programy českého výtvarného umění 20. let, *Estetika*, roč. XII, 1975.

HOCKEOVÁ, Jiřina. K devadesátinám Pravoslava Kotíka. *Výtvarná kultura*, roč. III, 1979, č. 3.

BALEKA, Jan. Sociální umění, *Výtvarná kultura*, roč. VII, 1983, č.1, s. 21.

SOUKUPOVÁ, Věra. Karel Kotrba, k umělcovým nedožítým devadesátým narozeninám. *Výtvarná kultura*, roč. VII, 1983, č. 2, s. 16-20.

ŠMEJKAL, František. Giorgio de Chirico a české umění. *Umění*, roč. XXXII, 1984, č. 6, s. 486-503.

LAHODA, Vojtěch. Devětsil a sociální civilismus. *Umění*, roč. XXXV, 1987, č. 35, s. 69.

BOUČKOVÁ, Jitka. Sociální grafika Miloslava Holého. *Výtvarná kultura*, roč. XIII, 1989, č. 4, s. 36-39.

PRESLER, Gerd. Das Porträt in der Neuen Sachlichkeit. Repräsentanten einer Zeitepoche, *Weltkunst. Aktuelle Zeitschrift für Kunst und Antiquitäten*, 1993, s. 3160-3163.

PETERS, Olaf. Malerei der Neuen Sachlichkeit. Die Wiedergewinnung und Neubewertung eines Epochenstils, *Kunstchronik*, 2000, č. 8, s. 379-391.

PRESLER, Gerd. Maler suchten das Monströse, Dramatische, das Seltsame. Art. *Das Kunstmagazin*, 2001, č. 9, s. 46-51.

BECKER, Sabina. Die literarische Moderne der zwanziger Jahre, *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 2002, Bd. 27, č. 1, s. 73-96.