

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ČESKÉ LITERATURY A LITERÁRNÍ VĚDY

Publicistika Josefa Čapka v letech 1910 – 1920

Josef Čapek's Journalistic Work of 1910 – 1920

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Kateřina Hošnová
Raisova 284/37, Lysá nad Labem 289 22
k.boruvkova@seznam.cz

Praha 2015

Vedoucí práce: doc. PhDr. Jan Wiendl, Ph.D.

Děkuji doc. PhDr. Janu Wiendlovi Ph.D. za cenné odborné připomínky, svědomité vedení mé práce, ochotu a porozumění.

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

V Praze dne 12. 5. 2015

Kateřina Hošnová

Abstrakt

Diplomová práce je založena na publicistických textech Josefa Čapka z let 1910 – 1920 v konfrontaci s jeho korespondencí a literární tvorbou. Jeho články z daného období jsou především výtvarného zaměření. Součástí je i připomenutí jeho životního příběhu, kdy přijímal nové vjemy jak ze soudobého výtvarného umění, tak i literatury. Zásadním momentem v jeho životě byla cesta do Paříže, kde se seznámil s novými uměleckými směry. Nejvíce se nechal ovlivnit kubismem, expresionismem, civilismem a novoklasicismem. Po svém návratu do Čech přispíval do různých uměleckých časopisů a byl členem několika výtvarných uskupení. Ve svých umělecko-kritických statích referoval o výstavách a činnosti různých výtvarných spolků a analyzoval tvorbu především moderních výtvarných umělců. Z jeho statí vyplývá, že Josef Čapek odmítal tradicionalismus, kýč a manýristické tendence nejen v umění, ale i v praktickém životě. Jeho sloh se dá charakterizovat jako nesmlouvavý, ale zároveň esejistický.

Abstract

Dissertation work is based on journalistic texts by Josef Čapek from years 1910 to 1920 in confrontation with his correspondence and literary work. In the first place, his articles from given period are concerned with fine art. His life story is also reminded, the way how he accepted new perceptions both of contemporary fine art and literature. The principal moment in his life was his journey to Paris where he acquainted himself with new styles of art. Cubism, expressionism, civilism and neoclassicism had the greatest impact on him. After his arrival in Bohemia he contributed to different art magazines and he was a member of several art groupings. In his art-critical essays he reported on exhibitions and activities of different art societies and analysed the work of particularly modern artists. His essays show that Josef Čapek refused traditionalism, kitsch and manner tendencies not only in art but also in practical life. His style might be defined both uncompromising and essayistic.

Klíčová slova

moderní umělecké směry, kubismus, kubofuturismus, futurismus, expresionismus, neoklasicismus, civilismus, impresionismus, tradicionalismus, umění přírodních národů, sochařství, karikatura, grafické umění, architektura, užité umění

Key words

modern art movements, Cubism, Cubo-Futurism, Futurism, Expressionism, Neoclassicism, Civilism, Impressionism, Traditionalism, native people's art, sculpture, cartoon, graphic art, architecture, applied art

Obsah

| | |
|--|-----|
| Úvod..... | 7 |
| 1. Život Josefa Čapka v letech 1910 až 1920..... | 9 |
| 2. Čapek doma po návratu z Paříže..... | 12 |
| 2.1 Čapkův vztah k soudobým uměleckým spolkům..... | 25 |
| 3. Literární kontext Čapkovy publicistiky..... | 30 |
| 4. Východiska moderního umění a předpoklady pro jeho další vývoj..... | 38 |
| 4. 1 Čapkův vztah k výtvarné tradici českého národa..... | 38 |
| 4. 2 Čapkův vztah k novým vlivům přicházejícím z ciziny..... | 41 |
| 4. 3 Umělecká tvorba přírodních národů jako zdroj inspirace výtvarných umělců..... | 47 |
| 5. Čapkovo hodnocení soudobého českého umění..... | 50 |
| 5. 1 O grafickém umění..... | 63 |
| 5. 2 O architektuře a užitém umění..... | 66 |
| 5. 3 Karikatury..... | 71 |
| 5. 4 Sochařství..... | 733 |
| 5. 5 Fotografie..... | 744 |
| 6. Soudobé světové umění..... | 74 |
| 6. 1 Čapkovo vnímání soudobého francouzského umění..... | 74 |
| 6. 2 Německé umění..... | 79 |
| 6. 3 Španělské, italské a ruské umění..... | 83 |
| 7. Výtvarný projev dítěte v hodnocení Josefa Čapka..... | 85 |
| Závěr..... | 899 |
| Prameny..... | 90 |
| Literatura..... | 90 |

Úvod

Práce vychází z publicistických textů Josefa Čapka, které psal do různých periodik ve druhém desetiletí dvacátého století. Těžištěm práce jsou především články týkající se výtvarného umění, kterým se v té době zabýval nejvíce.

Pokusíme se hledat možné souvislosti mezi jeho publicistikou a literárním dílem.

První kapitoly jsou zaměřeny na proměny života Josefa Čapka v námi vymezeném období. Jejich cílem je připomenout jeho citové rozpoložení a zachytit významné momenty, které ovlivnily jeho názory na výtvarné umění i na jeho vlastní produkci.

V době, kdy se Josef zamiloval do své nastávající ženy Jarmily Pospíšilové, podnikl svou první cestu do Paříže, kde navštěvoval galerie a byl oslněn kubismem, který ho zásadně ovlivnil. Nejenže tam získal zkušenosti se soudobou výtvarnou tvorbou, ale zároveň se v Paříži podílel se svým bratrem na psaní hry *Loupežník*.

Po svém návratu referoval o výtvarném umění, stal se členem Skupiny výtvarných umělců a redaktorem *Uměleckého měsíčníku*, kde vyšla jeho první samostatná novoklasicistní povídka *Živý plamen*. Poté, co Skupinu opustil, napsal spolu s bratrem v Bílovicích, kde trávil léto, novelu *Zářivé hlubiny*. Na podzim roku 1912 jako člen Spolku výtvarných umělců Mánes začal spoluredigovat *Volné směry*, dostal se však do konfliktu s umělci starší generace a v únoru 1914 SVU kvůli neshodám opustil.

Ve svých umělecko-kritických statích detailně charakterizoval tvorbu zejména moderních výtvarných umělců, vysvětloval, jakým způsobem nahlížet na moderní obrazy. Pravidelně referoval o výstavách konaných nejen u nás, ale také ve Francii a v Německu.

V roce 1917 napsal stať *Pro mnohé uši*, v níž kritizuje, že je staré umění oficiálně uznávané, a proti tomu moderní směry jsou obtížně přijímány. Právě v té době vychází jeho první samostatná kniha próz *Lelio*.

Jako umělec otevřený k novým uměleckým tendencím se stal členem skupiny Tvrdošíjní a působí jako redaktor jejich tribunálního časopisu *Červen*, za jehož založením stál jeho přítel S. K. Neumann. S ním si Josef Čapek dlouhá léta dopisoval. Korespondence s ním a korespondence s Jarmilou Pospíšilovou posloužila také jako jeden z důležitých pramenů pro tuto práci.

Čapek pravidelně referoval o činnosti různých výtvarných spolků, např. Umělecké besedy, Jednoty výtvarných umělců, Krasoumné jednoty. Většinou však nesouhlasí s jejich pojetím tradice a propagováním nehodnotného umění. Soudobým spolkům často vytýká, že nedávají prostor novému umění přinášejícímu moderní tendence.

Ze starších umělců si Čapek váží např. Mikoláše Alše, Joži Uprky, Josefa Václava Myslbeka, s určitým odstupem se dívá na díla Alfonse Muchy. Ve svých příspěvcích vymezuje nové umění, které dává do kontrastu s tím tradičním. Formovou ekonomii kubismu přirovnává ke gotice, vyzdvihuje důležitost tvorby přírodních národů.

Čapek se také zabýval uměleckými směry, které v jeho době doznávaly. Analyzuje, jak je u nás přijat impresionismus, jak vypadá soudobá krajinářská tvorba, u koho z našich umělců a jakým způsobem se projevuje expresionismus. Ve svých příspěvcích se zpočátku zastává ostatní kritikou odmítaného futurismu.

Detailně charakterizoval tvorbu francouzských i českých kubistů. Tím, že se nezaměřoval jen na kubismus, ale hledal i další cesty moderního umění, se dostal do sporu s Emilem Fillou. Hodnotil nejen jeho dílo, ale polemicky se vyjadřoval k jeho názorům na soudobé výtvarné umění.

Ze světových proudů informoval také o španělském, italském a ruském umění.

Cílem práce není jen pouhá charakteristika Čapkových publicistických textů. Doba mezi léty 1910 až 1920 je stěžejní nejen pro vývoj nových uměleckých směrů, ale též pro literaturu a odbornou kritiku. Právě ta ukazuje Čapka jako schopného publicistu, který se nebojí polemizovat a dokáže stručně a jasně oponovat zavedenému vkusu soudobé společnosti. Zejména v době po první světové válce je cítit Čapkův zájem o to, jakou roli bude hrát nově zformovaný stát – Československo – v chápání nového umění, ale zároveň se ve svých myšlenkách a statích zajímá o to, aby i ty nejpraktičtější užitkové věci nepodléhaly „manýrismu“, kýči a nevkusy.

V práci sledujeme polemický vztah vůči vlivu německého umění, jehož směřování po válce považuje za nešťastné, a to již s nádechem nacionalismu a vlastenectví. I ve svých nekrolozích si váží děl velkých mistrů, zároveň ale neopomene ve svém příspěvku zaujmout kritické stanovisko k vývoji soudobého umění, a to někdy i přesto, že principiálně to není hlavní téma článku.

Budeme sledovat Čapkovu publicistiku i ve vztahu k soudobému literárnímu kontextu a k jeho vlastnímu literárnímu dílu. Jeho literární tvorba z let 1910 – 1920 je výrazně ovlivněna moderními směry světové literatury. Zajímal se úzce o civilismus, novoklasicismus, expresionismus, futurismus a kubismus, a to nejen ve výtvarném umění, ale také v literatuře. Byl ovlivněn Guillaumem Apollinaiem a Waltem Whitmanem, jejichž tvorbu považoval za významnou pro další vývoj moderní prózy a poezie u nás. Jeho dílo, které vzniklo ve druhém desetiletí, se stalo východiskem pro jeho další směřování a projevuje

se na jednu stranu stručným a jasným vyjadřováním a na druhou stranu hloubavostí, která v sobě nese esejistické prvky.

Pokusíme se nastínit Čapkův vztah k výtvarné tradici českého národa, k novým vlivům z ciziny i k umění přírodních národů a představíme Čapkovu hodnocení soudobého českého umění (grafického umění, architektury, užitého umění, karikatury, sochařství, fotografie a dětského umění).

1. Život Josefa Čapka v letech 1910 až 1920

Roku 1910 se Josef Čapek jako absolvent pražské Uměleckoprůmyslové školy zamiloval do Jarmily Pospíšilové, studentky prvního ročníku téže školy. Jarmila byla dcerou známého pražského advokáta, krátce předtím zesnulého, a její matka se k jejich vztahu dlouho stavěla odmítavě. Z toho důvodu se sňatek mohl uskutečnit až po osmileté známosti, v jejímž průběhu se kontakt obou mladých lidí často omezoval pouze na vzájemnou korespondenci. Z dopisů¹, které Čapek Jarmile během této doby posílal, lze vyčíst mnohé z jeho myšlenkového světa i názorové orientace.

V témž roce, kdy poznal Jarmilu, se Josef Čapek spolu s bratrem Karlem rozhodli využít vysokou finanční částku – dar od rodičů, k delšímu pobytu v cizině a k cestování. Spolu s Karlem strávil Josef téměř tři čtvrtě roku v Paříži, poté ještě sám týden ve Španělsku.

V Paříži, kam Josef Čapek přijel 22. října 1910, se ubytoval v Hôtel des Américains v Latinské čtvrti, která byla centrem studentského života.² Dopoledne navštěvoval nedalekou soukromou uměleckou školu Académie de la Grande Chaumière, na které před ním studovali František Bílek a Otto Gutfreund. Odpoledne chodil do Louvru a galerií moderního umění, což mělo vše vliv na jeho následující výtvarnou i umělecko-kritickou tvorbu.

Bylo to tři roky potom, co Pablo Picasso prezentoval své *Slečny v Avignonu*, obraz, který geometrizací forem předznamenal kubismus. V roce 1908 George Braque namaloval *Domy v Estaque*, o kterých Henri Matisse pronesl poznámku: „*tiens, des petits cubes* (vida krychličky)“³. Toho se také chytil Guillaume Apollinaire, když v recenzi na Podzimní salon

¹ *Dvoji osud*. Dopisy Josefa Čapka, které v letech 1910–1918 posílal své budoucí ženě Jarmile Pospíšilové. Praha, Odeon 1980

² Opelík 1980, s. 46

³ Slavík–Opelík 1996, s. 57

1910 rovněž použil slovo *cube* a o nově vznikajícím směru se vyjadřoval jako o kubismu, jehož zakladatelem byl Pablo Picasso.

Čapek byl o této výstavě Podzimního salonu, která měla několikaletou tradici, jistě informován a zřejmě ji navštívil, neboť nové umění na něj zapůsobilo a v následujících letech jím byl silně ovlivněn.

Paříž Josefa Čapka nejprve zaskočila a ohromila, což dokazuje dopis Jarmile z 15. 11. 1910, v němž město popisuje následujícím způsobem: „Chodím po muzeích a výstavách a často raději ještě po přístavech parníků, po tržištích a skladištích, dívám se na davy a na krásně nalíčené ženy a třeba na veliké skleněné střechy tiskáren a továren u vytržení nad tím, že se domnívám zde nalézt novou architekturu, bloudím, toulám se, mám své šťastné chvíle, kdy se vžívám a jsem schopný vnímat a prociťovat celý ten příval fakt a jevů, a také chvíle, kdy bych si přál nalézt už konečně tolik klidu a jistoty, abych mohl malovat a psát.“⁴

Začátkem března 1911 za Josefem přijel do Paříže jeho bratr Karel, který mu při společných obědech či chvílích strávených v kavárně v Lucemburské zahradě pomohl překonat prvotní rozporuplné dojmy, které pocíťoval navzdory uchvácení možnostmi, jež moderní metropole přinášela.

V dubnu spolu začali pracovat na nové divadelní hře *Loupežník*⁵, která měla premiéru až v roce 1920, a pod kterou byl podepsaný jen Karel. Nápad však byl Josefův a souvisel s jeho osudovým milostným vzplanutím. Mladý smělý muž ucházející se o milovanou dívku vtrhne do solidního měšťanského domu a bojuje proti vžitým konvencím za svou lásku a její svobodu. Jejich spoluautorství potvrzuje ve svých pamětech i V. V. Štech: „I když psal jenom Karel, na poledních procházkách v Lucemburské zahradě prohovořili oba nejenom děj, nýbrž i jeho spád, obraty, smluvili i pointy do podrobností. Vykládali o postupu práce a já obdivoval jejich ideální soucítění (...) Co v poledne vymyslili, druhý den dopoledne Karel psal.“⁶ V cizím městě tak vznikl příběh, který chtěli bratři věnovat českému divákovi.

V Paříži se Čapek setkal se starým uměním v Louvru, s novými plátny u Vollarda, Sagota a Durand-Ruela v rue Laffitte, u Drueta a Hébarda v rue Royale a s obrazy jiných

⁴ *Dvoji osud*, s. 36–37

⁵ viz III. kapitola, s. 31

⁶ Štech 1970, s. 39

obchodníků. Viděl i jednorázové výstavy mladého Picassa, ilustrace k Apollinairovu *Bestiáři* a další. Shlédl zde dvě velké kolektivní výstavy, 9. Podzimní salón a na jaře před odjezdem 27. výstavu Nezávislých, která vstoupila do dějin výtvarného umění velkou manifestací kubismu a retrospektivou Celníka Rousseaua.⁷

Na tuto výstavu reagoval v dopise z 22. 4. 1911: „Nedovedu přijímat lahodné výsledky zdejší kultury s naprostou důvěrou a poddajností, musím často protestovat, jsem násilněn, utlačuje mne někdy a já ji pro svou ubohou českou osobu odmítám. Psal jsem již do Prahy, že se nevrátím jako vznešený Pařížan a že nepřivezu do Prahy nejnovější vzorky. (...) Chci říci, že nové francouzské umění je větší částí nesprávné a nemístné, nepoužitelné pro nás, a stejně tak literatura.“⁸ Nejnovějšími vzorky asi mínil kubismus. S kubismem nepřímo navázal kontakt, když projevil svůj zájem o umění přírodních národů, zvláště o umění černochů z Afriky, se kterým se v Paříži rovněž setkal.

Čapek byl ohromen velikostí a světovostí Paříže jako evropské metropole mimořádného kulturního rozsahu, avšak její atmosféra v něm, jak je vidět, často zanechávala tíživé pocity. Přesto měl jeho pařížský pobyt, zejména setkání s kubismem, nesporný vliv na jeho následující tvorbu jak malířskou, tak i umělecko-kritickou.

Prvního července 1911 bratři odcestovali z Paříže do Marseille, kde chtěli pobýt celý měsíc před zamýšlenou cestou na Korsiku a do severní Itálie. Avšak nakonec se jejich plán neuskutečnil, neboť Karel se rozhodl předčasně vrátit domů kvůli zdravotním potížím. Josef se sám vydal z Marseille do Španělska, kde se věnoval prohlídkám galerií a architektury v Madridu a také navštívil Toledo, Barcelonu a Zaragozu. Ze španělských malířů ho zaujal El Greco a Francisco Goya, s jehož uměním se setkal v Pradu.

⁷ Mráz 1987, s. 33

⁸ *Dvojí osud*, s. 52

2. Čapek doma po návratu z Paříže

Čapek přijíždí do Prahy koncem července 1911 a zastihuje ho zde atmosféra změn ve výtvarných skupinách v pražském spolku Mánes, které byly důsledkem napětí mezi starší a mladou nastupující uměleckou generací.

Už ve 2. polovině 80. let se zrodila myšlenka na založení tohoto uměleckého spolku. Přišli s tím 4 žáci Akademie umění – Jaroslav Špilar, Gretschek, Záhorský a Jan Minařík. Shodli se, že by se měl spolek jmenovat po „největším českém malíři nové doby“ Mánes. Pro nedostatek finančních prostředků Spolek zpočátku nemohl vydávat svůj časopis, proto alespoň založili album kreseb s názvem *Paleta*. Od r. 1895 začal Topičův salón, kde byla Mánesem připravena souborná výstava Mikoláše Alše, pořádat pravidelné výstavy a o rok později začal vycházet časopis *Volné směry*.

Na popud M. Jiráka a J. Preislera došlo k přijetí několika mladých postimpresionistů z Osmy. Rozpor mezi novými členy a stoupenci tradice a vyhroutil se v průběhu spolkové výstavy začátkem roku 1911. Situaci postihl Šalda ve svém článku *Starý a nový Mánes*: „Letošní čtvrtá výstava Mánesa znamená asi datum v dějinách moderní malby české. Příkře proti sobě stojí v ní dva tábory, které se vylučují a jež nespojuje opravdu nic víc než společná střecha, pod níž jsou umístěna jejich díla.“⁹

Po valné hromadě 20. 2. 1911 vystoupili mladí modernisté z Mánesa a připravovali založení vlastní skupiny. Vznikla tak Skupina výtvarných umělců a *Umělecký měsíčník*. Organizátoři Skupiny počítali s jak s Josefem, tak i s jeho bratrem Karlem Čapkem, oba patřili ke společnosti z kavárny Union, kde se diskutovalo o novém umění.¹⁰ V roce 1912 se někteří členové Skupiny výtvarných umělců vrací zpět do Mánesa – architekti: Josef Gočár, Josef Chochol, Pavel Janák, malíři: vedle Josefa Čapka např. Václav Špála, Antonín Procházka, kreslíři: Vratislav Hugo Brunner, Zdeněk Kratochvíl, František Kysela a Josef Lada.

Mezi členy Mánesa se řadili i malíři krajinářské školy prof. Otakara Nejedlého, členové Devětsilu nebo malíři hlásící se k surrealismu – František Muzika, Jindřich Štýrský, Toyen a František Janoušek.

⁹ Citace In Opelík 1980, s. 56

¹⁰ Opelík 1980, s. 56

Na podzim začíná Skupina vydávat svůj vlastní časopis *Umělecký měsíčník*. Josef Čapek byl vybrán, aby časopis redigoval od prvního čísla (říjen 1911). Po půl roce ho vystřídali architekt Pavel Janák a spisovatel František Langer, kteří redigovali čísla 6 – 12 prvního ročníku, druhý a třetí ročník (1912–14).

Čapek spolupracoval vedle Janáka a Langera také s historikem umění Václavem Vilémem Štechem, malíři Emilem Fillou a Františkem Kyselou, s hudebním skladatelem a teoretikem Václavem Štěpánem a později i s architektem Vlastislavem Hofmanem. Do časopisu také přispívali: Vincenc Beneš, Karel Čapek, Otokar Fischer, Zdeněk Kratochvíl, Otokar Theer, Karel Toman, Richard Weiner, aj.

V dopise Jarmile Pospíšilové dne 4. 8. 1911 napsal: „Udalo se tedy to, že jsem byl o poslední schůzi obdařen úlohou redaktora tohoto časopisu; ujišťuji Vás, že jsem po takovéto pozici nikdy netoužil a že mi toto zodpovědné důstojenství přichází značně nevhod, protože jsem si již dříve umínil věnovati se pouze vlastní práci. Prozatím jsem musel volbu přijmout z důvodů čistě praktických a z ohledů vůči svým přátelům a těším se jedině tichou nadějí, že ve skupině mých přátel najdou se někteří, kterým moje redaktorství nebude úplně vhod.“¹¹

O dva týdny později píše o problémech *Uměleckého měsíčníku* a o předpokládaném finančním deficitu. „Mám trochu obavy, bude-li možno přivést časopis přes třetí číslo.“ Postěžoval si Jarmile, že musel v tiskárně zařizovat papír pro hudební přílohy, se kterými příliš nesouhlasí, protože časopis bude vyhlížet jako nějaký „anglický rodinný magazine“.¹²

Josef žádný plat od Skupiny nedostával, zato jako redaktor nesl určitou finanční zodpovědnost v případě ztrátovosti časopisu. Sám do *Uměleckého měsíčníku* přispíval výtvarnými a literárními kritikami.

V té době byl Čapek zastáncem principu „kontinuálního vývoje“, jednotlivá umělecká díla by měla mít stylový řád a měla by být vázána na „nadosobní styl doby“.¹³ Ve výtvarném umění začal opouštět od fauvismu a dopracovával se ke kubismu.

V lednu a únoru 1912 probíhá první výstava Skupiny výtvarných umělců, jako součást Umělecké výstavy v Obecním domě v Praze. Čapek tam vystavoval např. obraz *Matka*

¹¹ *Dvojí osud*, s. 59

¹² *Dvojí osud*, s. 62

¹³ Opelík 1980, s. 59

s dítětem, který je námětově i stylově podobný obrazu *Matka* od Emila Filly, reprodukovanému ve *Volných směrech* (15. ročník).

V té době byl Čapek zaujatý novoklasicismem. Novoklasicistní tvorba byla stavebně vyvážená a přehledná, obrácená k člověku jakožto jednotné osobnosti, zaměřovala se na nitro svobodného člověka s mravní odpovědností. Žánrově preferoval tragédii a novelu pro závaznou formu. V *Uměleckém měsíčníku* se k novoklasicismu hlásí Čapkova povídka *Živý plamen*¹⁴ – první povídka uveřejněná pod jménem Josef Čapek, která byla inspirovaná vzpomínkami na Marseille. Zázitky z tohoto města, zejména z přístavu, kam chodil sledovat bárky i zaoceánské parníky, se také staly podnětem dvou olejových obrazů, které vystavil na druhé podzimní výstavě Skupiny.

V dubnu Čapek přestává řídit *Umělecký měsíčník*, jeho nástupci se stávají Janák a Langer.

V létě roku 1912 pobývali bratři Čapkové v rodině své sestry Heleny v Bílovicích nad Svitavou, kam pak pravidelně přijížděli trávit dovolenou až do konce první světové války. Právě zde napsali společně novelu *Zářivé hlubiny*¹⁵, inspirovanou aktuální námořní katastrofou, zkázou lodí Titanic.

V Bílovicích se Karel a Josef Čapkové blíže seznámili s S. K. Neumannem, který tehdy zpřístupnil české kulturní veřejnosti amerického básníka Walta Whitmana a belgického básníka a dramatika Emila Verhaerena. Josef byl jejich tvorbou velmi zaujat a spolu se Cézannem a Picassem je řadil mezi čtyři otce moderního uměleckého cítění¹⁶.

9. října 1912 odjel Čapek spolu se svým přítelem ze Skupiny výtvarných umělců Vlastislavem Hofmanem na svou druhou cestu do Paříže. Navštívil zde Podzimní salón v Grand Palais, u Bernheima větší kolekci Celníka Rousseaua a v galerii v rue La Boétie obsáhlou kubistickou výstavu la Section d'Or, kde nechyběli Braque a Picasso.

Po jeho návratu do Prahy vyvrcholily názorové rozpory ve Skupině výtvarných umělců. Jejich důvodem byl spor mezi pravověrnými kubisty, vedenými Emilem Fillou a Vincencem Benešem, a těmi, kteří odmítali uznat Picassův a Braqueův kubismus za jedinou cestu moderního umění.

¹⁴ *Umělecký měsíčník* 1, 1911-12, s. 159-162; viz III. kapitola, s. 30

¹⁵ viz III. kapitola, s. 27

¹⁶ Mráz 1987, s. 41-42

Poté, co se již na jaře 1912 Josef vzdal redaktorství *Uměleckého měsíčníku*, Skupinu kvůli neshodám opustil, podobně jako jeho bratr Karel, Václav Špála, Josef Chochol a Vlastislav Hofman. Vrátil se zpět do Mánesa, spolu s Antonínem Matějčkem se stal redaktorem spolkového časopisu *Volné směry* a 14. února 1913 byl zvolen členem výboru.

První číslo *Volných směrů* vyšlo v roce 1896. Tato revue se nejdříve věnovala literatuře a postupně se stala specializovaným výtvarným časopisem. U příležitosti první spolkové výstavy v roce 1898 zde byla vytištěna manifestační úvaha zahrnující program Mánesa: „Naše modernost není, jak jsme již naznačili, pouhou negací všeho stávajícího, není honěním se za přepjatými efemérními hesly, nejeví se ukvapeným přenášením každého zahraničního bláznovství na naši půdu – nikoliv, je pouhým krokem kupředu v přirozeném rozvoji našeho umění. Umění české prodělalo v tomto století celkem tentýž proces jako v cizině, pouze jaksi opožděně; k nám zaléhala hesla teprve tehdy, když jinde již dozněla, a vlna nového proudu až potom, když už zřídla a dávno vznikala nová.“¹⁷

Mezi přispěvovatele patřil Konstantin Biebl, Otokar Březina, Emil Filla, Adolf Hoffmeister, Vlastislav Hofman, Josef Hora, Miloš Jiránek, Jan Kotěra, Zdeněk Kratochvíl, Vítězslav Nezval, Antonín Sova, F. X. Šalda, Václav Vilém Štech, aj.¹⁸

23. listopadu 1912 svěřuje výbor spolku Mánes spoluredaktorství *Volných směrů* Josefu Čapkovi, který má za úkol samostatně vést *Kroniku* a zajistit technickou výpravu celého čísla – včetně hlavní části, jež bude z Vídně redigovat Antonín Matějček.

Antonín Matějček ve Vídni pracoval v Zentralkommission für Denkmalpflege. Čapek se s ním znal z kavárny Union, oba byli (nestejně dlouho) členové Skupiny. Jejich vztah nebyl vysloveně přátelský – z Čapkovy korespondence J. Pospíšilové vyplývá, že se chtěl původně zachovat korektněji, než bylo nutné a svůj vstup do *Volných směrů* podmínil Matějčkovým souhlasem. Avšak Matějček nereagoval na jeho dva dopisy, a později se Čapek dozvěděl, že se někomu zmínil, že nesouhlasí s jeho spoluredaktorstvím. Když mu pak Čapek napsal, že spoluredaktorství přijímá i bez jeho souhlasu, přišla mu od Matějčka kladná odpověď.¹⁹

Matějčkovy příspěvky se zaměřovaly na uměleckou historii (zabýval se např. Constablem, Davidem, benátským malířstvím 18. stol.), Čapkovy články se dotýkaly

¹⁷ *Volné směry* 2, 1898, s. 231-232

¹⁸ *Dějiny české literatury IV*, s. 687

¹⁹ *Dvojí osud*, s. 105-107

současných uměleckých problémů, dostával příspěvky od dalších umělců mladé generace. *Volné směry* tak získaly zajímavou a přitažlivou náplň, ale Čapek musel přistoupit také na kompromisy se starší generací, zejména v reprodukční části. Zdeněk Kratochvíl podotkl²⁰, že „abonenti museli místy vydržet víc než za Filly“, a také mu bylo vytýkáno, že Směry „příliš nadřezují nejmladšímu umění.“²¹

Čapek měl od počátku záměr dát ve *Volných směrech* co nejvíc prostoru novému umění. Původně se domníval, že po určité době spolupráce s Matějčkem povede *Směry sám*²². Chtěl *Volné směry* otevřít veškerému soudobému umění a později také literatuře, zároveň chtěl do nich zahrnout i dřívější umění související s tím soudobým.

Spor mezi Čapkem a Matějčkem vznikl kvůli 10. číslu *Volných směrů*. Původně mělo 17. ročník uzavírat trojčíslo věnované malířskému iluzionismu. Matějček se přel s Čapkem, kdo s tímto tématem přišel první. V dopise²³ mu připomíná „(...) slovo Benátčani vyslovil jsem já, protože od zimy pracuji v Institutu na tomto tematě. Vy jste přidal, že i v 19. století jsou obdobné zjevy“, Čapek naopak tvrdí, že návrh na číslo „impresionistického illusionismu“ dal on a že hned uvedl jako příklad Guardiho a Canaletta²⁴. Potom, co se Čapek s Matějčkem dohodli na celkové koncepci, *Volné směry* obsahovaly dva základní texty: Čapkem vybraný výňatek Wickhoffovy práce *Die Wiener Genesis* a v dalším sešitě Matějčkovu stať o benátském iluzionismu. Avšak v 10. čísle *Směrů* Čapek využil některé styčné body iluzionismu, na které měl shodný názor s Matějčkem, a nezmínil, že i následující sešit bude pokračovat v problematice iluzionismu Matějčkovou studií. To Matějčka rozčílilo a i další členové Skupiny obvinili Čapka, že vydával části Matějčkovy studie za vlastní.

Matějčkovi mohlo vadit, že se Čapek snaží určovat celou podobu časopisu a po doznění této aféry z redakce vystoupil.²⁵

Čapkovým spoluredaktorem se stává arch. Novotný, který dohlíží na konzervativně laděný výbor, Čapek je nespokojený a v únoru 1914 odchází z redakce. 17. dubna 1914 je vyloučen ze spolku Mánes.

²⁰ Z. Kratochvíl, *Mánes a Skupina* (Kmen 1, 1917/1918, č. 23, s. 5)

²¹ V. Dyk – S. K. Neumann – bratři Čapkové, *Korespondence z let 1905–1918*, s. 56, dopis J. Čapka Neumannovi ze září 1913

²² *Dvoji osud*, s. 105

²³ Dopis VIII. In Bydžovská 1988, s. 238

²⁴ Příloha f Dopisu VI. In Bydžovská 1988, s. 238)

²⁵ Srov. Bydžovská 1988, s. 235-250

Přesto Josef Čapek soustavně sledoval výstavy Mánesa až do roku 1939²⁶. U 49. i 53. výstavy pocíťoval důsledky války na jeho činnost.²⁷ Tato „válečná únava“ se podle něho projevovala ve vztahu našich umělců k cizím vzorům. Z tohoto pohledu rozlišuje mezi přijímáním podnětů z ciziny, které jsou pro naše umělce pouze východiskem pro jejich individuální výraz, a pouhou parafrází cizích děl, která vešla do všeobecného povědomí. Matějček se do *Směrů* po válce vrací, Čapek ne.

Při usilovném zápasu za nové výtvarné formy, který Josef Čapek vedl s umělecko-kritickými skupinami sdruženými kolem *Uměleckého měsíčníku* a *Volných směrů* v letech 1912 až 1914, nastal v tomto období rozmach jeho malířské tvorby. Ten se vyznačuje přechodem od krajin z roku 1912 ke kubistickému pojetí hlav a postav, vytvořených v roce 1913. Tento přechod dokazuje obraz *Novostavba* (1913), olejomalba, zachycující motiv z městské periferie, tehdy objevované v malířství a básnictví, pravoúhlá kubizující kompozice, v níž dominuje kandelábr s obloukovou lampou. Výraznější známky kubismu nesou Čapkovy obrazy hlav z roku 1913, skládané z jednoduchých geometrických tvarů, sevřených různými konturami, v tlumeném či zářivém koloritu²⁸.

Ke svému kubistickému obrazu *Piják* (1913), vystavenému na 43. výstavě Mánesa, se Čapek vyjádřil v dopise Jarmile Pospíšilové z 8.4. 1913: „Je to obyčejný typ, člověk s malým kloboučkem na hlavě a s banálními knírky pod nosem (jako nosí nejobyčejnější lidé, obchodní cestující, úředníci nebo holiči) sedící před sklenicí červeného vína u kavárenského stolu. Dělal jsem to hlavně ze zájmu o prostorovou skladbu a dráždivost těles. Úmyslně jsem volil typ co nejbanálněji; úlohou bylo tuto banalitu proniknout co nejhlouběji ze stanoviska malířského a docílit podobný pocit, jako máme někdy nad některými fotografiemi, nad figurami Cézannovými a Picassovými: že lidé, i když je můžeme očichat a hmatat, jsou trochu jako *zjevení*. A to se mi ze všeho nejvíce zamlouvá, když to nejsou princezny nebo víly, ale když z něčeho nejobyčejnějšího jde pocit zjevení a přitom existence a pravdy.“²⁹

Čapkův *Piják* je příkladem analytického kubismu, který sice rozkládá předměty na elementární geometrické tvary, avšak analýzu nedovádí do úplných důsledků; postava, láhev i sklenička si uchovaly svou soudržnost, přestože došlo k prolnutí předmětů v prostoru.

²⁶ *Publicistika 2*, s. 363

²⁷ 49. výstava SVU Mánes. *Obecní dům*. *Národ* 2, č. 40, 9. 10. 1918, s. 501-502, *Publicistika 2*, s. 204-206; 53. výstava SVU Mánes. *Obecní dům*. *Národní listy* 60, č. 285, 15. 10. 1920, s. 7, *Publicistika 2*, s. 299-302

²⁸ Mráz 1987, s. 52

²⁹ *Dvojí osud*, s. 127

Vrcholným dílem jeho analytické epizody je *Ženský akt* (1913), který získal i mezinárodní uznání³⁰.

V únoru 1914 v Praze se Josef Čapek tajně a bez plánu na brzkou svatbu zasnoubil s Jarmilou Pospíšilovou. Jeho tehdejší pracovní postavení totiž stále neposkytovalo solidní existenční zajištění pro manželství a rodinu.

Josef a Karel Čapkové patřili do skupiny spisovatelů, básníků, literárních kritiků a výtvarníků zastoupených v *Almanachu na rok 1914*³¹, v němž se pod patronací S. K. Neumanna mj. sdružili také Jaroslav Durych, Otokar Fisher, František Langer, Arne Novák a Václav Špála.

Josef do něho přispěl třemi povídkami *Procházka*, *Událost* a *Vodní krajina*, v nichž se zabýval stejnými uměleckými problémy, které vyjadřoval ve svých obrazech. Napsal tak první kubistické prózy, literární protějšek ke svým kubistickým malbám.

V květnovém *Lumíru* vyšla v roce 1914 Čapkova próza *Lelio*³², která byla později zařazena do stejného povídkového cyklu. Pokračovala ve směru naznačeném třemi povídkami v *Almanachu na rok 1914* a její název autor převzal z Berliozovy symfonie s podtitulem *Ze života umělce*.

Těsně před vypuknutím války se Čapek soustředil na podobiznu S. K. Neumanna, která byla určena pro jeho básnickou sbírku. „Ta myšlenka s Vaší podobiznou pro knížku básní se mi velmi líbí. Já se tak tady nakreslím a nazkouším tolik všelijakých hlav, že bych velice rád udělal hlavu skutečnou, která by opravdu někoho představovala (...) Je to směšné, ale bylo by to pro mne něco jako objev, protože v kubismu se dosud ještě žádná taková vousatá hlava neudělala, a není na to tedy žádný francouzský mistr.“³³ Do vypuknutí války nakreslil sto dvacet osm Neumannových hlav, ale nakonec se spokojil pouze se třemi, ostatní spálil.

První světová válka výrazně narušila přirozený vývoj moderního umění. Příslušníci malířské avantgardy museli na frontu, kde mnozí utrpěli zranění a někteří se již nevrátili zpět. Josef Čapek sice pro slabý zrak a astigmatismus odveden nebyl, dostal odklad, ale zásahu

³⁰ Mráz 1987, s. 53-54

³¹ Viz III. kapitola, s. 26–27

³² Viz III. kapitola, s. 31

³³ V. Dyk – S. K. Neumann – bratři Čapkové, *Korespondence z let 1905–1918*, s. 88)

rakouské byrokracie nezůstal ušetřen. V červnu 1915 byl povolán do Jičína, odkud byl vezen v dobytčích vagónech objížděkou přes Prahu do Kadaně a nakonec do Chomutova. Odtud byl sice poslán domů, ale v říjnu 1916 se musel znovu dostavit k prohlídce do Kadaně, tentokrát zcela zbytečně, protože někdo „omylem“ povolal k superarbitraci dosud neodvedeného brance.

Zážitky z vojenského prostředí na Čapka silně zapůsobily. Cítil se „být pouhou číslicí, dobytčím, materiálem k zpracování v pomalu zakusujícím se a rozemílajícím stroji“, nežil téměř žádný život, „jen ten úředním razítkem vyražený“. Poznal však, že snese všechno a že by „mohl být i velice chudým člověkem; jen být svobodný“³⁴. Matka Jarmily Pospíšilové pohlížela na Josefův odklad pochybovačně, což dokládá dopis, ve kterém jeho snoubenka napsala: „V neděli, když byla mobilizace vyhlášena, dívala se na mne matinka několikrát pátravě a pak se mne ptala, jste-li také vojákem; a když jsem odpověděla, řekla, jak to přijde, že takový silák není odveden (...)“³⁵.

Nenaplněný milostný vztah přiváděl Josefa k zoufalství a citovým zmatkům. Snoubenci se scházeli jen na krátko a Josef byl při schůzkách zasmušilý a stísněný, čehož vzápětí v dopise Jarmile litoval: „Musím Vám přece psát. Byl jsem včera tak těžkopádný a sevřený, že jsem sotva ze sebe vydal kousek živějšího projevu. Pak večer jsem si to vyčítal, i proto, že jsem vedle Vás šel jako hmota sotva živá, i to, že jsem si sám nezjednal úlevu a že jsem se tak zbytečně uzavřel do sebe“³⁶.

V prvních letech války Josef Čapek namaloval kromě hlav mužů a žen např. obrazy *Muž s cigaretou* (1914), *Zápasník* (1915) nebo *Tanečnice* (1916), které jsou, podle slov jeho přítele Václava Špály, charakteristické vnitřním prosvícením věcí, plnými či prosvětlenými stíny, svým řádem a vnitřním dějem³⁷.

V říjnu 1915 Josefa Čapka přemohla skepse a stěžoval si S. K. Neumannovi, že maluje „bez živější radosti a bez uspokojení“, nevystavuje nikde a už rok nenapsal a netiskl ani řádky, a proto se cítí „z toho všeho jaksi pustý, málo užitečný, stísněný“. Také velká výstava českého umění v Obecním domě ho znechutila: „celkové měřítko tak nízké a často

³⁴ Mráz 1987, s. 61-62

³⁵ *Dvojí osud*, s. 192

³⁶ *Dvojí osud*, s. 193

³⁷ Mráz 1987, s. 67

jarmareční, že to vypadá, jako by nás Čechy teď ve válce tlačila v umění jen finanční bída, takže si už na sobě nemusíme dát záležet“³⁸.

Během posledních dvou let války Čapek rozšířil svou výtvarnou tematiku ještě o *Chlapce se svítilnou* (1916–1917), postavy námořníků, nevěstky a žebračky. S Fernandem Légerem sdílel smysl pro poezii velkoměsta i snahu o puristickou interpretaci kubistické formy. Jeho *Nevěstky* mají blízko ke snové a magické interpretaci Jana Zrzavého.

Na jaře 1916 vydal nakladatel Borový *Zářivé hlubiny a jiné prózy*, společné dílo Karla a Josefa, které obsahovalo starší prózy z let 1910–1912 a aktovku *Lásky hra osudná*. Přestože se vydání první knihy nesetkalo s příznivým přijetím u české kritiky, jeden referát v *Lumíru* bratry motivoval k další literární tvorbě. V následujícím roce vyšla *Boží muka* Karla Čapka v nakladatelství Jana Otty a *Lelio* Josefa Čapka v Knihách dobrých autorů Kamily Neumannové.

Od roku 1916 Josef spolu s bratrem Karlem bydleli v Praze na Malé Straně v Říční ulici 11. V té době jejich rodiče žili v Trenčianských Teplicích na Slovensku, kde jejich otec působil jako lázeňský lékař a kam kromě návštěv sestry v Bílovicích jezdili na dovolenou.

Josef velmi trpěl odlukou od Jarmily, způsobenou zatvrzelostí její matky Zdeňky Pospíšilové. Když v lednu 1918 Jarmila onemocněla, Josef ji chtěl navštívit, a proto se odhodlal písemně požádat její matku o přijetí: „Po oddané trpělivosti dnes již skoro osm let trvající, po tak dlouhém, nejrůznějších a nejtišším doufání, po osmileté víře a náklonnosti, nyní, v dobách nejkřutějších, kdy se člověk cítí dvojnásob osamocným a bezbranným vůči zlu z vnějška, je začasto příliš těžko vzpomínati v odloučení, v dálce a jakoby v tmách (...) Prosím Vás, abyste mi dovolila přístup k Vám (...) milostivá paní, věřím ve Vaši shovívavost a lidskou účast (...)“³⁹. Odpovědi od paní Pospíšilové se však Josef nedočkal a ani Jarmila se o jeho prosbě od matky nedožvěděla; dopis našla teprve v její pozůstalosti v roce 1950.

Na jaře roku 1918 nastalo s nadějami na blížící se konec války nové vzepětí pražského uměleckého života. 7. března vyšlo pod redakcí S. K. Neumanna první číslo čtrnáctideníku *Červen* s podtitulem *Nové umění – příroda - technická doba – socialismus - svoboda*, který se stal tribunou výtvarníků skupiny „Tvrdošíjných“.

³⁸ Mráz 1987, s. 68

³⁹ *Dvojí osud*, s. 247–248

Plán na vytvoření nového uměleckého časopisu vyslovil Neumann ve svém dopisu V. Dykovi už koncem listopadu 1908: „Chci počítí s malou revuí – nikoli- se sborníčkem, který bez rubrik a bez polemik byl by věnován jen pěkným a smělým věcem starším i novým, původním i přeloženým, literatuře i vědě. (...) Sborníček nebude anarchistický, ale na všechny strany volný.“⁴⁰

Neumann pocítoval nedostatek prostoru pro vyjádření literární moderny, která byla po vydání *Almanachu na rok 1914* odkázána pouze na *Lumír*. Také moderní výtvarní umělci po rozchodu se Skupinou přichází o *Umělecký měsíčník*, proto také bratři Čapkové podporují Neumanna v jeho záměru vydávat časopis nakloněný jak literárním, tak výtvarným moderním snahám. Vydávání takového časopisu před válkou nebylo možné zřejmě z finančních důvodů⁴¹.

Červen začal vycházet od března roku 1918 každý první a třetí čtvrtek v měsíci. Vydavatelem byl František Borový. V průběhu vycházení měnil své obsahové i žánrové zaměření. Čtvrtý a poslední ročník byl vydáván do prosince 1921 a místo *Června* poté začal vycházet *Proletkult*.

Do prvního ročníku v letech 1918–19 psali verše a prózu vedle bratří Čapků a S. K. Neumanna Jaroslav Durych, Otakar Fischer a Richard Weiner. Výtvarně se na něm s Josefem Čapkem podílel Vlastislav Hofman, Rudolf Kremlička a Jan Zrzavý.

V *Červnu* Josef Čapek mj. publikoval i dvě prózy, které později zařadil do knihy *Pro delfína, Zpěv z temného kouta a Trpělivost*. První z nich spojuje noční hudební vizi s pocitem zoufalství z času a dlouhé zimy a druhý staví drasticky vedle sebe otřesný zážitek z válečných let a osobní spisovatelův problém, stále nenaplněnou lásku k Jarmile.

Název „Tvrdošíjní“ vymyslel Josef Čapek, který také zorganizoval jejich první výstavu. Ta se konala koncem března 1918 ve Weinertově umělecké a aukční síni na Příkopech s názvem „*A přece! Výstava několika tvrdošíjných*“ a byli na ní zastoupeni Josef Čapek, Vlastislav Hofman, Rudolf Kremlička, Otakar Marvánek, Václav Špála a Jan Zrzavý. Pojmenování těchto výtvarných umělců vysvětlil S. K. Neumann v katalogu k této výstavě, kde uvedl, že poctivý mladý umělec, jakmile přichází s novým výtvarným cítěním, musí být opravdu velmi tvrdošíjný, nemá-li podlehnout obecné nechuti k novému. Heslo „A přece!“

⁴⁰ V. Dyk – S. K. Neumann – bratři Čapkové, *Korespondence z let 1905–1918*, s. 24

⁴¹ V. Dyk – S. K. Neumann – bratři Čapkové, *Korespondence z let 1905–1918*, s. 9

doplnil Karel Čapek v Národních listech následujícími slovy: „A přece trváme na svém, i když celý svět se láme v nejistotách; přece jsme se nepoddali útlaku doby, odporu a odmítání“⁴².

Na druhé výstavě Tvrdošíjných ve Weinertově aukční síni vystavovali tehdy čtyři umělci: Čapek, Hofman, Špála a Zrzavý. Čapek se na výstavě jeví jako pesimista, proti optimistickému Špálovi. Předmět obrazů je vymyšlen literárním způsobem i nálada obrazu vyznívá u Čapka „literárně“, u Zrzavého „nábožensky“, u Špály „hudebně“. Nálada je u Čapka vyvolána důmyslnou soustavou křivek a přímek, jakoby zaklínajících člověka do vězení těla.⁴³ Karel Teige píše o Čapkovi, že zde našel sebe sama. Proti Špálovi, který zobrazuje přírodu, je Čapek spjatý s městem, protože zobrazuje chodce na ulicích, kinematograf, žebráky, kameloty. Jeho *Námořníci* a *Africké království* vnášejí do jeho díla exotický nádech.⁴⁴

Členové Tvrdošíjných se vyhýbali jakékoliv oficiálnosti i jakémukoliv oficiálnímu programu. Nespojoval je pevný výtvarný názor. Shodovali se jedině v představě moderního umění, kterou si každý z nich přizpůsobil své potřebě.

Krátce po vypuknutí války vznikl tzv. Pomocný výbor výtvarných umělců v Praze, který sdružoval 3 hlavní spolky – Mánes, Uměleckou besedu a Jednotu výtvarných umělců. Každoročně byla pořádána Výstava českých výtvarníků. I Tvrdošíjní sem zasílali exponáty, ale bylo jich přijato vždy jen velmi málo. Moderněji zaměřeni umělci byli odmítnuti. To odsoudil mj. i J. Čapek: „Tolik však mohlo by býti jasno každému, i komu se ty obrazy nelíbí a kdo jim nerozumí: že tato nová vývojová snaha, nechť se vám zdá rozervatí všechny respektované elementy v malířství a nechť je odsuzujete jako rozumovou a teoretickou, přece něco chce, někam míří, o něco se pokouší a zasahuje, což nelze říci o velmi mnohých obrazech z oné výstavy, které nechtějí opravdu nic a nikam.“⁴⁵

Rok před koncem války došlo ke sloučení Mánesa a Skupiny výtvarných umělců. Tvrdošíjných se tento krok téměř nedotkl.

Každý z Tvrdošíjných chápal modernost jinak. Pro Kremličku měla „modernost“ ve výtvarném umění „moc probuditi v člověku znovu city lidství uspané v monotónním

⁴² Mráz 1987, s. 76

⁴³ V. Nebeský, *Druhá výstava Tvrdošíjných* (Tribuna 2, č. 16, 18. 1. 1920, s. 1-3)

⁴⁴ K. Teige, *Druhá výstava Tvrdošíjných* (Právo lidu 29, 1920, č. 10, s. 2-3, 11. 1. 1920)

⁴⁵ *Výstava českých výtvarníků*. Národ 2, 24. 1. 1918, s. 38

opakování.“⁴⁶. Zrzavý varuje mladého malíře: „Nedej se omámit hesly modernosti, jdi jedinečně za svou představou a nelekej se, bude-li výsledek zdánlivě nemoderní“⁴⁷. Ale i on vyslovuje obdiv k současnému životu ve své úvaze *O sobě* zveřejněné v *Červnu* v průběhu výstavy Tvrdošíjných. Píše, že obrazy nepředvádějí život, který už dávno minul a zůstává jen ve vzpomínkách, ale ukazují holou skutečnost současného života, plnou nebezpečí a vzrušení z nových věcí.

Josef Čapek kladl důraz na to, aby si začínající umělec osvojil základní principy moderního umění, ale zároveň jejich použití odůvodnil vlastní jedinečnou zkušeností: „Výraz, který dává vlastními svobodnými cestami dojítí nápodobě věcí, musí nepochybně být niternější. Do umělcova díla vnáší se tak mnoho osobního, nejvlastnějšího, neboť kde jinde může umění brát svou hlínu k stvoření svých zjevů, než ze sebe, ze světa, jenž je úplným celkem (...) Zde jest nejpříjemnější cesta projevit se osobně a v nejčistším slova smyslu tradičně.“⁴⁸

Jeden z názorů Tvrdošíjných byl, že každý prvek obrazu, ať už v oblasti formy nebo v námětu, musí odpovídat vnitřní zkušenosti. Záleží na způsobu, jakým do uměleckého díla vnikal obsah – ten totiž není omezen námětem, ale pramení ze světa, života, nitra nebo ducha.

Tvrdošíjně podporovali dva vzájemně se doplňující kritici S. K. Neumann a Václav Nebeský. Neumann je obhajoval v širokém kulturním fóru, napsal úvodní slovo k 1. výstavě. Polemizoval s předpojatými kritiky, v 1. ročníku *Června* vydával *Nezdvořilé hovory* s kritikou, kde Tvrdošíjně bránil před konzervativními útoky a záměrným nepochopením.

Vedle grafických listů našli Tvrdošíjní po konci první světové války uplatnění i v knižní produkci. Josef Čapek se soustředil jak na knižní obálky, tak na celkové řešení knihy, kdy rozhodoval o velikosti formátu, kvalitě papíru a typu písma. Nikdy nepropadl stereotypu, že by pouze změnil autora a název, měnil dokonce jedno vydání od druhého. Každá obálka musela být originál.

Tvrdošíjní se zabývali i scénickými a kostýmními návrhy. První divadelní návrh Josefa Čapka byl z roku 1921.

⁴⁶ Kremlička 1959, s. 46

⁴⁷ J. Zrzavý, *Vyznání umělcovo* (Musaion, sv. 1, 1920, s. 67-68)

⁴⁸ Čapek 1958, s. 52

28. říjen 1918 zastihl Josefa Čapka v Praze a přinesl mu nový optimismus, těšil se na další práci a příznivější život. 31. října vydal první číslo satirického týdeníku *Nebojsa*, který chystal ještě za války. Čapek list redigoval, zveřejňoval v něm své humoristické a satirické karikatury a vedle bratra Karla spolupracoval s Viktorem Dykem, Janem Herbenem a Josefem Svatoplukem Macharem.

V *Národu* je *Nebojsa* charakterizován jako náš první revoluční, republikánský list, který „zrodil se ve chvíli osvobození a tento mladý dech svobody vane jeho stránkami.“ V příspěvku je zdůrazněna potřeba takového časopisu, „aby v sobě ztělesnil veselé, uštěpačné, kritické nebojsovství českého lidu.“⁴⁹

Časopis se zaměřoval na společenskou satiru, lidový humor, ale i prózu a poezii, pokud odrážely dobu a život. Původní očekávání však nesplnil, už koncem listopadu si Josef postěžoval, že to jde „poněkud těžce a nepružně, jelikož dobrý satirický list může býti jen opoziční – a my v opozici nejsme“⁵⁰. *Nebojsa* přestal vycházet v roce 1920 a v témž roce Čapek vydal prózu *Sestup z Aratu*, která měla upozornit „všechny, a sebe zvláště, že jsme přežili světovou válku“⁵¹.

V letech 1918–1920 bylo pro Čapka hlavním zdrojem příjmů redaktorské místo v *Národních listech* a od roku 1921 po celou dobu trvání meziválečného státu v *Lidových novinách*, kam přispíval vedle kresby i výtvarnými referáty, fejetony, sloupky, a později i prózou pro děti a prózou na pokračování – *Stín kapradiny*.

Vznik samostatného Československa poskytl Josefu Čapkovi vědomí dobře započatého díla. Nová republika pro něho představovala klad, pokrok a jistotu, politický ideál. Usiloval o její stabilitu a stejně jako jeho bratr Karel plně respektoval a obhajoval její principy. Jejich postoj k nově vzniklému státu je tehdy názorově oddělil od marxistické koncepce Neumannova *Června*, s nímž donedávna spolupracovali.

Konec války a s ním související proměny šťastně vyřešily vleklé nesnáze doprovázející dlouholetou známost Josefa a Jarmily. Po Rašínově finanční reformě totiž Jarmila přestala být bohatou nevěstou, a tak mohla svého snoubence uvést nejprve ke svým smíchovským tetičkám, a potom i k mamince do vinohradského bytu. Také Josef ji představil

⁴⁹ *O Nebojse*. *Národ* 2, 1918, č. 47, s. 590, 28. 11. 1918, s. 590

⁵⁰ Mráz 1987, s. 85

⁵¹ Mráz 1987, s. 100

svým rodičům a 3. května 1919 se konala skromná svatba ve vinohradském kostele sv. Ludmily. Svědky na ní byli Karel Čapek a Jarmilin strýc z matčiny strany, Josefovi rodiče na svatbu ze Slovenska nepřijeli, poslali velký peněžitý dar, zásilku potravin a dali k dispozici jejich malostranský byt. Jak si maminka Čapků přála, v bytě i nadále bydlel Karel, a tak žili i po Josefově sňatku bratři svorně pospolu.

Od roku 1919 Josef Čapek věnoval značnou pozornost grafice a knižní ilustraci. Přestože se cítil vždy „jedině malířem a nikdy grafikem“, byla to právě knižní grafika, která mu poskytla příležitost se umělecky projevit a uplatnit. V rámci jeho výtvarné tvorby zaujímají také důležité místo jeho linořezové knižní obálky. Každou z nich chápal jako jednotný celek, který se nerozpadává na obrázek, rám a písmo, ale stává se věcí samou o sobě, spíše předmětem než obrázkem. Ať se jednalo o poezii či prózu, vycházel z osobité vnitřní povahy každé knížky a dal jí „tvář“ a „figuru“⁵².

Roku 1920 nastupující generace byla od Josefa Čapka a jeho vrstevníků oddělena jak ideologicky tak i slohotvorným a tvůrčím plánem. V prohlášení Devětsilu v prosinci 1920 se nachází odmítnutí kubismu, orfismu, futurismu a expresionismu – těch ismů, které byly charakteristické pro čapkovskou generaci. Tyto názory však byly přehodnoceny: „i pro mladé se moderní civilizace, technika, stroje staly předmětem estetického hodnocení i oni docenili převratný vývojový význam výtvarného a literárního kubismu a jeho protagonistů, především Picassa a Apollinaira.“⁵³

2. 1 Čapkův vztah k soudobým uměleckým spolkům

V letech 1910 – 1920 Josef Čapek přispíval do širokého okruhu periodik. Vedle tribunálních časopisů skupin, kterých byl členem (*Umělecký měsíčník*, *Volné směry*, *Červen*), *Národních listů* a *Nebojsy*, psal také do *Lumíru*, *Přehledu*, *Lidových novin*, *Stylu*, *Času*, *Národu*, *Musaionu*, *Cesty*, *Kmene* nebo do německého časopisu *Der Sturm*.

Ve svých příspěvcích obhajuje a přijímá nové umělecké principy, píše výtvarné referáty, teoretické stati, eseje a kritiky. Dlouhodobě referuje o výstavách a o činnosti různých spolků.

⁵² Mráz 1987, s. 96

⁵³ Opelík 1980, s. 153

Ve druhém desetiletí Čapek informuje čtenáře také o výstavách pořádaných Uměleckou besedou, nejstarším českým uměleckým spolkem, který byl založen v roce 1863. Sám se k jejímu výtvarnému odboru připojil až v roce 1929 a po jeho smrti měla Umělecká beseda na starosti jeho výstavy a knižní edice⁵⁴.

V březnu a dubnu 1913 pořádala Umělecká beseda Jubilejní výstavu, kde podávala přehled základních vývojových období českého umění. Josef Čapek o ní referoval ve *Volných směrech* a v Lumíru⁵⁵. Tato výstava ho vedla k zamyšlení nad tradicionalismem v umění a vývojem nového umění.⁵⁶

Později Čapek reaguje na její obsáhlou členskou výstavu se soubory Františka Bílka, Jaroslava Jareše, Václava Rabase, reprezentující mladé výtvarné umělce posledního desetiletí. Na rozdíl od výstav Mánesa, zahrnujících širší generační rozpětí malířů, je její charakter jednodušší. Obrazy v Besedě čerpají převážně z venkovských námětů ze středních Čech, mají tlumený, někdy zemitý kolorismus a často navozují atmosféru chmurného vlhkého počasí. Tyto rysy spojují řadu děl, avšak nejpůvodnější a charakterově nejsilnější jsou u Rabase.

Odchylení od tohoto směru představují Jareš a Vořech, kteří nadřazují romanticky pojatou ideu slovanství výtvarné stránce tvorby, a také ojedinělý soubor soch Bílka, v současnosti „dostatečně známý a oceněný“⁵⁷.

V rámci vystavovaných umělců Čapek také poukazuje na Vlastimila Radu, „jehož utemnělá a zároveň subtilní technika dobře se poddává jeho usoustředěné představě barevné malby vlastně bez barev a kontrastů a přece výrazné a plné, která ve své solidnosti blíží se někdy nápadně charakterům starší předimpresionistické malby minulého století“⁵⁸. Z ostatních vystavovaných umělců Čapek připomíná ještě Pravoslava Kotíka, orientovaného k modernismu obrazové struktury, Sedláčka a Hlaváčka, kteří mají společné skicovité nahození čar a tónů, Karla Holana, Rambouska, Mrkvičku, Kerharta, Riedla, Mokrého a Vágnera.

⁵⁴ *Publicistika 2*, s. 347

⁵⁵ *Jubilejní výstava Umělecké besedy* (Praha, Obecní dům, březen-duben 1913). Volné směry 17, 1912/13, s. 163-164, *Publicistika 2*, s. 106-108; *Jubilejní výstava Umělecké besedy*. Lumír, duben 1913, *Publicistika 2*, s. 100 – 106

⁵⁶ Viz kapitola IV. 1

⁵⁷ *Výstava výtvarného odboru Umělecké besedy. (Členská) se soubory F. Bílka, J. Jareše, V. Rabasa. Obecní dům*. Národní listy 60, č. 346, 17. 12. 1920, s. 7, *Publicistika 2*, s. 314

⁵⁸ *Výstava výtvarného odboru Umělecké besedy. (Členská) se soubory F. Bílka, J. Jareše, V. Rabasa. Obecní dům*. Národní listy 60, č. 346, 17. 12. 1920, s. 7, *Publicistika 2*, s. 314

Čapek referoval také o výstavách pořádaných Jednotou výtvarných umělců. K její činnosti a dílům se stavěl rezervovaně.

Jednota výtvarných umělců byla založena v roce 1898 výtvarníky generace Národního divadla, kteří odešli z Umělecké besedy. Mezi zakládající osobnosti patřil Mikoláš Aleš, Václav Brožík, Vojtěch Hynais, Josef Václav Myslbek, aj. Před první světovou válkou Jednota reprezentovala konzervativní umělecké hodnoty. Vydávala časopis *Dílo*.

V roce 1913 Jednota podala návrh k omezení kritiky, ve kterém prosazovala, aby se Národní rada stala nejvyšší instancí pro umění, která by posuzovala výtvarná díla a případně zakročila do „kritického řádění“.

Čapek se k tomuto návrhu vyjádřil ve své stati *Umělci a kritika*.⁵⁹ Podle něj je tento návrh Jednoty neuskutečnitelný, protože v Národní radě nezasedá jediný umělec. V případě, že by v ní alespoň jeden umělec zasedal, nikdy by nemohl nezaujatě rozhodnout, komu bylo kritikou ublíženo.

Čapek vidí v každé neseriózní kritice, ať už zamítavé, nebo nadšené, nebezpečí pro umění. Zásah Národní rady do umění považuje až za nemorální, protože nikdy nelze dosáhnout plného souznění umělců, kritiky a publika.

Čapka rozhořčily výroky Jednoty, které poukazují na hrubý tón kritik. Přitom právě v *Díle* Jednoty výtvarných umělců jsou jednoty psané tónem „zbytečně předrážděným a hrubě výsměšným“.

Vedle hrubého tónu a možných finančních škod pro umělce Čapek zdůrazňuje slepě zaujaté kritiky, ty považuje za nejzávažnější. Zmiňuje umělce, kteří díky rozšiřování hranic umění a jeho obohacování byli považováni za šílence a odvezeni do blázinců. Jako příklad uvádí Cézanna a van Gogha.

Za dobro pro umění Čapek považuje seriózní a vědomou kritiku. Přestože je seriózní kritika zamítavá vůči dnešnímu vývoji nového umění, nemůže přinést tolik škody, jako „výsměšné podceňování a povýšené vtípařství.“⁶⁰

Podle Čapka každý umělec tvoří podle své představy o umění. Na základě tohoto předpokladu vymezuje dvojí pojetí. Buď umělci považují za umění to, co tu je, a že ho mohou uchopit jako celek a jen ho modelovat a malovat, nebo vynakládají svůj cit a intelekt k tomu, aby umění našli a vydobývali. Tohle vymezení od sebe odlišuje umělce hledajícího

⁵⁹ *Umělci a kritika*. Lumír, únor 1913, *Publicistika 2*, s. 88

⁶⁰ *Umělci a kritika*. Lumír, únor 1913, *Publicistika 2*, s. 89

a konzervativně se opakujícího, umělce, kteří směřují dopředu od umělců, obracejících se do minulosti. Odsuzuje ty, kteří se neumí rozhodnout a vybrali si pár úspěšných šablon z minulého umění a k tomu přidali jen trochu nápadnosti z vývojového proudu. K těm řadí členy Jednoty výtvarných umělců. Jejich tvorbu nazývá „prostředčním uměním“.⁶¹ Díky tomu shledává, že výstavy Jednoty ztratily vážnější ráz. Referovat o nich považuje za nelehký úkol, jelikož je, jak píše ve svém článku k 34. výstavě, velmi citlivá na projev nesouhlasu nad její úrovní.

Čapek i ve svém pozdějším referátu⁶² znovu vymezuje dva soudobé odlišné proudy výtvarného umění. První hledá nové způsoby vyjádření, vychází přímo z podstaty umění, z jeho živých potřeb, neřídí se požadavky diváků či kupců, proti tomu druhý proud se řídí pouze požadavky publika, vyžaduje obrazy líbivé a přesvědčivé.

Umění propagované Jednotou a dalšími spolky blízkými Akademii Čapek nepovažuje za nedokonalé nebo nevyvinuté, nýbrž chválí zručnost, která svádí k obdivu. Přesto vyslovuje potřebu něčeho „jiného“, co má dílo přinést do umění, a právě v tom se neshoduje s požadavky publika či vystavených umělců. „A nežádám také za každou cenu něco nového; nejsem proti tomu, co je tu staré, přál bych si jen, aby to bylo jiné.“⁶³

Čapek kritizuje, že akademické umění zobrazuje okázalý, ideální svět, který však pravdivě nevystihuje život a člověka jako takového.

Josef Čapek měl nepřátelský postoj k Výtvarné sekci České akademie⁶⁴. Ve své kritice ve *Volných směrech* v prosinci 1912 píše, že České Akademii vždy scházel přirozený a přímý kontakt s výtvarným uměním. Připomíná její první úkol – morální spolupráce na uměleckém vývoji, avšak často se stávalo, že Akademie vyznamenávala právě to umění, které nemělo žádnou cenu pro vývojové potřeby a žádný význam v národním uměleckém životě.

Podle Čapka Akademie české umění přímo znehodnocuje, protože k němu přistupuje s nedostatečným porozuměním nebo s mimouměleckými zájmy.

Kriticky se staví ke jmenování nových členů (Jakub Obrovský, Tavík František Šimon, Jindřich Tomec, František Urban, Josef Sakař, Ladislav Šaloun,

⁶¹ *Výstava Jednoty výtvarných umělců. Obecní dům města Prahy. Čas 28, č. 48, 18. 2. 1914, Publicistika 2, s. 156*

⁶² *XXXIV. výstava Jednoty umělců výtvarných. Národ 3, č. 21, 23. 5. 1919, s. 249-250, Publicistika 2, s. 233-234*

⁶³ *XXXIV. výstava Jednoty umělců výtvarných. Národ 3, č. 21, 23. 5. 1919, s. 249-250, Publicistika 2, s. 234*

⁶⁴ Česká akademie věd a umění císaře Františka Josefa I. byla založena roku 1888 stavitelem J. Hlávkou v Praze. (*Publicistika 2, s. 341*)

Auguste Rodin, Friedrich Ohmann, Vlaho Bukovac, Luc-Olivier Merson, Paul Albert Besnard a Pascal Dagnan-Bouveret), podle něj jako by Akademie chtěla držet při životě nejméně cenné složky uměleckého bytí. Vytýká jí, že je bezzásadová, uměle pěstuje prostřednost a neměla by stát v čele našich kulturních institucí.⁶⁵

Na důležitost tohoto Čapkova článku je poukázáno ještě v Přehledu⁶⁶.

Jako nepřínosné Čapek hodnotí výstavy Krasoumné jednoty. Její výroční výstavy v Rudolfinu⁶⁷ sice přináší přehled evropské produkce, ale podle něj se zde najde jen málo zajímavých děl. Píše, že vedle obrazů od nevýznamných zahraničních malířů vynikají čeští umělci.

Malíře v seskupení Sursum považuje za nedostatečně výtvarně erudované a podle jeho názoru jejich katolicismus nemá nic společného s českou náboženskou hloubavostí a vznícením. Kritizuje jejich „mystický účín“, který je vytvořen hromaděním osvědčených prostředků a je drážděn „nezřízenou a absurdní fantazií“, jako třeba u Váchala. Do protikladu staví mystické účiny u Picassa, které jsou čistou intenzitou a ne předem daným prostředkem a kvalitou výrazu.⁶⁸

Čapek čtenáře informuje také o Volném sdružení neodvislých českých výtvarníků, spolku založeném patrně těsně po 1. světové válce.

Tito umělci se považují za „Nezávislé“ pouze proto, že nejsou členy žádného výtvarného spolku. Čapek uvádí přirovnání, že není možné, aby umělec nenáležel k nějakému směru, stejně jako občan nemůže být bez nějakého vyznání a přesvědčení. U děl, vystavených na jejich výstavě⁶⁹, postrádá osobnější styl.

Z vystavených děl upozorňuje na Josefa Váchala, který klade příliš velký důraz na osobní ráz, jeho akvarely vidí jako přeplněné groteskními, podivínskými a pitvornými vidinami, symboly a nervy trhajícími senzácemi, kvůli kterým se zde ztrácí vlastní předmět. Proti tomu kladně hodnotí jeho dřevoryty z cyklu *Sen o zemi* a *Volání do kosmu*, které se

⁶⁵ *Výtvarná sekce České Akademie*. Volné směry 17, 1913, s. 61, č. 2, prosinec 1912, *Publicistika* 2, s. 67–69

⁶⁶ Přehled 11, 1912–1913, č. 20, 7. 2. 1913, s. 35

⁶⁷ 74. výroční výstava *Krasoumné jednoty*. *Rudolfinum*. Čas 28, č. 132, 14. 5. 1914, s. 2–3, *Publicistika* 2, s. 174–175

⁶⁸ II. výstava *uměleckého sdružení Sursum*. *Obecní dům města Prahy (září, říjen)*. Lumír, říjen 1912 *Publicistika* 2, s. 51 – 53

⁶⁹ III. (IV.) výstava *Volného sdružení neodvislých českých výtvarníků*. *Národní listy* 59, č. 257, 1. 11. 1919, s. 10, *Publicistika* 2, s. 242–243

představují „jistou silou a jasností vize a tím i značnější výtvarnou čistotou.“⁷⁰ Konstatuje, že výstava nepřináší větší obrazy nebo studie, jsou zde k vidění jen skici, kresbičky a pouhé pokusy o větší dílo.

Josef Čapek neopomíjel ani výstavy českých malířek. Pravidelně se vyjadřoval k výstavám Výtvarného odboru Ústředního spolku českých žen. Ten se původně jmenoval Ženský výrobní spolek český, byl založen roku 1871 a zaměřoval se na výuku praktických činností. V roce 1918 z jeho výtvarného odboru vznikl Kruh výtvarných umělkyně.

Ve svých referátech hodnotí jejich pojetí krajiny. Nejvíce si cení krajinářské tvorby Marie Chodounské⁷¹. Ve figurálních kresbách kladně hodnotí Zdenku Vorlovou-Vlčkovou. Ve výtvarném projevu žen shledává nedostatek fantazie a odvahy, avšak připouští, že se v technice opírají o zásady získané výtvarným vzděláním. Oceňuje u nich „požitek z barvy, nálady, pitoresknosti“⁷².

J. Čapek se zajímal také o dílo Boženě Nevolové. Vnímá ji jako nadanou malířku, líbí se mu její užití barev při zobrazování moderně oblečených dívek, které v jejím pojetí působí až perverzně. Takové zobrazení žen je podle něj ideální pro moderní barevné ilustrace „jsou-li svlečeny, mívá jejich mdlouhá nahota půvabně tlust'ouneké nožky“⁷³.

3. Literární kontext Čapkovy publicistiky

Hlavní vývojové proudy v literatuře od roku 1910 do roku 1920 jsou spjaty s moderními uměleckými směry. Přestože u nás převažovala tradice kritického realismu, již zde se formovaly nové umělecké směry.

J. Čapek předznamenával ústup dekadence ve své kritice *Posvátných ohňů* Jiřího Karáska ze Lvovic⁷⁴. Když u nás vystoupila, zdála se být moderní „jakoby do sebe pojala

⁷⁰ *Publicistika 2*, s. 243

⁷¹ *Výstava výtvarného odboru ÚSČŽ....* Národ 1, 1917, s. 595, č. 33, 15. 11. *Publicistika 2*, s. 181–182

⁷² *Výstava výtvarného odboru ÚSČŽ (Obecní dům)*. Národ 3, 7. 2. 1919, č. 6, s. 69, *Publicistika 2*, s. 226

⁷³ *Výstava obrazů Boženy Nevolové....* Národ 1, 15. 11. 1917, č. 33, s. 595, *Publicistika 2*, s. 182

⁷⁴ Jako příklad rozkladu uvádí knihu Karáskových novel: „vše se zde ztrácí v nejistotách a bezúčelnosti, autor bloudí po mrtvé historii a chápe se starých legend, poskvrní je zkaženou fantazií a opět je propouští nepřemýšlené, jalové a prázdné.“ (*Publicistika 1*, s. 8–10). Píše, že snaha po udržení formy nevychází z ideových podnětů, ale z podnětů praktických a technických. Při tomto negativním poměru je fabulační slohotvorná činnost ve stavu pasivity; *Karáskovy Posvátné ohně. Moderní bibliotéka, F. Adámek, Král. Vinohrady*. Umělecký měsíčník 1, 1911–12, s. 143–144

hloubku a složitost moderní doby“. Její podoba se během let obměňovala, ale její myšlenková povaha k současnému životu zůstala stále negativní.

Čapek na to reaguje tezí: „vážné a pravé umění stojí vždy k životním a myšlenkovým obsahům své doby v poměru kladném“.

Po dekadentním křídle českého symbolismu, představeném výhradně autory kolem časopisu *Moderní revue*, již zde paralelně se symbolismem si udržuje kontinuitu i impresionismus, secese nebo expresionismus.

Nové umělecké směry přitahovaly mladou generaci svým bezprostředním vyjadřováním subjektu, jeho senzibility, jeho citových vztahů (u impresionismu) a zachycením duchovní podstaty člověka a dramatického napětí jeho nitra (u expresionismu).

Nejvíce ale mladou básnickou generaci uchvacovala francouzská moderní poezie. S překlady Baudelaira, Verlaina, Rimbauda a Apollinaira došlo k výraznému posunu v české lyrice. Vedle několika básní přeložených Josefem Čapkem se objevují překlady jeho bratra, S. K. Neumanna, Arnošta Procházky, Viktora Dyka, Hanuše Jelínka.

Apollinairův kubofuturismus⁷⁵ přinesl rozbití tradičních forem básně, proměnu jejího pevného stavebního řádu, dynamické pásma a volnou asociaci představ.

Josef Čapek přeložil do češtiny Apollinairovu báseň *Cestující* ze sbírky *Alkoholy* (*Alcools*, 1913). Jednalo se o druhý překlad jeho poezie u nás, první jeho báseň *Zvony* přeložil S. K. Neumann. V roce 1919 J. Čapek přeložil jeho báseň *Předpovědi*.

J. Čapek „pochopil klíčový Apollinairův význam pro zrod nové modernosti, oceňoval uvolnění tematické a veršové struktury i syntetizující sklon jeho díla (...). Apollinaire ztělesňoval autorský typ, jaký Josefa Čapka vůbec přitahoval: typ syntetizujícího, univerzálního průkopníka, plýtvavě velkorysého tvůrce nových světů.“⁷⁶

Apollinairovo *Pásmo*, přeložené Karlem Čapkem, představuje historický mezník ve vývoji moderní české poezie. Josef Čapek ho doprovodil svými kubistickými linoryty *Achát* (1919), *Lazar* (1919).⁷⁷ Překlad Apollinairovy knihy *Kacíř a spol.* ilustroval v r. 1926.

Základy modernosti v poezii Čapek spatřuje také v díle Walta Whitmana, amerického básníka devatenáctého století, který svým dílem předběhl svou dobu a v němž až příslušníci pozdějších generací našli svého velkého předchůdce.

⁷⁵ *Dějiny české literatury IV*, s. 19

⁷⁶ Opelík 1980, s. 82–83

⁷⁷ Viz Čapkova reakce na Apollinairův článek o kubistickém malířství (*Les Peintres Cubistes*) - kapitola VI. 1

Již v roce 1855 vyšla Whitmanova sbírka *Stébla trávy*, jejíž úvodní báseň *Zpěv o mně* vyjadřuje ideály demokracie, svobody jednotlivce i společnosti a prosazuje moderní poezii ve volném verši a v hovorové řeči.

O Waltu Whitmanovi, s jehož poezií se Čapek pravděpodobně seznámil prostřednictvím S. K. Neumanna, se zmiňuje ve dvou dopisech Jarmile Pospíšilové z roku 1912.

13. 8. 1912 ho označuje za Cézanna literatury, čímž podtrhuje jeho zakladatelský přínos, a 4. 10. 1912 plně objasňuje příčiny svého zaujetí pro amerického básníka: „Teprve o prázdninách četl jsem náhodou jeho dvě básně a dnes myslím, že se v moderním básnictví dosud nic většího nevykonalo; myslím, že se to tisíckrát vyrovná všemu starému a že moderní doba může být pyšná a plná důvěry, že takové dílo v ní vzniklo. Stébla trávy byla napsána více než před padesáti lety a dosud nemáme v básnictví nic většího a modernějšího; však byla Amerika již v té době modernější zemí obydlenou novými, moderními lidmi, zatímco my v Evropě žijeme dosud ještě ze staré literární erudice a ze staré, sentimentální a křehčí výchovy. Nevím, bude-li se Vám Whitman líbit; každého doposud odráželo od něho mnoho věcí: hrubý a bezprostřední výraz, nerespektování obvyklých básnických forem a půvabů, jiné pojetí krásy, vznešeného a lyrického, pak jeho extaticnost, bláznivost a nesrozumitelnost a řeč obnažená až do nejprimitivnějších a nejsprostších myšlenkových shluků. To vše mne uchvacuje; vidím tady nové, pravdivé pojetí silného moderního člověka a novou filozofii; všechno, s čím se mohu ztotožnit. Byl bych rád, kdyby i Vy jste se v tom přívalu cele nalezla, kdybyste v tom nalezla podobnost a potvrzení Vašeho vlastního života. Hleďte, abyste ty verše nečetla jako umění, ale kdybyste se jim citově poddala, abyste byla unášena stejným vzruchem, kterým jsou Whitmanova slova ovládána“⁷⁸.

Poezii W. Whitmana Josef Čapek později analyzuje v eseji *Tvořivá povaha moderní doby*⁷⁹, v níž poukazuje na básníkovu odvahu vyjádřit se „nově“, což považuje za nejkrásnější umělecký výboj. Whitman, podle něho, jako materialista pocítil „zázračná konkréta současného žití a vykřikl je básnickou formou svého úchvatu a stoupající síly“.

Manifestem nové vlny moderny se stal *Almanach na rok 1914*. V něm se představují další nové směry, především kubismus a futurismus. Hlavními organizátory kolem almanachu byli bratři Čapkové. Hlavní znak nové mladé poezie se projevoval ve volném verši, jenž je „úměrným výrazem nitra nazíraného jako neustálá změna“. Podle Otakara Theera se nový směr moderní poezie chápal jako cesta „od mdloby k síle, od negace ke kladu, od náladového

⁷⁸ *Dvojí osud*, s. 96

⁷⁹ Volné směry, březen 1913, *Publicistika 2*, s. 90–99

impresionismu k intuitivnímu jasnozření, samo srdce životního procesu“. Místo harmonického souladu dával přednost „intenzitě procítění“⁸⁰.

Vydání almanachu vyvolalo polemiku mezi jeho autory a Arnoštem Procházkou, který zavrhoval vnější znaky nové moderny a F. X. Šaldou, který odmítal tematiku moderní civilizace, prezentovanou Karlem Čapkem, který oproti domácím tradicím zdůrazňoval orientaci na světové moderní proudy.

Příspěvky Josefa Čapka *Procházka, Událost, Vodní krajina* akcentují výtvarnost v motivech a zaznamenávají i stavební proměnu – příběh se rozkládá a místo klasicky budované povídky vzniká nový literární útvar podobný apollinairovskému „pásmu“. Knižně tyto prózy nevyšly.

Na almanach bylo vydáno několik recenzí týkajících se příspěvků přímo bratří Čapků. Např. Gustav Winter vnímá ideovou náplň almanachu pouze z veršů Karla Čapka a próz Josefa Čapka. Z jejich příspěvků vyznačují nové –ismy, „Ať již jde o unanizm nebo paroxysm či o jakoukoli novou nuanci intuitismu, z něhož konec konců všechny tyto –ismy vyvěrají, je jisto, že je tu vůle otevřít široké horizonty nových, obecně dosud neznámých možností.“⁸¹

Příspěvky bratří Čapků v Almanachu Winter přirovnává k mladé poezii ve Francii, Itálii a Německu.

Viktor Dyk se vyjádřil: „Dnes čtouce verše i prósy almanachu, chceme jen konstatovati, že jeho mluvčí, na rozdíl od generací dob předešlých, akcentují život, pohyb, vznos; hledí s otevřenými očima a velmi často s žasnoucíma očima. Jsou pathetičtí, rozdívaní, rozmluvení; nešetří nadšením a vykřičníky.“⁸²

Výraznou roli hrály v předválečných letech v české literatuře novoklasicistní a expresionistická próza. Neoklasicistické rysy se objevovaly už u autorů starší generace: Antonína Sovy, Viktora Dyka, Boženy Benešové, Jaroslava Hilberta. Novoklasicistická orientace je patrná také v díle Františka Langera, Františka Khola a Richarda Weinerja.⁸³

Bratři Čapkové společně napsali své první prózy, vydané v *Krakonošově zahradě* (1918)⁸⁴ a v knize *Zářivé hlubiny a jiné prózy* (1916). Texty jsou vtipné, rozmarné, často provokují. Dominantním poznáním je vypravěčský styl s větším uplatněním dějovosti.

⁸⁰ Citace In *Dějiny české literatury IV*, s. 24

⁸¹ G. Winter, *Almanach na rok 1914* (Umělecký měsíčník 2, 1912–1913, č. 10, s. 282)

⁸² V. Dyk, *Almanach na rok 1914* (Lumír 42, 1913–1914, č. 1, s. 42)

⁸³ *Dějiny české literatury*, s. 65

⁸⁴ V autobiografické předmluvě ke *Krakonošově zahradě* bratři Čapkové shrnují své literární vlivy. Zmiňují mj. Wildovu *Salome* a *Doriana Graye*, Strinberga, Hamusana, Gaborga, Stendhala, Baudelaira, Huysmansa; z českých autorů Hlaváčka, Neumanna a Dyka (Opelík 2010, s. 259)

Podle Opelíka jsou klasické povídky vyprávěné „jedním tahem“⁸⁵, který se vyznačuje jednotou místa, času a děje. Povídky v sobě nesou prvky aforismů, meditací, fejetonů či básní v próze.⁸⁶ Objevují se zde i beletristické parafráze novinových zpráv, komentáře, drobné historiky. Děj se odehrává v současnosti i v minulosti, postavy pocházejí z aristokracie i měšťanstva nebo i dělnictva. Pestrost textů doplňují lyrické hříčky s tradiční formou *commedie dell'arte*⁸⁷.

Novelu *Zářivé hlubiny* napsal Josef Čapek spolu s bratrem Karlem v létě roku 1912 v Bílovicích nad Svitavou, kde trávili dovolenou u své sestry Heleny. Byla inspirována tehdy aktuální námořní katastrofou – zkázou lodi Titanic. Námět byl Josefův, ale sám si ho netroufal realizovat, protože v přítomnosti svého literárně talentovaného bratra trpěl pochybnostmi o vlastním beletristickém nadání. V jednom ze svých dopisů popisuje vznik novely následujícími slovy: „ (...) chtěl bych, abychom našli dosti schopností v sobě napsat novelu, která mi napadla, když jsem četl o záhubě lodi Titanic (...) chtěl bych, aby byla napsána, protože na to moc myslím a bylo by mi milé, by se to myšlení realizovalo. Sám to psát nemohu, protože píšu příliš tvrdě a těžce“⁸⁸.

K jejímú textu se vyslovil také v dopise Jarmile Pospíšilové: „Nyní dokončujeme novelu (novela se to ani nemá jmenovat), delší věc, ve které jsme se pokusili vytvořit něco nového, novou koncepci velice odvážnou, která bude lidi jistě hodně udivovat. Je to krok k literatuře nového druhu, a i když se mi to za půl roku nebude možná už docela nic líbit, budu přece spokojen s tím vědomím, že by se nikdo jiný v Čechách neodvážil takového způsobu myšlení a takové prudké vůle po novém pojetí. Ale už dnes cítím možnost věcí, jež mohou přijít ještě odvážněji a výrazněji. (...) Tuším, že jsem Vám už kdysi psal, že se v Čechách nic *velkého nevymyslí*; tedy ani taková práce nebude ničím velkým a bude to vždy pouze jen krok nebo projev dobré vůle k něčemu lepšímu, k umění, ke kterému mají jinde mnohem blíže a jaké si my nedovedeme vůbec představit a ke kterému nikdy asi nedojdeme. Nyní bych zase rád mnoho maloval, abych i tu došel zase aspoň k trošce spokojenosti a k pokojnému vědomí, že dělám své nejmožnější.“⁸⁹

⁸⁵ Opelík 2010, s. 305

⁸⁶ Zmiňované prvky fejetonu, aforismu a drobných úvah se nacházejí v krátkém souboru *Cestou* (Musaion I, 1920, sv. 1, s. 17–20, knižně In *Co má člověk z umění...*; *Publicistika* 2, s. 281–286). Výrazová lehkost zde soupeří s hloubavostí, kde se objevují filozofické úvahy často psané prostě a věcně. Aforismy většinou odkazují na lidovou slovesnost, např. *Tři vlasy děda Vševěda*, *Stará hádanka*, ale mají zcela esejistický charakter.

⁸⁷ Moderní variace na téma *commedie dell'arte* se projevuje v prvotině *Lásky hra osudná*, aktovce, kterou napsal spolu s bratrem, zařazené do *Zářivých hlubin* (1916), v protikladném střídání iluze divadla a života, lascivity, něžné lyriky a střízlivé reality. (*Dějiny české literatury IV*, s. 76)

⁸⁸ *Dvojí osud*, s. 71–72

⁸⁹ *Dvojí osud*, s. 88–89

Tato novela patří do Josefova raného beletristického období a vyšla nejprve časopisecky⁹⁰ a později knižně jako součást souboru próz *Zářivé hlubiny a jiné prózy*⁹¹.

Jiří Opelík novelu označuje jako kubizující beletrii⁹² a její vznik dává do souvislosti s Čapkovým zájmem o Picassovy a Braquovy obrazy daného období.

Implus novinové zprávy se rozvíjí v atmosféře usilovného teoretického myšlení a v neklidu úzce osobního života. Zintimnění námětu vychází z Josefova vztahu k Jarmile Pospíšilové – v této rovině jsou *Zářivé hlubiny* milostnou básní v próze. Loď září svými světly nad temnými vodními hlubinami, láska září nad temnými hlubinami lidského osudu. Oceanic je sice symbolem pyšného rozmachu soudobé techniky a lidské energie a stejně jako Titanic vyhovuje plavebním předpisům i zkušenostem, ale přesto propadá zkáze. A stejně tak i láska, která je potřebou i zázrakem jedincova života, zaniká.

Prostor povídky je zde zcela nově rozčleněn tím, že se perspektivy střídají, rozbíjí příběh ve fasety, a ty se pak ve čtenářově vědomí přiřazují jedna k druhé a vytvářejí simultánně probíhající řady. Simultánně tak probíhá např. příběh potápějící se lodi spolu s příběhem bortící se lásky.

Děj se rozkolísává a proměňuje v jakousi dějovou energii, v princip, který směřuje ke dvěma pólům: předmětnému a snovému. „Celkovým cílem takového postupu je učinit z díla důsledně lidskou, tj. člověkem stvořenou celistvost, která je s to vyjevit realitu jako nadrealitu (...) – vyjevit „lidský“ význam skutečnosti. Úsilí bratří Čapků v *Zářivých hlubinách* je proto bez rozpaků možno označit za kubistické.“⁹³ Kubismus této prózy spočívá v jejím složení z menších, relativně samostatných úseků s vlastními tematickými jádry, které zjevují realitu trýznivé empirie a realitu uskutečňované vize a které společně dávají vznik mnohotematickému pásnu.

Pro novelu *Zářivé hlubiny* je příznačný leitmotiv cesty, kterým se vyznačují také některé další Čapkovy prózy z let 1910–1920, jako např. *Živý plamen* (1912), *Plynoucí do Acherontu* (1917), *Opilec* (1917), *Veš* (1917), *Syn zla* (1917), *Trpělivost* (1918) a *Sestup z Araratu* (1920).

„*Zářivé hlubiny* jsou jakási nejen kniha průpravná, nýbrž kniha plná školních úkolů a příprav: kniha okreslovaných vzorků literárních. Jsou v ní zastoupeny všechny ne směry, nýbrž přímo formule, které dotkly se znepokojeného ducha mladých literátů českých

⁹⁰ *Zářivé hlubiny*. Lumír 41, 1912–13, č.1, 18.10. 1912, s. 2–9

⁹¹ Fr. Borový, Praha 1916

⁹² Opelík 1980, s. 67

⁹³ Opelík 1980, s. 72

v posledních šesti sedmi letech. A mezi jinými zejména dvě: novoromantismus a novoklasicismus.⁹⁴

Fabulační schopnost autorů oceňuje také Richard Weiner. Ten poukazuje na její zabíhání až do fantasy nebo grotesky a píše, že čím mladší je povídka, tím je méně akční a zároveň tím bohatší reliéf.

Povídky Josefa Čapka podle Weinerja vlastně povídkami nejsou, vnímá je jako vize. „působí při četbě jako hovor ze sna, kdy mluví spící a přece zase kdosi jiný, kdy každému slovu přikládáme my naslouchající význam, vzrůstající velmi hluboko, kamsi k nezbadatelné symbolice.“⁹⁵

Za novoklasicistní povídku je považována povídka *Živý plamen*⁹⁶. Její původ se váže k novele Paula Ernsta, kterou Čapek recenzoval⁹⁷ v *Uměleckém měsíčníku*.

Čapek byl zaujatý Ernstovým novoklasicismem, pro který byla charakteristická znakovost, formová kázeň a jednoduchost. Jsou zde dvě krásné vypravovací vlastnosti: klid a rovnováha dění a pevně soustředěné tempo děje, který je jednoduchý, je vypravován jednoduchou řečí s mírně reflektujícím tónem.

Čapek připomíná, že Ernstovy novely vždy obsahují celý osud člověka. Novela nepopisuje život, jen ho zaznamenává jako symbol.

V *Živém plamenu*⁹⁸ je patrná redukce času. Čas dán subjektivně, odměřován hrdinovým vnitřním neklidem a rozhodujícími momenty jeho osudu.

„Základní rysy Čapkova životního názoru, pojetí života jako věčného hledání a smrti jako ‚dlouhého spočinutí a spánku‘, jeho touha po svobodě, exotismus, osobitý lyrismus a malířské vidění jsou v podstatě obsaženy už v této první povídce, v níž vzpomínal na své silné dojmy z Marseille, kde ‚lidé dýchají ve vzduchu zlatý prach dalekých zemí‘.“⁹⁹

Prvky moderních literárních směrů se objevují i v básnické komedii *Loupežník* (1920), na které Josef Čapek začal pracovat spolu s bratrem už v Paříži v roce 1911. V dopise Jarmile z května 1911 vznikající hru označuje jako „novou věc“, která je „naprosto absorbuje a vyčerpává“. „Chceme, aby to bylo něco naprosto nového v Čechách, aby se lidé udivili a

⁹⁴ Šalda 1957, s. 135

⁹⁵ R. Weiner, *Josef a Karel Čapkové* (Národ 2, č. 9, 7. 3. 1918, s. 119–120)

⁹⁶ *Živý plamen*. Umělecký měsíčník 1, 1911–12, s. 159–162

⁹⁷ *K Ernstově novele*. Umělecký měsíčník 1, 1911–12, s. 112–113. Publicistika 1, s. 7–8

⁹⁸ *Živý plamen* je novoklasicistní próza postihující osud člověka Manoela, který je nespokojený se svým dosavadním životem. Na okolí působí jako šťastný člověk, ale vnitřně je nešťastný. Rozhodne se přidat se k námořníkům a odjede s nimi do Indie, cestuje po světě a domů se vrátit nechce a je stále nespokojený. Když umírá, přichází k němu mnich a kněz ho vyzpovídá. Manoel svých hříchů ale nelituje a hodnotí svůj život podle dálek, kterými prošel. Na konci se mu zdá sen, jak nastupuje na loď do pekla. Umírá.

⁹⁹ Mráz 1987, s. 40

aby měli nad tím více radosti ze života, než jsme nyní nad domácí literaturou zvyklí. Přitom má mít komedie bezvýhradně české a národní ražení a mnoho jiných nezbytných podmínek, které není tak snadno dodržet. Je to tím těžší, že jsme se zde uvolnili úplně ode všech dosavadních literárních formových konvencí.“¹⁰⁰.

Anarchistická vzpoura hlavního hrdiny je oslava nespoutanosti, okouzlení mládí, které revoltuje proti pseudomoudrosti starší generace.¹⁰¹

Vliv Apollinaira, Poea, Baudelaira, Rimbauda je patrný i v Čapkově souboru povídek *Lelio*, napsaném v rozmezí let 1914–1917. Objevuje se zde atmosféra válečných let, atmosféra rozpadu a úzkostné skutečnosti.¹⁰²

Krátká expresionistická próza *Lelio* navazuje na tři povídky z *Almanachu na rok 1914*. Čapek se v ní pokusil skládat literaturu jako hudbu, řadit věci symfonicky s vyloučením děje a vyjadřovat náladu a bezprostřední výraz duše.¹⁰³

*Lelio*¹⁰⁴ souvisí i se subjektivizací Čapkovy slovesné práce. Jeho autobiografičnost se paralelně objevuje i v jeho korespondenci. Sám o něm píše: „Je to literatura citu; život duše nemusí snad být vášní, smyslností, skládanými osudy z lásky a vraždění, jako jsme třeba i my dělali dříve. Nechtěl jsem nic popisovat, ale hledal jsem bezprostřední výraz; nevím, jak dalece přesvědčivě se mi to podařilo. Spíš básně než povídky a spíš hra na housle než básně: tolik jsem asi mínil; ovšem, člověk nedovede vše, co chce, udělat dost pěkně a jasně. (...) Nevymýšlím se do jiných lidí; to všechno tam jsou city mé.“¹⁰⁵

Válka je motivem, základním akordem této prózy, který se dál rozvádí, obměňuje a zesiluje.

Lelia analyzuje i Karel Čapek v korespondenci S. K. Neumannovi: „Na jedné straně největší hrůza ze všeho, beznaděj, zlo a zvrhlost; na druhé straně láska k životu, serafinství, něžnost a poesie, ale toto jen jako sen, vidina nebo vzpomínka.“¹⁰⁶

Další z Čapkových próz, kde je cítit atmosféra první světové války jsou *Zpěv z temného kouta* a *Trpělivost*.¹⁰⁷ Obě povídky se vyznačují návazností na impresionismus,

¹⁰⁰ *Dvojí osud*, s. 55

¹⁰¹ *Dějiny české literatury IV*, s. 245

¹⁰² *Dvojí osud*, s. 305

¹⁰³ Mráz 1987, s. 60

¹⁰⁴ Expresionistické zabarvení s prvky patosu, vyjadřující pocit úzkosti, nicoty, zmaru, beznaděje a zoufalství v próze *Lelio*: „Ta hynoucí tvář je tvá; utrpení ji označilo a na čelo její položilo stín křivd dosud nesplacených. Její rty jsou zvadlé zlo a zkaženost a víčka jsou sklopena, protože není již na světě nic, na co by tyto oči chtěly pohledět.(...) Tvá přítomnost je jen poslední bolest hynutí a odcházení, a kde jsi přebýval v radosti, květiny jsou zvadlé, tvoje nástroje jsou opuštěny a na tvé knihy se uložil prach“ (Opelík 1980, s. 282).

¹⁰⁵ V. Dyk – S. K. Neumann – bratři Čapkové, *Korespondence z let 1905-1918*, s. 188

¹⁰⁶ V. Dyk – S. K. Neumann – bratři Čapkové, *Korespondence z let 1905-1918*, s. 190

¹⁰⁷ Povídka *Zpěv z temného kouta* (Červen 1, 1918–19, č. 2, 21.3. 1918, s. 19–20; pak v knize *Pro delfína*) byla napsána na jaře 1918, tedy v době poslední etapy první světové války. Je v ní vyjádřen pocit zoufalství z času a

svou charakteristickou skladbou, ale též expresionistickým vyjádřením a hodnocením beznaděje.

Čapkovy prózy z let 1910–1920 vycházejí z nových směrů ve světové literatuře. Zejména se inspiroval autory, kteří byli ve své době považováni za průkopníky moderních tendencí. Patrná je inspirace především Apollinaiem a Whitmanem. Jeho literární odkaz dokazuje, že se úzce zajímal i o civilismus, novoklasicismus, futurismus, kubismus. Projevuje se to splnutím hned několika protichůdných forem. Na jednu stranu zkratkovitě promlouvá, na druhou stranu se dá jeho sloh charakterizovat jako úvahový, esejistický, přitom leckdy nese subjektivní rysy, jako je tomu v případě *Lelia*. Próza, která vznikla v námi vymezeném období, se stala východiskem pro jeho budoucí tvorbu.

4. Východiska moderního umění a předpoklady pro jeho další vývoj

4.1 Čapkův vztah k výtvarné tradici českého národa

Čapek prosazoval nové proudy umělecké tvorby počátku dvacátého století, avšak současně nelze opomíjet jeho vztah k české národní tradici a umělcům, kteří z ní v 19. století čerpali. Za malíře, který svým dílem postihl typický charakter jak českého člověka a jeho způsobu života, tak i ráz krajiny, považoval Mikoláše Alše, jemuž věnoval několik samostatných statí a článků a často ho zmiňoval nejen v referátech o výstavách a recenzích, ale i v úvahách o umění obecně¹⁰⁸. Domníval se, že duší Alšova umění je „českost“ – národní

dlouhé zimy, která nekončí, přestože by již měla být vystřídána jarem, a která jakoby souvisela s tíživou atmosférou ve společnosti. „(...) myslím, že se pro mne zastavil běh slunce, aby se prodloužila hodina boje, stále nerozhodnutého, ač se již velmi pozdilo. Bylo to nedobře, neboť jsem zápasil se zoufalstvím času, jenž se nemění“ (Citace In Opelík 1980, s. 310). Vnímání beznaděje se spojuje s noční hudební vizí, zaznívají zvuky ořariny a zpěv starého vysloužilce, který tak chce vyslovit svůj žal prostou a upřímnou písní.

Čapkova válečná próza *Trpělivost* (červen 1919) vznikla z pocitu autorovy bezmoci nad tím, že mu není dopřáno uzavřít dlouholetou známost s Jarmilou sňatkem i z jeho kategorického rozhodnutí dojít cíle smírnou cestou. Autobiografické východisko zakládá vznik povídky do prázdninových měsíců 1918.

¹⁰⁸ *Výstava prací Richarda Laudy*. Snaha, 24. 10. 1908, *Publicistika 2*, s. 9–10; *Alšova šedesátka*. Volné směry 1912, *Publicistika 2*, s. 64–67; *Poslední publikace o Alšovi*. Lumír, prosinec 1912, *Publicistika 2*, s. 71–73; *Bázeň před Evropou*. Volné směry, leden 1913, *Publicistika 2*, s. 81–85; *Jubilejní výstava Umělecké besedy*. Lumír, duben 1913, *Publicistika 2*, s. 100–106; *Jubilejní výstava Umělecké besedy*. Volné směry, červen 1913, *Publicistika 2*, s. 106–108; *Mikoláš Aleš*. Lumír, září 1913, *Publicistika 2*, s. 126–128; *Umělecký osud Mikoláše Alše*. Volné směry, listopad 1913, *Publicistika 2*, s. 147–148; *Pro mnohé uši*. Novoročenka 1918, *Publicistika 2*, s. 186–192; *Co bych nechtěl mítí řečeno jen sám za sebe*. Červen, 5. 9. 1918, *Publicistika 2*, s. 198–201; *Illuminátor šerého dávnověku*. Národní listy, 9. 1. 1919, *Publicistika 2*, s. 243–246; *Mánes příliš baculatý*. Národní listy, 28. 8. 1920, *Publicistika 2*, 290–294; *Výstava výtvarného odboru Umělecké besedy*. Národní listy, 17. 12. 1920, *Publicistika 2*, s. 312–314

nebo lidová povaha specifikovaná v srdečnosti a melancholii, v humoru a lyričnosti, v lásce k přírodě a k domácí půdě. Aleš podle něho reflektoval národ v jeho vlastní intimitě, kterou si uvědomoval v písních, mýtech a populární historii. Tento malíř podle Čapka nepopisoval český život, ale zobrazoval představy, které se zrodily uvnitř tohoto života.

Čapek považoval Alšův styl za „bezprostřední a samorostlý“ a jeho dílo za „trvale časové“, sestávající ze složek čistě původních českých a nezaměnitelných¹⁰⁹. Shledával v něm reminiscence na umělcovo dětství v přírodě, a přestože ho vnímal jako skromné a prosté, bez hlučného patosu a výboje, chápal ho jako součást našeho národního života.¹¹⁰

Od Alšova mládí došlo ke změnám v široké kultuře i v úzké oblasti umění, ale všechny ty převraty, nové ideje a potřeby se nemohly dotknout Alšova umění a nemohly je přehodnotit novými stanovisky. „Alšovi se vždy rozumělo, neboť je svrchovaně jasný a srozumitelný; avšak dnes považujeme to, co z něj je tak jasně rozuměti, za jeden z nejčistších uměleckých projevů národa; a sice za projev jedinečný a z nejvnitřnější hloubi srdce pravdivý“¹¹¹.

Teprve moderní doba podle Čapka dokáže Alše ocenit, neboť dříve se mu od jeho současníků ocenění nedostávalo. Každá nová umělecká generace totiž přináší do umění nové programy a hledá v minulosti pro sebe kladné nebo záporné hodnocení. Proto se tedy stává, že někteří umělci z minulé éry bývají znovu objeveni v novém světle.

U generace vycházející z odkazu Josefa Mánesa Čapek sice nalézá národní svéráz, avšak původ jejího stylu je, podle jeho slov, méně národní a samostatný, než bylo jeho určení. Mánesovo umění podmiňuje třemi vlivy – italským, francouzským a německým. První z nich odráží tradici pozdně italského malířství benátských malířů osmnáctého století, kteří mj. působili v Praze, druhá, která upomíná Fragonarda, tradici rokoka a baroka a třetí vliv německého klasicismu Cartensova a Genelliho. Ohlas rokoka nachází v Mánesově zlidovění, což vysvětluje tím, že právě rokoko a baroko se v lidové úpravě dostávají do českého lidového slohu.¹¹²

Pestrost lidového koloritu, jakož i impresionistický výraz nalézá Čapek ve výtvarném projevu Joži Uprky¹¹³, malíře, jehož dílo považuje za „uzrálé a definitivní“, neboť na Moravě i v Čechách našel hodně žáků a napodobitelů. Jeho tvorbu charakterizuje jako „národní směr“, pro který je typická barevnost připoutaná k motivu, tj. k národopisným krojovým

¹⁰⁹ *Jubilejní výstava Umělecké besedy*. Lumír, duben 1913, *Publicistika 2*, s. 103

¹¹⁰ *Alšova šedesátka*. Volné směry, listopad 1912, *Publicistika 2*, s. 66

¹¹¹ *Alšova šedesátka*. Volné směry, listopad 1912, *Publicistika 2*, s. 65

¹¹² *Jubilejní výstava Umělecké besedy*. Lumír, duben 1913, *Publicistika 2*, 102-103

¹¹³ *Joža Uprka*. Umělecký měsíčník, listopad 1911, *Publicistika 2*, s. 17

odlišností a svérázností lidového života. V zahraničí se domnívají, že zde vidí „nejčistší a nejryzejší malířské projevy našeho národního českého umění“.

Uprkům barevný rozsah a pestrost jsou podle něho podmíněny impresionistickým názorem a volbou motivu – pestrým krojem a speciální barvitostí Slováčka. Upozorňuje na Uprkům „zevní symbolismus“, který je založený na realistické sugesci, vyvozené z vlastní sentimentality (např. k stáří přísluší podzimní slunce, mlhy, padající listí apod.). Přesto zde „barva není dramatickým činitelem v obraze a není ji udělena žádná výrazová funkce, zůstává syrová, připoutaná k látce“¹¹⁴. Po technické stránce považuje Uprku za jednoho z nejzručnějších ze své generace, ale zároveň shledává toto umění problematickým, protože podle něho pouze barevně konstatuje lidové fakty a jeho popis se zaměřuje jen na barevnou povrchovou složku. Tuto orientaci celkově nazývá uprkovskou školou.

České téma v kontextu dějin slovanských národů Čapek posuzuje v člancích věnovaných Slovanské epopeji Alfonse Muchy¹¹⁵. Uvádí v nich, že plátna tohoto cyklu reflektují Muchovu filozofii založenou na humanistických ideálech a na ideji panslavismu, avšak vyslovuje nedůvěru v takto výpravně pojatou vlasteneckou malbu, kritizuje vnějškovost obrazů a přiznává, že ho málo dojímaly. V jejich ztvárnění nalézá „turistiku do jiného světa“ a postrádá v nich bezprostřední výraz. Podle jeho slov v nich chybí „základní pravda“ a „mytický a věkovitý hlas rasy“, přičemž gestikulující figuríny jsou pouze seskupeny do živého obrazu. „ (...) obrazy působí tak chladně a cize, mohou být pouze čteny jako výpravné anekdoty“¹¹⁶.

V návaznosti na starší českou uměleckou tradici Čapek zdůrazňuje přínos Myslbeka. Jeho tvorbu považuje za významný základ pro další vývoj novodobého českého sochařství a uvádí, že „Myslbek dal našemu přítomnému sochařství solidnost a Rodin malebnost“¹¹⁷.

Původní rys českosti jako „ryzí samorostlou vlastnost“, která v našem umění není příliš častá, shledává Čapek u Václava Špály, u něhož však zároveň konstatuje „silně akcentované a velice samostatné pokusy v řešení problémů liniových, barevných nebo kubických“. Píše o něm, že jeho českost nezávisí na předmětu, je patrná z vnitřní povahy obrazu a ožívá liniemi, barvami a rytmem, ze kterých je patrný český bezprostřední lyrismus.¹¹⁸

¹¹⁴ Joža Uprka. Umělecký měsíčník, listopad 1911, *Publicistika 2*, s. 17

¹¹⁵ Muchova Slovanská epopej. Volné směry, prosinec 1912. *Publicistika 2*, s. 69; *Výstava obrazů z cyklu Slovanské epopeje Alfonse Muchy*. Národ, 23. 5. 1919, *Publicistika 2*, s. 235–236

¹¹⁶ *Výstava obrazů z cyklu Slovanské epopeje Alfonse Muchy*. Národ, 23. 5. 1919, *Publicistika 2*, s. 236

¹¹⁷ 53. výstava SVU Mánes. Obecní dům. Národní listy 60, 15. 10. 1920, *Publicistika 2*, s. 301

¹¹⁸ II. výstava Skupiny výtvarných umělců. Lumír, říjen 1912. *Publicistika 2*, s. 58

4. 2 Čapkův vztah k novým vlivům přicházejícím z ciziny

Již před první světovou válkou se Čapek v článku *Francouzské dekorativní umění a výstava roku 1915* zabývá otázkami dalšího vývoje umělecké tvorby, hledá směr, kam se bude nové umění ubírat a uvažuje, jak se vytváří nový styl. Pro jeho vznik je podle něho zapotřebí „více spontánní tvořivé síly, více regulované a upřímné v jejích subjektivních a objektivních kořenech a v celém jejím citovém a rozumovém rozsahu.“¹¹⁹

Moderní postupy Čapek vysvětluje v článku *Nové umění*, který publikoval v souvislosti s první výstavou Skupiny¹²⁰. Snaží se zde přiblížit čtenáři nové umění a vysvětlit mu, jakým způsobem by se měl na něj dívat. Charakterizuje „publikum“, kterému je nové umění nepohodlné, protože k jeho pochopení musí vynaložit větší úsilí.

Zmiňuje francouzské umění v čele s Picassem, Derainem, Matissem, aj., které v poslední době naráží na odpor. Nové umění obhájí slovy: „Umění, jež nyní následuje po impresionismu, není jen reakcí na něho, neboť si z něho přineslo některé předpoklady nových obsahů, a rovněž tak impresionismus nebyl vydupán ze země osobitou svévolí několika jednotlivců. Vůbec žádný vážný směr v umění, který kdy dovedl plně vysloviti názor a obsah své doby, nebyl vynálezcem jediného teoretika nebo několika individualit; každé úsilí po úhrnném stylu, po správné a duševnímu názoru doby odpovídající výtvarné formě je činností kolektivní“¹²¹.

Zdůrazňuje, že pro nové umění je důležitá forma sdělení a nikoliv popis, přičemž jeho projev musí být logický, jednoznačný a pravdivý. Neprávem se mu předhazuje anarchie, schválnost a nepravdivost. Podle něho publikum srozuměné s realismem a impresionismem hledá v novém umění přírodní napodobení. Nové umění se snaží vytvořit „úhrnný styl“, který by odpovídal duševnímu stavu a názoru doby.

Kubismus, který podle něho podléhá „geometrickým násilnostem“, uvádí do souvislosti s gotikou, kde lidská postava podléhá „formovým násilnostem“. Říká, že gotika není dětským uměním, po kterém by vznikla umění dokonalejší, ale vysvětluje, že její zjednodušenost není nedostatkem, ale výsledkem „formové ekonomie a vyplněním základních

¹¹⁹ *Francouzské dekorativní umění a výstava roku 1915*. Přehled, 14. a 21. 7. 1911, *Publicistika 2*, s. 15–16

¹²⁰ *Nové umění*. Lidové noviny, 22. 2. a 6. 3. 1912, *Publicistika 2*, s. 29–36

¹²¹ *Nové umění*. Lidové noviny, 22. 2. a 6. 3. 1912, *Publicistika 2*, s. 30

předpokladů“. A právě její jednoduchost je příznakem moderního umění, které není lokalizováno pouze ve Francii, ale všude v Evropě.¹²²

V článku o výstavě Jednoty výtvarných umělců¹²³ Čapek charakterizuje umělce, který má k vývoji moderního umění nepříznivý postoj a představuje čistý konzervatismus, jako „retardéra“, jenž umělecký směr přijímá pouze jako řemeslnou pomůcku. K formulím „školského idealismu“ a „akademického žánrismu“ přidává nepodložené vlivy modernějších koncepcí, např. syrovost barvy, která poukazuje na realismus, a některé nesouvislé přehnanosti v barvě na impresionismus, čímž vzniká „podivná směs ilogismů a bezzásadovostí“. Do této klasifikace Čapek Jednotu zahrnuje a říká, že vystavuje „mnoho nedobře namalovaných obrazů“; její umění pak považuje za „úpadek a zvrhnutí“.

Podle Čapka je moderní umění na jedné straně zasaženo filozofií Henryho Bergsona, jehož pojetí intuice a dynamismu vrhlo nové ideje do malířství a jehož vitalismus se promítl do poezie a metafyzika do veškerého tvoření, a na druhé straně novými idejemi relativismu, humanismu a aktivismu pocházejícími z Ameriky.¹²⁴

V *Tvořivé povaze moderní doby*¹²⁵ se Čapek rovněž zamýšlí nad vztahem tradicionalismu a moderních uměleckých postupů. Modernost spatřuje v původních koncepcích realismu, impresionismu, neoimpresionismu a kubismu, které novým způsobem reagují na skutečnost. Tradicionalismus může negativně zasáhnout do vývoje moderního umění tím, že dává vzniknout dílům neoprávněně napodobujícím hodnoty minulosti. Povahu moderní doby totiž podle něho tvoří naše citové vzrušení, ne úroveň vzdělání, které člověka svazuje a brání přirozenému modernímu směřování.

V moderní době člověk potřebuje uspokojit nově zrozené potřeby ducha a citu a odvahu zasahovat do věcí a pozměňovat je. Čapek zmiňuje velikou Revoluci, která otrásla sociálním životem Evropy a zahájila neklidný rozmach lidství.

Připomíná náboženskou víru, která se vlivem rozmachu civilizace začíná ztrácet a upozorňuje na fakt, že člověk má víru v sobě zakořeněnou. Ta ale nemusí být postavena na náboženství. Defínuje ji jako „moderního ateistického ducha“, který jakoby náboženskou tendencí směřuje vzhůru k neznámému bez očekávání rozřešení. Toto vzepětí prokazují dosažené výsledky a předpoklady v oborech vědy, techniky a v umění.

Čapek se zde také zabývá tradicí v umění porevolučního období a poukazuje na povahu obrazů z počátku 19. století. Konstatuje u nich odlišnost oproti předchozímu

¹²² *Nové umění*. Lidové noviny, 22. 2. a 6. 3. 1912, *Publicistika 2*, s. 35

¹²³ *Výstava Jednoty výtvarných umělců*. Lumír, prosinec 1912, *Publicistika 2*, s. 73–74

¹²⁴ *Jednou z nejvýznamnějších událostí...* Volné směry, prosinec 1912. *Publicistika 2*, s. 70

¹²⁵ *Tvořivá povaha moderní doby*. Volné směry 17, 1913, s. 112–113. *Publicistika 2*, s. 90–99

uměleckému pojetí, jako např. suchost, střízlivost a věcnost v celkové koncepční struktuře obrazu u Davida. V empírovém umění nalézá civilní ráz, předměty jsou podány věcně a jako obnaženě.

Pro současné a porevoluční umění je společný zájem o prostorové hodnoty těles, avšak v soudobém umění je tento zájem rozvinutější a jinak utvářený. Rozdíl je v tom, že trvání v čase bylo reprezentováno způsobem statickým, zatímco dnešní mladé umění (hnutí kubismu) se snaží dát prostorovým formám trvání dynamické.

V eseji *Bázeň před Evropou*¹²⁶ Čapek považuje za důležité, aby české umění bylo přístupné novým podnětům evropských moderních stylů, přičemž nesdílí obavy tehdejších kulturních kruhů, že by následkem cizích vlivů mohlo ztratit svůj původní charakter a že by se tak odnárodnilo. „Umělecká historie moderní Evropy nikde nemůže mluvit o naprosté původnosti a neodvislosti od jednotlivých kultur a vždy se musí mnohem spíše zabývatí vzájemnou styčností národů“.

Také nesouhlasí s názorem, že u nás máme bohatou národní tradici, a proto není nutné se učit v cizině. Naproti tomu uvádí, že kromě kresebné kvality Alšovy a vlastenecké nálady některých jeho současníků nic původního, formálně českého nemáme. Kritizuje, že se v Čechách necháváme uchvátit tematičností, literárním obsahem, nebo dokonce folkloristickou stránkou díla a jmenuje některé autory, kteří jsou chybně považováni za národní umělce.

Tak např. Brožík je podle něho „naprosto nečeským umělcem“, Marold „nemá v sobě nejmenšího českého prvku“ a Hynais je „nepůvodní replikou oné speciální části francouzského umění, kterou kdysi ovládal Baudry“. Učení se v cizině považuje za nezbytné zejména proto, aby bylo možné si uvědomit svou vlastní sílu. Obává se, že se moderní umění dostane do zajetí domácích konzervativců a odpůrců všeho nového, co do českého prostředí proniká.

V článku o časopisech, uveřejněném ve *Volných směrech*¹²⁷ Čapek nesouhlasí s tím, že některé časopisy o umění odmítají revoluční koncepte a snaží se je vyřadit z umění. Poukazuje na to, že není možné v moderních tendencích vymezit hranice toho, co se dá považovat za umění a co pouze za „nárazový výboj“ nebo za „živou bezprostřední inspiraci“. Jako příklad uvádí francouzské časopisy, kde se záměrné vynechávání některých tendencí považuje za jistý druh kritiky.

¹²⁶ *Bázeň před Evropou*. Volné směry, leden 1913, *Publicistika 2*, s. 82–83

¹²⁷ *Často se vidí, že časopisy,....* Volné směry, leden 1913. *Publicistika 2*, s. 85–86

Upozorňuje na fakt, že to, co vnímá sentimentální nebo necitová lidská většina jako hezké, je ochotně přijato za hodnotu, zatímco to, co z hodnot vybočuje, čtenáři odmítají a chtějí vidět jen povrchně líbivě věci.

V dopise Jarmile Pospíšilové z 8. 4. 1913 se zmiňuje o své publicistické činnosti, kde hodnotí vývoj a stav českého výtvarného umění: „Dokázal jsem, že zpracovávání výtvarných problémů bylo v Čechách vždy velice nesoustavné, jak mnoho nahodilého a jednostranného bylo ve vývoji, jak nesoustavně byly k nám přinášeny a doma nedostatečně zužitkovány nové poučky, kterými se vážně a konsekventněji zaměstnávala cizina.“¹²⁸

Barokní umění Čapek chápe jako ucelený soubor děl spjatý se svou dobou, který nemá s dnešním uměním žádnou souvislost. Konstatuje, že k malířům Janovi Kupeckému a Václavu Vavřinci Reinerovi „(...) nás nevážou nijaké aktuální vztahy“, že jejich umění nemá žádnou souvislost s tím soudobým.¹²⁹

V článku o výstavě děl Jana Kupeckého a Václava Vavřince Reintera¹³⁰ Čapek vymezuje dva přístupy k umění: vývojový a historický. Zatímco umění ve svém vývoji se zanícením oživuje a rehabilituje jen některé prvky z minulosti a ostatní přehlíží, historický přístup je objektivní, avšak povrchní – „ohmatává často věci jen studenými prsty metody“. Dále se zabývá otázkou, jak dalece vývojové zájmy a sympatie k určitým zjevům minulosti mohou souviset s citem tradice. Píše, že v Čechách se mluví o tradici s neporozuměním – „ti co o ní mluví, dosud neřekli, zda je to záležitost vlastenecká nebo umělecká“¹³¹. Zdůrazňuje, že produktivní pohnutky vývoje jsou více umělecké než vlastenecké. Jako příklad uvádí Francii, místo soudobého základního vývoje moderního výtvarného umění, kde není možné čerpat jen z domácí tradice, protože zdaleka není dostačující.

Proti tomu u nás je nesmyslně požadován vývoj ze základu domácí tradice, jakoby umění bylo pouze vlasteneckou záležitostí. Pouze lidové umění čerpá ze své tradice, jako příklad Čapek uvádí bavorského malíře svatých obrázků na skle nebo ruského malíře ikon, kteří nepotřebují znát van Gogha či Cézanna.

V recenzi *Pro mnohé uši*¹³² se Čapek metaforicky vyjadřuje o uznávaném starém vs. moderním umění: „Umění oficiální, jež se již v úspěchu a uznání plně uplatňuje, zdá se jakoby starším synem, kterému právem připadl odkaz a dům otců, který se správně usadil a hospodaří ve statku, jež staří vystavěli, a je za to v obecné vážnosti. Ale mladší syn jako by

¹²⁸ *Dvojí osud*, s. 127

¹²⁹ *Výstava obrazů Jana Kupeckého a V. V. Reintera*. Lumír, 1913, *Publicistika 2*, s. 137–138

¹³⁰ *Výstava děl Jana Kupeckého a V. V. Reintera*. Volné směry, listopad 1913, *Publicistika 2*, s. 143–156

¹³¹ *Výstava děl Jana Kupeckého a V. V. Reintera*. Volné směry, listopad 1913, *Publicistika 2*, s. 145

¹³² *Pro mnohé uši*. Novoročenka 1918. *Publicistika 2*, s. 186–192

byl příliš do světa, mnoho se toulá a běda mu, když si snáší, kdož ví odkud!, své stavební hmoty a chystá si vlastní příbytek mimo krov a základy otců“¹³³.

Uznává, že se Češi učí i jinde v Evropě, že u nás nenajdou vše, co naše umění potřebuje. V této souvislosti uvádí Rubense a Dürera, kteří ač se učili v Itálii, jsou považováni za domácí umělce. Proti tomu špatný umělec je ten, který vychází pouze z vlivů, nemluví sám za sebe, napodobuje, uvádí příklad napodobování Mikoláše Alše či eskymáckého umělce Kangeka.

Čapek také zdůrazňuje, že mladý umělec se musí umět projevit způsobem jak moderním, tak i vlastním, a pokud jsou obě tyto vlastnosti výrazné, setkávají se s nepochopením. Uvádí příklady z minulosti, kdy se lidé nedokázali orientovat v obrazech impresionistů. Píše, že stejně tak jako se teď dovedeme bez obtíží orientovat v barokních obrazech, kde ve světle vyniká pouze část zobrazovaného objektu, tak bychom se neměli bránit pochopení obrazů malíře vyjadřujícího se ve formové zkratce.¹³⁴

Stejně tak, jako se u impresionistických obrazů nahlížení lidí zastavovalo na skvrně, tak jim překáží neobvyklá geometričnost. Umělec by neměl napodobovat skutečnost tak, aby obrazy byly zrcadly, nýbrž by měl vyjádřit skutečnost osobitě vnímanou tak, jak ji cítí ve svém nitru. Umělec vystihující národní ráz a tradice by měl tak činit z popudu, že on sám je součástí své doby a má kořeny ve své staré zemi a ne jen proto, že je zběhlý v muzeích a národopise. Měl by tudíž ve své tvorbě využít jen osobní hodnoty, smysl pro pravdivost, skutečnost a přírodu.

V referátu o 32. výstavě Jednoty¹³⁵ Čapek přiznává, že je stoupencem modernistických směrů, ale zároveň nechce podceňovat umění národa, které označuje jako „národní statky“. Vyslovuje se proti krajnímu a „divokému“ modernismu, jehož představitelé se odklánějí od principů staré školy, což vede k nedbalosti. Jako příklad uvádí Röhlingovu Šulamit - v malířově pojetí shledává sumárnost, despekt i hrubost a tělo označuje jako nehezké. Dokonale, podle jeho slov, ztvárňuje ženský akt Mucha, který ho kreslí „pietně a s vybranou grácií“¹³⁶. Modernistům Čapek dále vytýká barvu, jako přílišnou pestrost nebo naopak mlhavou plošnost, dále nedokončenost a nedostatky v kresbě a modelaci.

Jako protiklad modernistů staví výtvarnou techniku „starších“, kterými míní představitele předchozí umělecké generace. V jejich obrazech spatřuje lépe zvládnutou kompozici, více harmonie, dramatičnosti a ucelenosti, jakož i hlubší průnik k námětu. Starší

¹³³ *Pro mnohé uši*. Novoročenka 1918. *Publicistika 2*, s. 187

¹³⁴ *Pro mnohé uši*. Novoročenka 1918. *Publicistika 2*, s. 189

¹³⁵ 32. výstava *Jednoty umělců výtvarných v Praze*. *Národ*, 6. 6. 1918, *Publicistika 2*, s. 196–198

¹³⁶ 32. výstava *Jednoty umělců výtvarných v Praze*. *Národ*, 6. 6. 1918, *Publicistika 2*, s. 197

se podle něho výstavní činnosti věnují jen v malé míře, a proto se jejich přístup jen nesnadno srovnává s principy modernějšího živlu a jeho možných nevýhod i předností.

Pozitivní působení cizích podnětů na domácí prostředí Čapek spatřoval v díle Bohumila Kubišty. Svůj osobní vztah k tomuto malíři nastínil v korespondenci s Jarmilou Pospíšilovou, kde zmiňoval své dlouhé návštěvy v jeho domově, někdy až vyčerpávající.¹³⁷

Kubištovi, zesnulému v pouhých třiceti čtyřech letech, u něhož kromě talentu vysoce cenil také morální kvality, věnoval nekrolog a článek o jeho posmrtné výstavě¹³⁸. Jeho osud chápal jako obraz těžkého života mladého umělce, malíře revolucionáře, který opovrhoval povrchností a bezpáteřností běžné moderní malby a věřil v zákonitosti, které v sobě umění obsahuje. Kubišta je podle Čapka nedoceneným autorem, v jehož díle „jsou obrazy hodnoty definitivní a celým souborem ostře rýsuje se cesta, kterou se Kubišta bral: je to cesta umělecké opravdovosti a odpovědnosti, skutečné umělecké práce“¹³⁹. Jeho odchod považoval za velkou ztrátu pro dobovou uměleckou tvorbu a poukazoval na nepochopení a projevy zlé vůle, s nimiž se za života umělec setkával¹⁴⁰.

Dílo Bohumila Kubišty, jemuž je v nynější době přikládán nesporný význam v dějinách našeho malířství, nebylo v časech jeho vzniku příliš uznáváno. Kromě Čapka patřil také Jan Zrzavý k nemnoha umělcům malířovy současnosti, kteří jeho tvorbu vysoce cenili.¹⁴¹

Čapek poukazoval na Kubištův zájem o staré malby a jeho detailní bádání v dílech starých mistrů, která představovala východiska pro jeho tvorbu. Společnost jeho doby však přijímala stanovisko, že „jen temperamentně nesená malba je pravá a nesporná, že úporně ukázněný výraz je výplodem pouhého intelektu a vůle“¹⁴². Čapek oproti tomu uváděl, že „jako d'ábel kříže bojíme se někdy rozumu, a zvláště do umění jako by rozum vůbec nepatřil“, přičemž odmítal povrchnost, kterou v Kubištově díle jeho kritici nalézali. Ve smyslu „umělecké morality byl také morálním charakterem. Jako příklad připomíná jeho krajiny, figurální obrazy a zátiší z let 1908 – 13, které jsou podle něho „mužně krásné a definitivní“.¹⁴³

Podle Čapka si Kubišta vytvořil svůj umělecký styl v Paříži a v Itálii, kde studiem moderních i starých mistrů zkoumal kompozici i vyváženost barev. Z Paříže k nám přinesl

¹³⁷ *Dvojí osud*, s. 119

¹³⁸ *Bohumil Kubišta †*. *Národ*, 5. 12. 1918, *Publicistka 2*, s. 207–210; *Mrtvý se hájí*. *Národní listy*, 15. 2. 1920, *Publicistka 2*, s. 261–263

¹³⁹ *Mrtvý se hájí*. *Národní listy*, 15. 2. 1920, *Publicistka 2*, s. 261 – 262

¹⁴⁰ Mráz 1987, s. 90

¹⁴¹ Viz Hlaváček 1968

¹⁴² *Mrtvý se hájí*. *Národní listy*, 15. 2. 1920, *Publicistka 2*, s. 262

¹⁴³ *Mrtvý se hájí*. *Národní listy*, 15. 2. 1920, *Publicistka 2*, s. 263

kubismus a přijal jeho výraz, názorný a dynamický, s geometričností, rovnými čarami a křivkami, směřujícími k dosažitelné exaktnosti.

Podobně jako jeho bratr Karel, ale i Václav Špála, Vlastislav Hofman či Pavel Janák, byl Josef Čapek zastáncem formotvorného významu kubismu, jehož zásady bylo možno dále rozvíjet a různě aplikovat.¹⁴⁴

Po prvním roce existence meziválečného Československa Čapek píše do *Národních listů* článek, v němž se zamýšlí nad revolucí a svobodou v umělecké tvorbě¹⁴⁵. Revoluci v umění nepovažuje za převrat nebo rozvrat něčeho stávajícího, nýbrž revolučnost vidí v překvapení společnosti a ve vyrušení z jejich ustálených zvyklostí. Zdůrazňuje, že revoluce v umění je důležitá pro jeho další vývoj. „Dějiny umění jsou vědou, jež ve své disciplíně dokazuje, že v umění není revolucí, nýbrž ustavičná evoluce ve smyslu tvořivého udržování a obhájení umělecké formy.“

Domnívá se, že úkolem výtvarného umění je zlidšřování věcí individuálním způsobem a konstatuje, že v politickém převratu bylo umění důkazem touhy po svobodě. Svoboda umění je omezena pouze netolerancí a neporozuměním veřejnosti, nepůsobí anarchii nebo rozvrat, nýbrž se zaměřuje na vytváření hodnot.

4. 3 Umělecká tvorba přírodních národů jako zdroj inspirace výtvarných umělců

S uměním přírodních národů se Čapek setkal již v roce 1910, kdy během svého pobytu v Paříži shlédl sbírku etnického umění v Musée d'Ethnographie v paláci Trocadéro. Kvality tohoto umění, též nazývaného „primitivním“, zdůrazňovali také fauvisté a němečtí expresionisté. Díla černošských národů Čapkovi pomohla v orientaci v nových výtvarných podnětech. Lze totiž nalézt vztah mezi formami raného kubismu a černošskou a oceánskou plastikou.¹⁴⁶

Inspiraci díly přírodních národů Čapek pozoroval také na tahitských dřevorezech a keramikách Paula Gaugina, s nimiž se seznámil rovněž v Paříži, a to v listopadu 1910 na výstavě Andrého Lhota v Druetově galerii, kde byla tato díla vystavena spolu s kubistickými obrazy.

¹⁴⁴ Hlaváček 1968, s. 85

¹⁴⁵ *Revoluce a svoboda umění*. Národní listy, 26.10. 1919, *Publicistika 2*, s. 240–241

¹⁴⁶ Slavík–Opelík 1996, s. 66–67

Na vztah divošských sošek z řezaného dřeva, slonoviny a z bronzu k vývoji nového francouzského umění, hlavně kubismu, Čapek poukazuje v roce 1912 v článku ve *Volných směrech*¹⁴⁷, v němž uvádí, že francouzští malíři Picasso, Braque, Metzinger aj. studovali tyto plastické výtvořy z Afriky a Oceánie. Kromě těchto umělců, Čapek spatřuje inspiraci černošským uměním také v dílech Cézanna a Deraina, kteří v něm nehledali jeho exotickou a barbarskou stránku, nýbrž přijímali jeho čistotu a elementárnost.¹⁴⁸

Na vliv Gauguinova tahitského malířství na české sochařství Čapek upozorňuje roku 1914 v recenzi na pražskou výstavu Jednoty výtvarných umělců¹⁴⁹ a také později, roku 1920 v recenzi na 53. výstavu SVU Mánes¹⁵⁰.

Ve stati *V boji o umění*¹⁵¹, napsané jako reakci na *Protest německých umělců* se Čapek domnívá, že by „primitivní“ umění mělo být pochopeno současnými mladými syntetiky a expresionisty.

Za svébytnou uměleckou tvorbu těch přírodních národů, které sídlí na území Afriky a Polynésie, Čapek považuje černošské umění¹⁵². Podle něho lze z daných uměleckých projevů vysledovat mnohé z podstaty umění vůbec, podobně jako etnografie studuje souvislosti, týkající se lidstva. Přestože shledává ve výtvořech černošského obyvatelstva naivní „dětinské“ rysy, odmítá je považovat za práce začátečnické.

Mimořádnou uměleckou hodnotu přisuzuje černošským sochám a plastikám a říká, že jejich silný náboženský činitel dosud upomíná na umění starověku i středověku. Tato díla jsou projevem černochovy pověřivosti, jeho pokory před přírodními živly, hrůzy ze zlých démonů i víry v nadpřirozenou moc. Boha neukazují jako reálného člověka, avšak jeho zobrazením chtějí vyvolat bázeň a děsit. Důraz je proto kladen na jeho sílu a velikost, jeho postavy mají nadměrné hlavy, zvýrazněné oči a přehnaně akcentované pohlaví.

Čapek odmítá v tehdejší Evropě dost rozšířené hodnocení tvorby černochoů, které právě pro odlišné pojetí božské podoby považuje tyto výtvořy za umělecky nedokonalé. Poukazuje na neobyčejnou řemeslnou zručnost černochoů a jejich schopnost pracovat s těmi nejprimitivnějšími nástroji. Nepochopení černošského umění Čapek vysvětluje tím, že se v Evropě často ztotožňují kritéria na tuto tvorbu s pohledem na neúplné, krátké a nesmyslné

¹⁴⁷ *Pro příští rok chystá se v Paříži...* Volné směry, prosinec 1912, *Publicistika* 2, s. 70–71

¹⁴⁸ *Sochařství černochoů*. Červen, 5.12.1918, *Publicistika* 2, s. 212

¹⁴⁹ *Výstava Jednoty výtvarných umělců*. Obecní dům města Prahy. Čas 28, č. 48, 18. 2. 1914, *Publicistika* 2, s. 155–157

¹⁵⁰ 53. výstava SVU Mánes. Národní listy, 15. 10. 1920, *Publicistika* 2, s. 299–302

¹⁵¹ *V boji o umění*. *Protest německých umělců a odpověď na protest německých umělců*. Umělecký měsíčník, říjen 1911 a leden 1912. *Publicistika* 2, s.20–27

¹⁵² *Sochařství černochoů*. Červen 1, 1918/19, č. 18, 5.12.1918, s. 251–253, *Publicistika* 2, s. 210–213

náboženské představy černochoů. Nedostatky v pojetí náboženství černochoů sice uznává, avšak jejich umění považuje za „své, zralé, vyspělé a naplněné“.

Podle způsobu zobrazení člověka Čapek vymezuje dva druhy umění - umění zobrazující a umění vytvářející. První z nich se snaží pouze imitovat, předkládat část přírody a podávat viděné, zatímco to druhé usiluje o vytvoření nového na základě vnitřního vzruchu, a to potřebou mystické povahy, přičemž jeho provedení je prosté. Samotné zobrazování považuje Čapek za pasivní přístup, zatímco vytváření je pro něho konkurence se stvořením, služba bohu.

Čapek uvádí, že v černošském umění se nejedná o ztvárnění boha napodobením člověka, nýbrž o vytváření nové bytosti-boha tak, jak ho černocho vidí v jeho děsivých představách. Charakteristické rysy tohoto umění podle něho jsou: organičnost a živost celku přes nesouměrnost a chybějící zřetel na anatomii, dynamičnost a kontrasty ve spojování tvarů při zachování jejich jednoduchosti, rafinované pojetí plastického prostoru a osobité pojetí prostorových dimenzí a tělesnosti.

Rovněž umění starého Peru Čapek považuje za zdroj inspirace pro další vývoj výtvarného umění. Je to zřejmé z jeho článku, informujícího o výstavě staroperuánských uměleckoprůmyslových předmětů zpřístupněné prof. Johannem Nestlerem a pořádané ve spolupráci s Waldesovým muzeem ve Vršovicích¹⁵³.

Přestože Čapek připouští, že výstava je rozsahem skromná, spatřuje v ní přínos, neboť ukazuje materiál z etnografie a historie cizích kultur, u nás dosud málo známý. Kulturu staré Ameriky v ní zastupují skulptury, nádobí a kovové předměty. Peruánské umění zde definuje jako sloh geometrického charakteru a vzhledem k tomu, že v dnešní době moderní umění hledá nové tvůrčí postupy a usiluje o plošné vyjádření prostoru, je právě tato jeho geometričnost důležitá.

¹⁵³ *Tři výstavy v Uměleckoprůmyslovém muzeu, Sanytrova ul. Vstup volný.* Národní listy, 16. 12. 1920, *Publicistika 2*, s. 212

5. Čapkovo hodnocení soudobého českého umění

Čapek byl uchvácen novými směry ve výtvarném umění, s kterými se seznamoval během svých pobytů v Paříži. Jako umělecký kritik se však nemohl vyhýbat ani impresionismu v našem malířství, jehož vlivy byly ještě ve druhém desetiletí dvacátého století u nás aktuální.

Ve svém referátu o 74. výroční výstavě Krasoumné jednoty v květnu 1914 metaforicky konfrontuje odmítnutí impresionismu porotci Salonů výročních výstav Académie des beaux-arts v 60. letech 19. století s jeho přijetím současnými výtvarníky. „Nyní, kdy již dávno přešly a vyluštily se někdejší boje vedené proti impresionismu, který svého času silně vybouřil Salony z pokojné idyly, stal se zatím zrovna impresionismus povšechnou etiketou dnešní davové produkce.“¹⁵⁴

Kritizuje, že to nové, co impresionismus přinesl do malířství (uvolnění techniky, oživení barvy, světlo, životné chvění, apod.), sklouzlo do nízké oblasti, stalo se snadnou povrchní technikou, ze které vycházejí „nicotné skici, čmárané bez vážného výtvarného zájmu“¹⁵⁵

Z děl českých umělců byl impresionismus patrný u Václava Radimského již od r. 1894. Václav Radimský (1867–1946), stejně jako další umělci řadící se ke generaci českých impresionistů, našel svou inspiraci v Paříži.

Podle Čapka jeho obrazy zůstávají stejné ve všech obdobích a liší se jen malovanými motivy, např. Normandie, Seina, londýnské pobřeží Temže. Čapek píše, že byl pro svou lehkou impresionistickou manýru u nás vždy přeceňován. Proti obrazům francouzských impresionistů, ze kterých Radimský těží, jsou jeho díla „syrová“ a „nesourodá v celkové krajinářské impresi“.

Čapek negativně nahlíží jeho vzduchovou perspektivu, nejednotnost v prostorové skladbě i náladové impresi. Nedovede podle něj dobře namalovat vodu, stromy, nebe a jiné krajinářské motivy.¹⁵⁶

Tento impresionismus nemá podle J. Čapka u nás vývojově žádný větší význam. Ve svém negativním hodnocení se shoduje i s bratrem Karlem, který Radimskému vytýká přílišné napodobování, zejména Clauda Moneta, a nepravdivé zobrazení přírody.¹⁵⁷

Jako první u nás k osobitému pojetí impresionismu dospívá Antonín Slavíček.¹⁵⁸

¹⁵⁴ 74. výroční výstava Krasoumné jednoty. *Rudolfínium*. Čas 28, č. 132, 14. 5. 1914, s. 2–3, *Publicistika 2*, s. 174

¹⁵⁵ 74. výroční výstava Krasoumné jednoty. *Rudolfínium*. Čas 28, č. 132, 14. 5. 1914, s. 2–3, *Publicistika 2*, s. 175

¹⁵⁶ *Výstava Václava Radimského*. Lumír, prosinec 1912. *Publicistika 2*, s. 72–73

¹⁵⁷ *O umění a kultuře 1*, s. 229–230

Názor na český impresionismus je zřejmý také v Benešově kritice Radimského výstavy. Podle něj Slavíček „dospěl k vytvoření tří čtyř čistě impresionistických obrazů (v Moderní galerii), které zůstanou navždy“.¹⁵⁹

Impresionismem byl ovlivněn také Miloš Jiránek. On sám psal o výstavě francouzských impresionistů v Praze¹⁶⁰, kde přiznal, že jeho generace vnímá impresionismus jako „studium světelných efektů a prchavých nálad chvíle“ a nedokáže rozpoznat „pod vnější uniformou společných snah (...) jednotlivé umělecké individuality.“ Jiránek však sám toužil po překonání impresionismu, samotná snaha zachytit dojem chvíle mu nestačila a čistě impresionistické obrazy mu připadaly příliš jednostranné.

Čapek napsal článek¹⁶¹ k jeho předčasnému úmrtí, kde vyzdvihuje jeho oddanost, se kterou se postavil vstříc problémům nového umění, ve kterém však marně hledal systematickosti.

Čapek připomíná i jeho literární činnost - knihu *Dojmy a potulky*, kde napsal studii o Jánošíkovi, „které není v jánošíkovské literatuře rovno“¹⁶².

O Jiránkovi napsal také nekrolog Bohumil Kubišta¹⁶³, kde jeho dílo popisuje jako neujasněné a nedořešené kvůli jeho nedostatku talentu, v nedůslednosti a skoro neschopnosti se názorově orientovat.

Jako o umělci, který překonal impresionismus, Čapek píše o Jakubovi Obrovském ve svém referátu o výstavě Jednoty v roce 1914. Proti ostatním mladým umělcům té doby Obrovský nenavázal na impresionismus neoimpresionismem, expresionismem nebo kubismem. Jeho tvorba je ovlivněna akademií u Maxe Pirnera a dalšími malíři, např. Mánesem, Čermákem, Švabinským a Preislerem. Čapek se Detailně rozepisuje o jeho technice a o způsobu zobrazování nahých žen, které má až pornografický charakter. Píše, že Obrovský překonal impresionismus svým zidealizovaným zobrazováním přírody. Vytýká mu líbivý a sentimentální způsob malování. Upozorňuje na mylný předpoklad, že barevnost v jeho obrazech představuje barevný výraz, typický právě pro impresionismus.¹⁶⁴

Na impresionismus navázali také mladí umělci v roce 1920, kteří se nepřidali k moderním snahám a nechali se ovlivnit tvorbou Antonína Slavíčka. Čapek píše o jeho vlivu

¹⁵⁸ *Encyklopedie českého výtvarného umění*, s. 188

¹⁵⁹ Vincenc Beneš, *V. Radimský* (Umělecký měsíčník II, 1912–1913, s. 39)

¹⁶⁰ Miloš Jiránek, *Francouzští impresionisté* (Volné směry XII, 1908, s. 7–8, 9–10)

¹⁶¹ Miloš Jiránek. Umělecký měsíčník I, 1911–1912, č. 2, listopad 1911, s. 58, *Publicistika* 2, s. 19

¹⁶² Miloš Jiránek. Umělecký měsíčník I, 1911–1912, č. 2, listopad 1911, s. 58, *Publicistika* 2, s. 19

¹⁶³ Bohumil Kubišta, *Miloš Jiránek* (Novina V, 1912, s. 13)

¹⁶⁴ *Jakub Obrovský. Výstava Jednoty u. v. Praha, Obecní dům*. Čas 28, č. 83, 25. 3. 1914, s. 4–5, *Publicistika* 2, s. 168–170

zejména na jejich krajinářskou tvorbu, kde ho vnímá v jejich impresionistické, skicovitě technice, ve volbě syrového, chmurně laděného a důrazně předkládaného motivu.¹⁶⁵

Ke krajinářské tvorbě českých malířů se Josef Čapek staví rezervovaně. Ze starších umělců negativně nahlíží na díla Jana Novopackého a Václava Jansy.¹⁶⁶ Novopackému vytýká jeho školskou upjatost a poukazuje na jeho znovuoobjevení „amatéry“, kteří mají zájem o solidní staromódní techniku. Krajinářskou tvorbu Václava Jansy považuje za nepřínosnou a bezvýznamnou, i když v ní spatřuje těžkopádnou práci a dobrou vůli.

V roce 1919 věnuje část svého článku v *Národních listech* krajinám od malíře Jana Trampoty¹⁶⁷. V jeho tvorbě Čapek shledává zaujetí pro složitou strukturu krajiny, její plnost a dynamičnost, v její plastické stylizovanosti a ostrém členění spatřuje vliv Cézanna. Vysvětluje, že Trampota je inspirován bohatými náměty, do nichž chce vložit svůj bezprostřední zážitek a ztvárnit ho technikou skicování. Při umělcově důrazu na záznam Čapek spatřuje v jeho způsobu podání „nejasnost, jistou ježatost a tvrdost, jež nepřispívá k harmoničtějšímu učlenění a procítěně ucelenému podání motivu.“¹⁶⁸

Ve stejném čísle kriticky hodnotí obrazy Slávky Tonderové-Zátkové. Charakterizuje je jako krajiny „plenérového podání“, „slavíčkovské robustnosti“ a „expresionistické šířky štětce“, motivy označuje za nahodilé tak jako u impresionistů. Malířce vytýká, že při široké a smělé technice jen málo vnímá strukturu a poezii země a přírody a omezuje se „jen na záznam silnicového vjemu“¹⁶⁹.

Vycházejí z jejího pojetí krajiny Čapek vymezuje nový úkol moderního krajinářství, a sice „dostati se přes záznamy okamžitého podráždění oka a přes náladovost k bytostnějšímu výrazu krajiny i citu umělce, k tvárnější i citovější prostorovosti, jakou se po svém vyznačovalo krajinářství starých dob.“¹⁷⁰

V listopadu roku 1920 recenzuje obrazy Jiřího Heřmana a Karla Svobody.¹⁷¹

¹⁶⁵ I. výstava Spolku československých akademiků výtvarných v Praze. *Národní listy* 60, č. 114, 25. 4. 1920, s. 9–10, *Publicistika* 2, s. 274

¹⁶⁶ Jan Novopacký. *Výstava jeho pozůstalosti, uspořádaná Krasoumnou jednotou pro Čechy, Rudolfinum*. Lumír, leden 1913, *Publicistika* 2, s. 77–79; *Posmrtná výstava Václava Jansy v Rudolfinu*. Lumír, leden 1914, *Publicistika* 2, s. 154

¹⁶⁷ *Souborná výstava prací Jana Trampoty a plastik Josefa Kubička. Weinertova umělecká a aukční síň, Praha, Příkopy*. *Národní listy* 59, č. 93, 18. 4. 1919, s. 2, *Publicistika* 2, s. 230–231

¹⁶⁸ *Souborná výstava prací Jana Trampoty a plastik Josefa Kubička. Weinertova umělecká a aukční síň, Praha, Příkopy*. *Národní listy* 59, č. 93, 18. 4. 1919, s. 2, *Publicistika* 2, s. 230

¹⁶⁹ *Souborná výstava Slávky Tonderové-Zátkové (Topičův salon)*. *Národní listy* 59, č. 93, 18. 4. 1919, s. 2, *Publicistika* 2, s. 231

¹⁷⁰ *Souborná výstava Slávky Tonderové-Zátkové (Topičův salon)*. *Národní listy* 59, č. 93, 18. 4. 1919, s. 2, *Publicistika* 2, s. 231

¹⁷¹ *Výstava obrazů Jiřího Heřmana a Karla Svobody*. *Národní listy* 60, č. 316, 17. 11. 1920, s. 5, *Publicistika* 2, s. 305

Čapek u těchto malířů nastupující generace neshledává přínos pro současné umění. Heřmana hodnotí jako poimpresionistického krajináře, jehož výraz odpovídá své době a nepřináší mnoho individuálního. Svoboda, zaměřující se na figurální náměty, sice podle Čapka upoutává více zájmu, avšak odklání se od přítomnosti.

Koncem roku 1920 Čapek ostře kritizuje krajiny Hanuše Herinka.¹⁷² V jeho díle sice vidí i náznaky moderních prvků, jako je syrovost barev, přebarvenost a nedostatek pevné modelace a kompozice, avšak působí zprostředkovaně a nejsou složkou jeho výrazu. Jeho tvorba jako by vycházela z inspirace pohlednicemi s krajinkami. Čapek se podivuje nad skutečností, že tento typ produkce je u veřejnosti velmi oblíbený, čemuž odpovídá množství děl prodaných za značně vysoké ceny.

Ve větší míře Čapka ovlivnil expresionismus. Ten se projevil v jeho literární tvorbě, o čemž svědčí např. próza *Lelio*¹⁷³ a v jeho výtvarné tvorbě¹⁷⁴. Podle něho je pro expresionismus charakteristická tvorba Egona Adlera, která obsahuje všechny jeho typické znaky. Jeho malířský výraz se vyznačuje ostrou barevností, volnou kompozicí a symbolizujícími fantazií. Umělec tak vytváří zvláštní duchovní svět a vyslovuje náladu doby.¹⁷⁵

V době, kdy Josef Čapek začal působit na výtvarné scéně a přispívat svými články o výtvarném umění, umělecká generace v čele s Janem Preislerem stála právě na vrcholu. Čapek ho považoval za nejvýznamnějšího představitele nových tendencí a cílů Mánesa, a to zejména v letech 1900 až 1910, kdy jeho díla vytvářená v duchu symbolismu měla výrazný vliv na mladou uměleckou a literární generaci.¹⁷⁶

Preislerovu výtvarnou tvorbu Čapek uvádí do souvislostí s vývojovými zápasy o moderní malířství. Vysvětluje, že východiskem pro něho byl školský verismus, zobrazovaný technikou přírodního plenéru, v níž se zdůrazňovala barevnost a vzdušnost koloritu. Ideálem mu pak byl obraz jako organicky vybudovaný celek, jenž je založen na výtvarné zákonitosti, spočívající ve využití výrazových prostředků, kterými pro něho kromě barvy byla také kompozice a jednotnost.

Čapek sleduje umělcův přechod k expresionismu a konstatuje, že „jeho dílo je řadou pokusů, obměn, alternativ, náběhů a vyrovnávání se s příklady a vlivy“¹⁷⁷, a i přes osobitost

¹⁷² *Výstava obrazů Hanuše Herinka. Krasoumná jednota (Dům umělců)*. Národní listy 60, č. 357, 29. 12. 1920, s. 4, *Publicistika* 2, s. 315

¹⁷³ Viz III. kapitola

¹⁷⁴ Poche 1975, s. 109

¹⁷⁵ *Obrazy Egona Adlera. Krasoumná jednota (Dům umělců)*. Národní listy 60, č. 289, 19. 10. 1920, s. 5

¹⁷⁶ *Jan Preisler. (50. výstava SVU Mánes. Rudolfinum.)* Národ 3, č. 16, 18. 4 1919, s. 187–188. *Publicistika* 2, s. 227–230

jeho umění a vyhraněnost a vymezenou obsahovost jeho díla jej označuje za povahu znepokojenou a hledající, pokoušející se o barevná a kompoziční řešení. Chápe Preislera v těsném sepjetí s dobou, v níž působil, a nazývá ho „umělcem, podmíněným všemi jejími citovými a obrodnými rysy a sklony.“¹⁷⁸

Z hlediska zařazení malíře do uměleckých proudů doby Preislera vnímá jako představitele secese. „Podstatné, co přináší si Preisler, je povahový ráz secese, symbolismu, měkká, zasněná pohádkovost a melancholie, nyní vzpomínka, sladkost i úzkostné, osudové znepokojení lásky, stesk, touha a křehká idyla jako sen.“¹⁷⁹

Co se týče formování umělecké osobnosti Jana Preislera, Čapek připomíná počáteční působení Hynaise a Julianovy pařížské školy, Maroldových *Ročních počasí* a také pozdější vlivy preraffaelistů, Worpswede (Vogelera), vídeňské Ver Sacrum, Muncha, Gaugina a francouzského expresionismu. Tyto všechny podněty však podle Čapka nepodmiňují Preislerův osobní styl, nýbrž tvoří pouze součást jeho ideje obrazu a malíř jejich prostřednictvím vyjadřuje svou individualitu, svou myšlenku. Za vrcholná díla umělcovy tvorby považuje *Jaro, Milence a Jezero* z let 1902–1906.

Čapek konstatuje, že Preisler zůstal během života nepochopen, veřejností nebyl přijat a teprve po smrti se plně doceňuje jeho význam pro české výtvarné umění.

Expresionismus směřující ke klasické úměrnosti Čapek nalézá v uměleckém výrazu Oldřicha Koníčka, přestože malíře řadí do postimpresionistické generace. Jeho tvorba se podle něj vyznačuje dekorativností, freskovitým kolorismem a souhrou čar a barev, přecházející v harmonizující idyličnost. Jeho malby tudíž mívají často charakter fresek a jako takové by se nejlépe uplatnily v dekorativní výzdobě.¹⁸⁰

Na základě výběru sto dvaceti obrazů vystavených v Krasoumné jednotě Čapek hodnotí Koníčkovo dílo jako jednotné, bez vývojových výkyvů. Přestože malíře generačně řadí do poimpresionistické generace, v jeho uměleckém výrazu nachází zejména expresionismus, a sice expresionismus směřující ke klasické úměrnosti.

¹⁷⁷ Jan Preisler. (50. výstava SVU Mánes. Rudolfinum.) Národ 3, č. 16, 18. 4 1919, s. 187–188, *Publicistika 2*, s. 228

¹⁷⁸ Jan Preisler. (50. výstava SVU Mánes. Rudolfinum.) Národ 3, č. 16, 18. 4 1919, s. 187–188, *Publicistika 2*, s. 228–229

¹⁷⁹ Jan Preisler. (50. výstava SVU Mánes. Rudolfinum.) Národ 3, č. 16, 18. 4 1919, s. 187–188, *Publicistika 2*, s. 229

¹⁸⁰ Výstava obrazů Oldřicha Koníčka. Dům umělců. Národní listy 60, č. 316, 17. 11. 1920, s. 5, *Publicistika 2*, s. 306–307

V Čapkově umělecko-kritické publicistice sehrál významnou roli jeho názor na futurismus, který přispěl k několika polemikám o jeho vztahu k moderním uměleckým směrům.

O futurismu, který svoje pojetí krásy hledal především v dynamice hluku, rychlosti a vizí, se Čapek obšírně rozepsal v článku *Postavení futuristů v dnešním umění*¹⁸¹, kde ho obhajoval před veřejností a odbornou kritikou, která ho nebrala jako plnohodnotný umělecký směr. „Je třeba si všimnout i takových průvodních úkazů, jež se vyskytují souřadně vedle hlavního proudu uměleckého vývoje“¹⁸². Slovy „všímáním si i takových průvodních úkazů“ Čapek nepřímo polemizuje s Emilem Fillou a Vincencem Kramářem, kteří uznávali jen tvorbu ortodoxních kubistů Pabla Picassa a Georgette Braqua.¹⁸³

Od mladých pařížských umělců se futuristé odlišují předpokladem „obecného dynamismu“, tj. že vše je v pohybu. Čapek ale dává za pravdu futuristům v tom, že solidní konstrukce obrazu nemusí nutně vést k tradicionalismu.

Srovnává futuristy s Picassem. Shodují se v předpokladu, že divák nenahlíží na obraz zvenčí, nýbrž zevnitř. Picasso tím chce upozornit na nové prostorové nazírání, zatímco futuristé usilují o to, aby se divák co nejvíce vcítil do obsahu zobrazovaného námětu. U futuristů jeden předmět působí na druhý, světlo ničí materiálnost těles (deformuje, protíná, přesekává objekty). Čapek připomíná impresionismus a neoimpresionismus, kde světlo souvisí se změnou prostorového nazírání. To rozvedl i Picasso, který na impresionismus přímo nereagoval, jen si z něho přinesl některé podstatné složky.

Rozhořčeně píše o nepochopení futurismu u nás, kde je za futuristické považováno vše, co působí nezvykle a divoce. Vysvětluje, že futuristé se sami nepovažují za velké umělce, ale chtějí být jen demonstranty, aktivně se účastní na politickém životě v Itálii. Oceňuje jejich odvahu. Podle něj má futuristické hnutí Itálii vlastenecký význam.

Ve svém článku¹⁸⁴ o výstavě futuristů v lednu 1914 je považuje za naturalisty, protože zobrazují celé kusy skutečnosti nazírané fotografickým způsobem. „Jejich obrazy nejsou samobytnými organismy, nýbrž zlomky vyrvanými z hrubého fyzického dění; zobrazené věci nejsou vytříbeny a nemají svou formovou úplnost, nýbrž víří chaotickým a odstředivým pohybem, vystřelují z rozjizveného obrazu ven, roztřepují se a tonou kdesi v hlučivém a zmateném prostoru daleko mimo rám obrazu, neboť nebyly fixovány formálně.“¹⁸⁵

¹⁸¹ *Postavení futuristů v dnešním umění*. Umělecký měsíčník, březen 1912, *Publicistika 2*, s. 36–41

¹⁸² *Postavení futuristů v dnešním umění*. Umělecký měsíčník, březen 1912, *Publicistika 2*, s. 37

¹⁸³ *Publicistika 2*, s. 334

¹⁸⁴ *Výstava futuristů. Pořádá Havlova galerie. Praha, Mozarteum. Lumír, leden 1914, Publicistika 2*, s. 151–154

¹⁸⁵ *Výstava futuristů. Pořádá Havlova galerie. Praha, Mozarteum. Lumír, leden 1914, Publicistika 2*, s. 153

Proti futurismu razantně vystoupil Vincenc Kramář v článku *Kapitola o ismech*¹⁸⁶. Futuristickou výstavu v Havlově galerii zkritizoval Vincenc Beneš v referátu *Futurismus*¹⁸⁷.

Ve 20. letech zaujal J. Čapek k futurismu kritické stanovisko.¹⁸⁸

Pro tvorbu Josefa Čapka je charakteristický kubismus, směr, kterým se nechal ovlivnit již na své první pařížské cestě a kterému se oddal ve své vlastní malířské produkci.

Za první kubistickou kresbu u nás je považována *Vlastní podobizna* od Bohumila Kubišty z r. 1910.

Josef Čapek svá první kubistická díla (*Továrna, Přístav v Marseille, Předměstí*), inspirovaná tvorbou Picassa a Braqua, vystavil na II. výstavě Skupiny výtvarných umělců, která probíhala od září do listopadu 1912.¹⁸⁹

Karel Čapek ve svém referátu o této výstavě v *České revui*¹⁹⁰ v listopadu 1912 popisuje vystavená díla svého bratra: „Jeho obrazy pohnuty jsou vnitřním rozechvěním, jež uvolňuje stabilitu forem a barev k volně stoupajícímu svobodnému pohybu; prostory v jeho obrazech neohraničují se, nýbrž splývají v chaotický stav, z něhož rodí se jasná myšlenka vznosu“¹⁹¹.

Oba bratři ve svých referátech o této výstavě upozorňují mimo jiné na mladé německé umění, které zde bylo také zastoupeno. Vyzdvihují proti němu práce členů Skupiny, jejichž díla působí „váženějším“ a „cílevědomějším“ dojmem.¹⁹²

Josef srovnává obrazy Vincence Beneše s tvorbou Emila Filly. Benešovy obrazy vnímá na první pohled jako úměrné a vyrovnané, ale svou freskovou plošností vybočují mimo prostorové konsekvence, ke kterým směřuje mladé francouzské umění.

Od moderního francouzského umění se Fillovy obrazy odlišují v kompozici a často v osobním pojetí a výkladu jinak myšlených francouzských poznatků v kubickém přepisování forem a v celkové prostorové soustavě. Přestože Filla do obrazu občas zapojí barvu, „vane ze struktury Fillových obrazů jistý chlad a zmrtnělá ztuhlost, na níž asi největší vinu nese rutinérská dovednost v technice, jež zabíhá až do mrtvých hladkostí.“¹⁹³

¹⁸⁶ Vincenc Kramář, *Kapitola o ismech* (Umělecký měsíčník 2, 1912/14, s. 115–130)

¹⁸⁷ Vincenc Beneš, *Futurismus* (Čas 28, č. 36 a 37, 6. a 7. 2. 1914, s. 2)

¹⁸⁸ Viz sloupky *Divadlo překvapení a Nové náboženství – morálka Rychlosti*, zařazené do knihy *Ledacos* (1928) a *Umělý člověk* (1924) – též In *Spisy Josefa Čapka IV. Publicistika I.*

¹⁸⁹ *II. výstava Skupiny výtvarných umělců*. Lumír, říjen 1912, *Publicistika 2*, s. 53–59

¹⁹⁰ *O umění a kultuře I*, s. 220–224

¹⁹¹ *O umění a kultuře I*, s. 223

¹⁹² *II. výstava Skupiny výtvarných umělců*. Lumír, říjen 1912, *Publicistika 2*, s. 56

¹⁹³ *II. výstava Skupiny výtvarných umělců*. Lumír, říjen 1912, *Publicistika 2*, s. 57

Později Vincence Beneše označuje jako „partyzána Picassova kubistického směru“¹⁹⁴, zmiňuje jeho „krajinářství zcela slavičkovské ražby“ a konstatuje, že se také „tu a tam přimyká k Cézannovi“¹⁹⁵.

V prvních letech druhého desetiletí bylo kubistické umění u nás obtížně chápáno. Čapek se ve svém článku *Krása moderní výtvarné formy*¹⁹⁶ pozastavuje se nad tím, že jeho samotná existence musí být někdy dokonce omlouvána důkazy z filozofie a metafyziky, které mají přimět diváka hledat v něm hluboký podklad, přestože je může vnější forma obrazů popuzovat. Poukazuje na článek o technice kubismu Jeana Metzingera zveřejněný ve *Volných směrech*.

Podle Čapka je moderní divák ten, kterého ve velkých obrazárnách uspokojí urovnaná historie vystavených obrazů. U některých stylů se zastaví jen z kulturního zájmu a dívá se na ně s jistou neupřímností. Některé obrazy mu mohou připadat nudné, protože v jeho době už ztratily na účinku. Jako nudné Čapek uvádí hnědé obrazy Holanďanů, jako zajímavější časné středověké obrazy, které působí hlubším a krásnějším dojmem.

U gotických obrazů diváka nedojímají postavy světců, nýbrž na něj působí jejich struktura. Přestože je gotika modernímu umění vzdálená, je to svébytný styl, který je odlišný od naturalistického pojetí a na rozdíl od dalších stylů, které ji následovaly až do současnosti, klade důraz na rozvoj vlastní stylové a abstraktní stránky. Čapek čtenáři básnicky přibližuje její charakteristické rysy: „Gotická linie, lomená touhami čistého a trochu smutného ducha, a hlavně pak plochy, kladoucí se k sobě v čistých a jasných barvách bez vzduchového, světelného a přírodně prostorového zatížení, působí již samy sebou, vlastní bytností, vlastním řádem a orfickou skladbou, do níž duch mohl se vložit v nejkrásnějším rozpětí.“¹⁹⁷ Stejně jako gotika i kubismus směřuje k autonomnosti tvárného výrazu, čímž dochází k duálnímu vymezení povahy moderního umění. Čapek vidí v kubistické malbě a architektuře nejvyšší estetický požitek, který je možné modernímu vnímateli poskytnout.

Proti němu arch. Vlastislav Hofman vnímá dualismus jako „úsilí po realitě předmětové“ a „snahu o plnou ideálnost formy“.¹⁹⁸ Specifikuje ideální formu, která dosazuje za věci, představy a obsahy svůj vlastní výraz a řád. Moderní malíři do svých děl vkládají novou perspektivu, která jim umožní dostatečně podat malířskou představu, proti dřívější, jen optické, perspektivě. Mají za úkol se nejen vyjádřit, ale vyjádřit se určitým způsobem.

¹⁹⁴ 49. výstava SVU Mánes. *Obecní dům*. Národ 2, 1918, s. 501–502, č. 40, 9. 10, *Publicistika* 2, s. 205

¹⁹⁵ 49. výstava SVU Mánes. *Obecní dům*. Národ 2, 1918, s. 501–502, č. 40, 9. 10, *Publicistika* 2, s. 205

¹⁹⁶ *Krása moderní výtvarné formy*. Přehled 26. 9. a 3. 10. 1913, *Publicistika* 2, s. 129–133

¹⁹⁷ *Krása moderní výtvarné formy*. Přehled 26. 9. a 3. 10. 1913, *Publicistika* 2, s. 131

¹⁹⁸ Vlastislav Hofman, *Duch přeměny v umění výtvarném*. (Almanach na r. 1914, Praha 1913, s. 49–56)

Problém, se kterým se moderní umělci často setkávali, bylo nepochopení, protože Češi byli v přijímání nových uměleckých proudů příliš konzervativní: „(...) všechno nové je nám Čechům cizí; nedobře je dělati něco nového a jiného, je to jen opičení se po cizině; dobré a naše je pouze všechno cizí, co se u nás dávno vžilo, tak třeba mnichovácké malování a vídeňská a německá architektura (...)“¹⁹⁹

Čapek se staví proti současnému proudu hodnocení umělecké tvorby v Čechách, prosazujícímu důraz na tradici národa. Jako protiklad intelektuálního kritika uvádí člověka či umělce tzv. „pudového“, který posuzuje uměleckou tvorbu v mezích její souvislosti s národní tradicí, jak ji ukazuje venkov a vyjadřuje se ve frázích, užívaje slov „zemitý, živelný, kořený“. Svě „pudy“ tedy projevuje tak, že uměleckou tvorbu posuzuje podle míry „češství“, v ní vyjádřeného. Těmito frázemi podle Čapka tento člověk „přehlušuje nemohoucnost“. Za „pudovou“ považuje také českou krajinu v jejím zobrazování našimi umělci, přičemž i v něm shledává napodobování cizích vzorů, a to Hodlera a Jugend. Poukazuje na frázi a nadutost, prázdnou pýchu na hodnoty vytvořené mnohem dříve a zmiňuje laciné gesto vycházející z pouhého pocitu být Čechem. Takovému vnímání domácí umělecké tvorby označuje jako „českou nesolidnost“, která zahrnuje též sebechválu a sebepřeceňování.²⁰⁰

Odmítá pocit soběstačnosti v umění vlastního národa, který spatřuje nejen u Čechů, ale i u Němců a důraz klade na měřítko světové. Pro další umělecké směry u nás prosazuje vůli vytvářet nové, byť za cenu odlišení se od zásad všeobecně u nás přijímaných. Také naše mladá generace se podle jeho slov obává radikálnějšího přístupu k umění, a aby podpořila právo na existenci, obhajuje svůj komplexní výraz, jakož i nedostatek odvahy a důslednosti tím, že je zakořeněna v češství, malířskosti, tradici a pudu.

Z pohledu současnosti neopomínají, že každý prožívá silně příslušnost k našemu národu, neboť vnímá proces jeho sebeurčení, avšak na tomto se podílí také tlak a probíhající drama ze stran okolního světa. Připouští, že je třeba si cenit děl, která nesporně do národní kultury patří, tato díla jsou však uzavřeným celkem a nemohou tudíž sloužit ani jako podklad pro práci další, ani jako její možný nástroj.

Viktor Dyk ve svém článku *O češství a tradici*²⁰¹ polemizuje nad Čapkovým článkem *Co bych nechtěl mítí řečeno sám za sebe*. Uznává, že má Čapek ve svém čísle kus pravdy, ale upozorňuje na jeho omyly. Dyk nepokládá tradici za tak „málo významnou“. Souhlasí

¹⁹⁹ *Co bych nechtěl mítí řečeno jen sám za sebe*. Červen, 5. 9. 1918, *Publicistika* 2, s. 198

²⁰⁰ *Co bych nechtěl mítí řečeno jen sám za sebe*. Červen, 5. 9. 1918, *Publicistika* 2, s. 199

²⁰¹ Viktor Dyk, *O češství a tradici* (Cesta 1, 1918–1919, č. 16, s. 433–435)

s vývojem mladého umění, ale poukazuje také na vývojové „stoky a splašky“, kde se umělci mohou inspirovat nehodnotnými, odbytými kresbami.

Poukazuje na uvědomění si naší slovanské národní povahy, která není jen záležitostí minulosti, ale která nás utváří i dnes, proto není možné ji přehlížet.

„Soběstačnost, spokojenu dosaženými cíli a nesnažící se po nových metách pokládám také já za smrtelný hřích; ale nemější chybou bylo by v opojení přítomna nečerpati poučení z dějů a činů z dob minulých – byť snad jen proto, abych se uvaroval opakování tragedií dávno už v historii zaznamenaných a překonaných již omylů.“²⁰² Píše, že hledání v našich dějinách by mělo vést k umělcovu poučení.

F. X. Šalda ve svém fejetonu *Ad vocem národního umění*²⁰³ souhlasí s Čapkovým názorem, že se umělec vyhýbá světovým vlivům a utápí se v národní tradici, ale poukazuje na to, že to bylo nejen po válce, ale už i před válkou a nejen u nás, ale i ve světě. Umění, které bylo při svém vzniku popíráno, dovršilo se a svými odpůrci bylo nakonec akceptováno. Šalda připouští, že za války zesílilo umělecké reakcionářství, tj. nevíra v tvorbu, která se nedá zaměnit za konzervatismus, protože ten může být v určitých momentech oprávněný. Píše, že válka znemožnila tvorbu mladých umělců a díky tomu umělecké statky minulosti navýšily na ceně a byly mnohdy přeceňovány. Uvádí příklad Německa, kde před válkou byly vystavovány obrazy moderních francouzských malířů, za války byly tyto obrazy odstraněny a místo nich byla propagována díla z německé národní minulosti. Tento počín měl za následek, že někteří malíři začali národní tvorbu napodobovat vydávat ji za živé umění.

Po první kubistické výstavě následovaly další pokračování, obšírněji se Čapek vyjadřuje o *IV. výstavě Skupiny výtvarných umělců*²⁰⁴.

Tato výstava probíhala paralelně s výstavou *Moderní umění v SVU Mánes* od února do března 1914 a vyvolala polemiky o kubismu i jisté rozepře mezi Skupinou a Uměleckou besedou. „Od Umělecké besedy liší se Skupina zásadně již svým cílevědomějším a pozitivnějším směrem, kde program Umělecké besedy je zatím jen romantický, sentimentální a nepodepřený“, vysvětloval²⁰⁵ Čapek (a možná popsal i důvod, proč v listopadu 1912 odešli ze Skupiny spolu s Josefem Čapkem i další členové: Karel Čapek, Václav Špála, Vlastislav Hofman, Josef Chochol, František Langer.

²⁰² Viktor Dyk, *O češtví a tradici* (Cesta 1, 1918–1919, č. 16, s. 435)

²⁰³ F. X. Šalda, *Ad vocem národního umění* (Venkov 13, 1918, č. 215, 15. 9. 1918, s. 3–4)

²⁰⁴ *IV. výstava Skupiny výtvarných umělců*. Čas 28, č. 97, 8. 4. 1914, s. 2–3, *Publicistika 2*, s. 170–173

²⁰⁵ *IV. výstava Skupiny výtvarných umělců*. Čas 28, č. 97, 8. 4. 1914, s. 2–3, *Publicistika 2*, s. 170

Čapek vytýká, že je již seskupením menším než dřív, zmiňuje např. malíře Kubištu a Kubína, kteří Skupinu opustili hned v počátku. Bohumil Kubišta a Otakar Kubín patřili k zakladatelům Osmy, ale už nevstoupili do SVU. Vedle těchto jmen píše, že později Skupinu opustila „celá řada spoluzakladatelů“²⁰⁶.

Čapek považuje vystavené obrazy Picassa, Braqua a Deraina za nejdokonalejší typy moderního vývoje, které měly vliv na vývoj našeho nejmladšího umění. Píše, že každý umělec musí být individualitou, kritizuje např. Marcoussise²⁰⁷, který kopíroval něco z Picassa a něco z Braqua a jeho obrazy tak působily jako prázdné klišé bez hlubší hodnoty. Vysvětluje, že umělec, který pochopí Picassa, by si měl z něj vyvodit pro sebe to dobré a ve své tvorbě jít svou vlastní cestou. Dále upozorňuje na plastiky Otty Gutfreunda, kterého považuje za „nejpokročilejšího z mladých sochařů“²⁰⁸, protože dokázal Picassův způsob použití v sochařství a detailněji se rozepisuje o obrazech č. 36 a 33²⁰⁹ od E. Filly. Přestože Filla užil zlomky Picassovy dívčí hlavy²¹⁰ a hlavy básníka s dýmku, působí celek podle něj mrtvě, nevýrazně a ošklivě.

Na přípravě 45. výstavy SVU Mánes²¹¹ se Josef Čapek osobně podílel a byl na ní zastoupen osmi oleji. Čapek lituje, že na výstavě nejsou zastoupeni Picasso, Braque a Derain, jejich nepřítomnost vysvětluje jejich výstavami v cizině a neochotou pařížského obchodníka p. Kahnweilera zapůjčovat díla na výstavy, kde jsou zastoupeni ostatní francouzští kubisté, také uvádí důvod, že v Praze se cizí umění setkává s nedůvěrou. Přitom se o jejich nezapůjčení zasadil E. Filla²¹². Přesto výstavu hodnotí jako zajímavou a důležitou.

Zmiňuje Jeana Metzingera a Alberta Gleize, autory knihy o kubismu *Du „Cubisme“*²¹³, jejichž díla byla na výstavě zastoupena v hojném počtu. Detailně se rozepisuje o jejich technikách. Z vystavených plastik uvádí příklad Archipenka a Duchamp-Villona. Zdůraznění prací českých umělců, jejichž jména²¹⁴, včetně svého, uvádí v závorce má za cíl deklarovat, že mladé české umění není jen filiálkou toho francouzského, ale vykazuje samostatnost a dobrou úroveň.

²⁰⁶ IV. výstava Skupiny výtvarných umělců. Čas 28, č. 97, 8. 4. 1914, s. 2–3, *Publicistika 2*, s. 170

²⁰⁷ L. Marcoussis vystavil kresbu *Studie*, oleje *Přístavní krčma*, *Banyuls sur Mer*, *Zátiší* a lept *Portrét p. M. A. G* (*Publicistika 2*, s. 356)

²⁰⁸ IV. výstava Skupiny výtvarných umělců. Čas 28, č. 97, 8. 4. 1914, s. 2–3, *Publicistika 2*, s. 173

²⁰⁹ *Mladý muž* (nezvěstný), dřevoryt *Hlava* (1914)

²¹⁰ reprodukován v knížce *Die neue französische Malerei*, Verlag der Weisen Bücher, Lipsko 1913

²¹¹ 45. výstava SVU Mánes. *Moderní umění. Organizoval Alex. Mercereau*. Čas 28, č. 77, 19. 3. 1914, s. 2–3, *Publicistika 2*, s. 163–167

²¹² Srov. *Dvojí osud*, s. 131, a J. Slavík, *O jedné polopравdě. Ke kubismu Josefa Čapka*. (Zpravodaj Společnosti bratří Čapků 1992, č. 32, s. 35–48)

²¹³ E. Figuière, Paříž 1912

²¹⁴ jedná se o Kubína, Kubištu, Špálu, Šimu, arch. Hofmana a Chochola

Nejprudší spor o pojetí kubismu vypuknul mezi Čapkem a Emilem Fillou. Filla kritizuje²¹⁵ stanovisko J. Čapka v článku k Fauconnierově výstavě a v článku o Metzingerovi a v dalším jeho referování, že všechny –ismy mají v umění své místo, a to, že se v důsledku toho přizpůsobila i náplň *Volných směrů*, kde se všechny směry sjednotily na úroveň kubismu. Snaží se citacemi doložit, že J. Čapek, S. K. Neumann, arch. Vlastislav Hofman prosazují vedle Picassa a Braqua i další –ismy. „Výstava futuristů v Praze, soustavné poučování a konečně i sama *moc kvality* jinak, dle nich, jen ‚slibných‘ umělců, působila na tyto zastánce –ismů jako konečně působí na všechny laiky tak neodolatelně, že se odhodlali k harakiri a neslyšnému salto mortale ve svém kritickém žonglérství veřejně před publikem.“²¹⁶

Navzdory tomuto tvrzení Filla zamlčuje, že J. Čapek, jako první u nás, v závěrech článku v *Uměleckém měsíčníku* zaujímá k futuristické malbě kritické stanovisko.²¹⁷

Filla se ve svém článku snaží prokázat citacemi z různých zdrojů, jak si výše uvedení umělci v prosazování –ismů protiřečí a kritizuje, že J. Čapek Alše „taxíruje na génia“, ironizuje Čapkovo nazírání na Alšovo dílo jako na „trvale časové“²¹⁸. Kritizuje *Volné směry*, ve kterých se místo kvalitní tvorby prezentuje futurismus, Gleizes, Fauconier, Mondrian, Šejnost, Honsa, atd.

Na toto tvrzení reaguje Karel Čapek ve své polemice v *Přehledu* a upozorňuje na ně jako na lživé. Vysvětluje, že pouze Fauconnier byl ve *Volných směrech* nepříznivě kritizován a Gleizes, Mondrian, Šejnost nebyli reprodukováni, ani zmíněni v textu. Futuristé zde byli pouze negativně kritizováni Jaroslavem Kabelkou.²¹⁹ Ve své reakci na tento článek Karel Čapek zdůrazňuje, že si Filla v kritice Josefa Čapka odporuje. Odsuzuje Fillovo chybné stanovisko, že Josef Čapek a další zmiňovaní umělci (S. K. Neumann, arch. Vlastislav Hofman, Karel Čapek) jsou stoupenci futurismu.

K. Čapek obviňuje Fillu z nekompetence, poukazuje na to, že jeho obvinění nejsou průkazná. Vytýká nejen jemu, ale i ostatním jeho stoupencům, že z moderních umělců uznávají pouze Picassa, Braqua a Deraina a jejich tvorba je pouhou imitací Picassa. „Filla a jeho druhové nemohli zakrývatí své neplodné odvislosti na Picassovi; proto udělali ze své chudoby ctnost; theoreticky postavili se na stanovisko, že jen nejlepší je dobré, ale prakticky

²¹⁵ Emil Filla, *Jak se píše* (Umělecký měsíčník 2, 1912–1913, č. 11–12, s. 331–336)

²¹⁶ Emil Filla, *Jak se píše* (Umělecký měsíčník 2, 1912–1913, č. 11–12, s. 332)

²¹⁷ Karel Čapek, *Zasláno* (Přehled 12, 1913–1914, č. 28, s. 499)

²¹⁸ Emil Filla, *Jak se píše* (Umělecký měsíčník 2, 1912–1913, č. 11–12, s. 334)

²¹⁹ Karel Čapek, *Zasláno* (Přehled 12, 1913–1914, č. 28, s. 499–500)

stíhali všechno mladé umění, které mohlo být protipříkladem jejich napodobitelské horečky; to byl jejich boj proti ‚ismům‘.²²⁰

V poznámce redakce k Fillově článku stojí: „Umělecký měsíčník‘ od svého počátku stál proti futurismu a t.zv. proudu kubistickému a trváje stále na stanovisku *kvality*, uváděl jedině skutečné umělce Picassa, Braqua a Deraina. Naproti tomu pp. Čapkové & Co. postavili se ‚samostatně‘ na stranu futurismu a kubismu, téměř proti Picassovi. To byla také jedna z příčin rozloučení těchže pp. od Skupiny. Pp. Čapci & Co. neustávali pak především útočiti na ‚U. Měsíčník‘ a Skupinu, pro její odpor k futurismu a vrcholem útoku byl loni útok ‚Přehledu‘ na článek Dra. Kramáře proti –ismům, který ‚U. Měsíčník‘ přinesl v č. 5. Celá obsáhlá kampaň, vedená proti nám, poskytuje materiál, který musí být konečně předložen veřejnosti.“²²¹

J. Čapkovy články a dopisy mluví o opaku. Problém byl v tom, že Skupina oddělovala Picassa jakožto svrchovanou hodnotu od kubistického hnutí, zatímco Čapek Picassa viděl tak, jak ho vidíme dnes, jako průkopníka kubismu.

K. Čapek přikládá odchod deseti členů Skupiny výtvarných umělců (Bohumila Kubišty, Otakara Kubína, Dr. Antonína Matějčka, Vratislava Huga Brunnera, arch. Vlastislava Hofmana, arch. Josefa Chochola, Václava Špály, Ladislava Šímy, Josefa Čapka a svého) také nedůvěře lidem Fillova ražení. Připouští, že Fillova stanoviska mohou přijmout ti, kdo nemají pro mladé umělce pochopení, ale mladé umění by tak mohlo trpět díky neuměleckému myšlení, které rozpor hledisek v umění připodobňuje k boji politických stran.²²²

Celý spor a následný odchod ze Skupiny připravil J. Čapka o možnost vystavovat své obrazy. Nepřestává však referovat o tvorbě ostatních umělců.

Malíře Zrzavého charakterizuje jako malíře osobitého uměleckého výrazu, razícího si svou vlastní cestu, a to mimo současné vývojové tendence. Jeho začátky nesou známky impresionismu, sám přiznává vliv Leonarda a podléhá také kubismu. Připomíná, že mu moderní forma zůstává cizí, avšak přijímá od ní odklon od pouhého optického vnímání prostoru, osobně pojatou stylizaci a zkrácení za účelem psychickým. Ve všech jeho

²²⁰ Karel Čapek, *Zasláno* (Přehled 12, 1913–1914, č. 28, s. 499)

²²¹ *Poznámka redakce*. (Umělecký měsíčník 2, 1912–1913, č. 11–12, s. 336)

²²² Karel Čapek, *Zasláno* (Přehled 12, 1913–1914, č. 28, s. 499)

vývojových etapách je přítomen ideál androgynní, erotický až k perverznosti a křehký, rafinovaně jemná, pietní kresba, čistota a hladkost koloritu.²²³

Zrzavého úsilí o širší obecnější a náboženský význam jako protiklad převládajícího materialismu dnešního světa Čapek považuje za nadnesený a nadcenění sebe sama, neboť protimaterialistické proudy se výrazně projevují nejen v literatuře a filozofii, ale též v umění dneška. Religióznost, kterou Zrzavý chce svým dílem vyjádřit, odmítá: „Kus podivínského bigotního ducha a hysterie, to vše naprosto není náboženským duchem dneška, má-li se člověčenstvo povznést k náboženskosti, musí k ní vysvobodit i všechn tento mohutný svět...“²²⁴. Za skrytý materialismus považuje Čapek u Zrzavého dvě řady očí nad sebou v zobrazení Krista, jedny jsou fyzické a druhé duchovní, božské světlo má totiž umělec vyjádřit bezprostředně v Kristově pohledu fyzickém.

Ve výtvarném díle Nejedlého Čapek vymezuje několik vývojových etap. Počáteční fáze podle něho odráží vliv Slavíčka, po kterém následuje neoimpresionismus v obrazech ze Sicílie. Cesta do Indie přináší barevnou pestrost a ornamentální pojetí krajiny. Posléze má jeho tvorba expresionistický ráz a po krátkém období kubismu se vrací opět ke Slavíčkově pojetí plenéru.

Topičův salón prezentuje Nejedlého obrazy ve stylu expresionismu. Oproti prvotnímu impresionistickému souladu barevnosti a světla mají tedy zdejší obrazy prudký skicovitý ráz temperamentní malby, výjevy jsou zobrazovány nikoliv s citem pro jejich obsah, pro to, co v nich je trvalého, ale jako výraz umělcova vjemu, barvou vyjádřeného pocitu a taktéž náládovosti, která se zaměřuje na dramaticklost momentu.²²⁵

5. 1 O grafickém umění

Vzestup grafického umění u nás Čapek spatřuje v roce 1919 v koncepci výstavy pořádané Sdružením českých umělců grafiků Hollar v Topičově salonu. V recenzi²²⁶ pro *Národ* vysvětluje, že jejím záměrem bylo povznesení grafiky jako takové, aby nevznikal dojem, že je určena jen pro sběratele původních leptů a nezanikla tak v reprodukci a strojovém tisku.

²²³ *Souborná výstava obrazů Jana Zrzavého. Topičův salón. Národ, 19. 9. 1918, Publicistika 2, s. 202–203*

²²⁴ *Souborná výstava obrazů Jana Zrzavého. Topičův salón. Národ, 19. 9. 1918, Publicistika 2, s. 203*

²²⁵ *Výstava obrazů Otakara Nejedlého. Topičův salón. Národ, 17. 10. 1918, Publicistika 2, s. 206–207*

²²⁶ *IV. výstava Sdružení českých umělců grafiků Hollar. Národ 3, č. 19, 9. 5. 1919, s. 224–225, Publicistika 2, s. 232*

Ke grafice jako důležitému uměleckému odvětví výtvarné tvorby se vyslovuje v recenzi na výstavu evropské grafiky, která se konala v roce 1913 v pražském Obecním domě.

V hodnocení české grafiky konstatuje, že její dosavadní vzestup nevycházel ze „zdravého základu“ a postrádal „uměleckého a tvořivého ducha“, shledával její „výtvarnou vlačnost“, která ji stavěla nikoliv na úroveň umění, nýbrž uměleckého artiklu.²²⁷ Také přílišným důrazem na techniku se podle něho grafické listy u nás dostaly do umělecky podřadnější kategorie ve vztahu k dosavadnímu evropskému vývoji.

Českou soudobou grafiku považuje Čapek za bezobsažnou a její autory označuje termínem „*lidé od métier*“²²⁸, jimž jde pouze o „*zhotovení obrázku*“ a snahu obohatit své kresby o technické zajímavosti jako nahodilost, subtilita, hledanost. To vše pak vyhoví divákovi, kterému stačí, když na něj zapůsobí povrchní a příjemné emoce, opak těch hlubších emocí ve skutečném, vážném umění.

Z našich grafiků poukazuje mj. na tvorbu Preissiga a Viktora Strettiho, vedle nich oceňuje knižní ilustrace Zdenky Braunerové a práce Bendy, Brunnera a Kysely. Vysoce hodnotí obraz *Kopení sena* Richarda Laudy i lepty a dřevoryty Antonína Majera, zobrazující pojizerské krajiny a Konůpkovy lepty.

Činnost České grafické unie Čapek přibližuje v recenzi o její výstavě pořádané v Uměleckoprůmyslovém muzeu²²⁹. Podtrhuje zde význam reprodukční techniky, která širší veřejnosti zprostředkovává kontakt s uměleckými díly, seznamuje s technologiemi, které Unie používá pro tisk svých reprodukcí, a celkově oceňuje její technickou úroveň. Zmiňuje i působnost unie v zahraničí, a to v Londýně (1906) a v Miláně (1908), kde získala ocenění na výstavách za své reprodukce.

V roce 1920 se Čapek vyjadřuje ke grafickým návrhům nových známek a bankovek. Negativně posuzuje náměty A. Muchy, které po převratu vláda schválila. Píše o nich, že jsou „úrovně nižší než albánské“²³⁰, že postrádají mezinárodní úřední ráz a nedostatečně reprezentují náš stát. Oproti nim oceňuje náměty Bendovy, v nichž umělec „hezky ovládl plochu, pevně ji uchopil do ruky a dobře v základech vyčlenil“. Jeho bankovka tak představuje „plnou realitu, a nikoliv jen uměleckou čmáranici na papíře.“²³¹

²²⁷ *Výstava evropské grafiky. Obecní dům. Pořádá redakce Veraikon. Lumír, říjen 1913, Publicistika 2, s. 135*

²²⁸ *Výstava evropské grafiky. Obecní dům. Pořádá redakce Veraikon. Lumír, říjen 1913, Publicistika 2, s. 136; tzn. z oboru (Publicistika 2, s. 351)*

²²⁹ *Výstava České grafické Unie. K dvacetiletému výročí trvání závodu. Uměleckoprůmyslové muzeum. Národní listy 60, č. 130, 12. 5. 1920, s. 1–2. Publicistika 2, s. 278–279*

²³⁰ *Známky, kolký a peníze. Musaion I, 1920, sv. 1, s. 76–77, Publicistika 2, s. 286*

²³¹ *Známky, kolký a peníze. Musaion I, 1920, sv. 1, s. 76–77, Publicistika 2, s. 287*

Ve zprávě o výstavě grafik i obrazů ze speciální školy prof. Švabinského, pořádané v pražské Lucerně²³², Čapek sděluje, že vystavovaná díla se vyznačují lehkým grafickým podáním, pečlivým detailem a zálibou v rustikálních a zčásti i městských motivech. Ze zastoupených umělců připomíná Rambouska a oceňuje Moravcovy lepty.

Na prahu dvacátých let se Čapek profiluje jako tvůrce nové podoby knihy, a to jak po stránce ilustrací, tak i knižních obálek. Pracuje s netradičními, až anti-tradičními formálními prostředky, založenými na jednoduchosti, přičemž kniha pro něho představuje samostatný předmět, útvar s vlastní strukturou.²³³

Toto chápání knižních ilustrací jako formy grafického umění se projevuje také v recenzi na kresby Vlastislava Hofmana k románům Dostojevského.²³⁴

V jejím úvodu Čapek porovnává domácí českou tvorbu se spisovateli, hudebníky a výtvarnými umělci světového významu. Připouští, že domácí produkce nás „bohatě sytí“, avšak kontakt s autory a díly světové velikosti jakožto „kontakt s velikým“ u nás vyvolává respekt.²³⁵ Za vrcholné představitele světového rozsahu považuje Shakespeara, Bacha, Rembrandta, Balzaca a Aischyla. V kontextu světovosti vnímá také Dostojevského a z tohoto pohledu považuje za obtížný úkol ilustrování spisovatelových děl u nás.

Vycházejí z toho srovnání, vysoce hodnotí výtvarný projev Vlastislava Hofmana, který se ve svém cyklu zaměřil na zobrazení postav Dostojevského románů. Hofmanovu koncepci označuje jako typizující, výtvarník podle něho „typizuje figury Dostojevského do krajnosti“, vytyčuje je ze složek co nejsobitějších, charakterizuje je v jejich osudných výrazech a kromě anatomie si všímá výrazové struktury tváří (křivka úst, řeč očí, démoničnost, rozvrat, milost).²³⁶ V jeho kresbách shledává vhodný námět k vytvoření masek pro dramaturgii Dostojevského děl a podtrhuje zvláště výstižnost jednotlivých postav, s jakou Hofman ukázal jejich přesnou podobu tak, jak byla popsány jejich autorem.

Dílo Vlastislava Hofmana přibližuje také v recenzi na malířovy ilustrace k Erbenově *Svatební košili*. Čapek v ní oceňuje způsob, jakým se Hofmanovi podařilo vystihnout mnohé podstatné prvky Erbenovy balady, v níž „hrůza pojí se melodicky s elementy zbožnosti,

²³² *Výstava grafik i obrazů....*Národní listy 60, č. 185, 7.7. 1920, s. 4, *Publicistika 2*, s. 290

²³³ Adlerová 1983, s.110

²³⁴ *Vlastislav Hofman: F. M. Dostojevskij. Cyklus třiceti kreseb. Nakladatel Fr. Borový v Praze.* *Národ 2*, č. 4, 31. 1. 1918, s. 53–54, *Publicistika 2*, s. 195–196

²³⁵ *Vlastislav Hofman: F. M. Dostojevskij. Cyklus třiceti kreseb. Nakladatel Fr. Borový v Praze.* *Národ 2*, č. 4, 31.1. 1918, s. 53–54, *Publicistika 2*, s. 195

²³⁶ *Vlastislav Hofman: F. M. Dostojevskij. Cyklus třiceti kreseb. Nakladatel Fr. Borový v Praze.* *Národ 2*, č. 4, 31.1. 1918, s. 53–54, *Publicistika 2*, s. 195

reality a domáckosti“²³⁷. Podle jeho slov Hofman tuto skladbu ilustruje osobním způsobem, děj naznačuje sugestivně ve zkratkách a obsah shrnuje do stručných a přitom plných náznaků, jeho kresba je jemná a linie se lomí a zaostřuje, což plně reflektuje děs měsíční noci, prostředí hřbitova, duchovitých stínů i nicotu a prázdno.

Grafickou tvorbu Josefa Čapka reflektoval Karel Teige ve svém příspěvku²³⁸ pro *Právo lidu*. Deset grafických listů Josefa Čapka s předmluvou Karla Čapka hodnotí střízlivou formou s notnou dávkou realistického zobrazení. Tématem jeho grafik jsou lidé, zejména ženy, děti, žebráci, námořníci. Přestože jsou jeho grafiky malovány úspornou technikou, tak i tím málem jsou schopny podat obraz světa, chudoby, smutku.

5. 2 O architektuře a užitém umění

Čapek zastává názor, že v nejmodernějším umění se ze společné základny se vedle sochařství a malířství rozvíjí také architektura²³⁹.

Vývoj architektury v souvislosti se stylovými etapami a její moderní podobu rozebírá v německy psané stati *Moderne Architektur*²⁴⁰.

Podle Čapka moderní architektura stejně jako minulé epochy – gotika a baroko – musí vycházet z „*elementární inovace*“ ve vztahu k „*pojetí materie*“.²⁴¹

Čapek zdůrazňuje, že by architektura neměla být připoutána jen k praktičnosti, tím by se jen brzdily architektovy tvůrčí síly. Charakterizuje ji jako umění formového instinktu, dispozice, logiky, vznešené formy a velké emoce, které by se nemělo omezovat pouze na úkol dávat novou tvář a plastičnost stavbám, ale mělo by novým způsobem zasahovat do materie tak, aby její získaná forma odpovídala moderním předpokladům a tendencím, které jsou stejné jak v architektuře, tak v ostatních odvětvích moderního umění.

Pro kubistické malířství charakteristické prostorově plastické převedení věcí je zásadní i v moderní architektuře, ale cílem by nemělo být jen povrchní vytvoření dojmu, ale nová plastičnost si má v sobě nést oslovující vznešenost. Nestačí tedy převzít jen prvky ze starších

²³⁷ *Svatební košile od Karla Jaromíra Erbena s kresbami Vlastislava Hofmana* Vydalo Zátíší. *Knihy srdce i ducha*. B. M. Klika. Praha II. Podskalské nábřeží 32. Národní listy, 26. 10. 1920, *Publicistika* 2, s. 304

²³⁸ Karel Teige, *Grafická práce J. Čapka* (*Právo lidu* 29, 14. 3. 1920, č. 63, s. 9)

²³⁹ *Výstava architektury a dekorativního umění. Pořádá Jednota umělců výtvarných a Spolek architektů a inženýrů v Království Českém. Praha, Obecní dům*. Lumír, listopad 1913, *Publicistika* 2, s. 142–143

²⁴⁰ *Moderne Architektur*. *Der Sturm* 5, 1914, č. 3, Erstes Maiheft. s. 18–19 (květen Berlín–Paříž, Česky: *Moderní architektura*, *Ateliér* 20, 1. 10. 1992, s. 2, přel. A. Světlíková, *Publicistika* 2, s. 176–180

²⁴¹ *Publicistika* 2, s. 357

stylů (sloupy, římsy, výklenky, apod.) a s jejich pomocí vytvořit hranatou a kosoúhlou architekturu tak, aby výsledek vyvolal iluzi kubistické malby.

Čapek se zmiňuje také o Picassově vlivu na architekturu, o využití jeho horizontálně a vertikálně se protínajících plánů, které se prostorově rozkládají a znovu konstituují. V architektuře pak výsledek vytváří komplikovaný dojem, materie se zdá být rozložená a postrádá pojivý prvek.

Moderní architektura nese jasně tyto znaky: čistotu, ostrost, tvrdost, pružnost, výrazovou vznešenost, mohutnost a struktivní pojetí, životnost, svobodu a nepředvídanou instinktivní logiku.²⁴²

Uvádí zde, že každý z dosavadních architektonických stylů v historii se vyznačoval jak dostupností a oblibou určitých stavebních materiálů, tak duchovními a kulturními tendencemi doby, které spoluvytvářely jejich ráz. Toto sepětí technického a kulturního hlediska by nemělo být opomíjeno ani v současném stavitelství; i dnes je třeba, aby se docílil soulad mezi užitým materiálem pro stavbu, jejím technickým provedením a dekorativním detailem v její realizaci.

V koncepci našich architektů sdružených ve Skupině výtvarných umělců spatřuje samostatnost v rámci současné architektury, a oproti dosavadní plošnosti, zaujetí pro ovládnutí a zformování hmoty a její vázanost. U Josefa Gočára oceňuje smysl pro plastickou stabilitu a shledává u něho „barokní monumentálnost“. Pavel Janák podle něho přesvědčuje silnou fantazií, usilující o bryskní plastičnost, udanou šikmými směry. Projekty Josefa Chochola se vyznačují rytmickou strohostí a princip vázání hmoty je v nich proveden rámovým způsobem ve směrech kolmých a vodorovných. Práce Vlastislava Hofmana synteticky ovládají hmotu, která se smršťuje a rozevívá, uvolňuje se ve vnitřním pohybu a tím se určuje její plastická formace.

U českých architektů Skupiny celkově zaznamenává cit pro modernost, který vzniká pouze z bezprostředních schopností dobové asimilace.²⁴³

Později Čapek recenzuje utopické projekty architekta a filmaře Maxe Urbana, který zde pod vlivem první světové války řešil podobu *Velké Prahy*²⁴⁴ Čapek myšlenku výstavby *Velké Prahy* nepovažuje za utopickou, nýbrž za nutnou, protože Praha bude stále vzrůstat a musí být schopna pojmout nečekaný příliv nového života. Podle Čapka je Praha v krizi, protože prozatímní řešení nesouvisejí s větším plánem a mohou tak ohrozit budoucí krásné

²⁴² *Moderne Architektur*. Der Sturm 5, 1914, č. 3, Erstes Maiheft. s. 18–19 (květen Berlín–Paříž, Česky: *Moderní architektura*, Ateliér 20, 1. 10. 1992, s. 2, přel. A. Světlíková, *Publicistika 2*, s. 176–180

²⁴³ *II. Výstava Skupiny výtvarných umělců*. Lumír, říjen 1912, *Publicistika 2*, s. 53–59

²⁴⁴ vydala Grafia v Praze r. 1919

město. Architekti by měli od počátku při uspokojování nových současných požadavků náhle vzrostlého počtu obyvatel, intenzivnějšího státního a hospodářského života, brát ohled na monumentální řešení, na krásu velkého města.²⁴⁵

S moderní architekturou Čapek úzce spojuje požadavky na bytovou tvorbu a celkový vzhled interiéru, což dokládá jeho referát o publikaci *Dnešní vývoj řemesla*, která je určená malířům pokojů.²⁴⁶

Podle jeho názoru se dosavadní vývoj malířského řemesla vyznačuje slohovým eklektismem, spočívajícím v napodobování honosných interiérových úprav typických pro renesanční, barokní a klasicistní paláce. Tyto pseudoslohy, spočívající v imitaci, nyní znamenají stagnaci řemesla, neboť neodpovídají charakteru moderní architektury, vycházející z jednoduchosti.

Někdejší interiérová malba není adekvátní současným podmínkám, protože postrádá smysl pro nové rozměry a úměrnost. V rámci učňovských škol Čapek považuje za přínosné pouze kurzy pořádané při Technologickém muzeu, které by však také zasloužily více odbornosti.

Současnou dobu vnímá jako přerod a přechod, hledání stylové kultury a prvků, které by vyznačily její modernost. Základem pro malbu by tedy neměl být ornament, avšak obývaný prostor samotný se zřetelem na jednoduchost, světlo, jasnost, rozhodnost a teplotu.

V posuzování návrhů na nábytek a jeho širokou řemeslnou výrobu pro moderní byt Čapek trvá na míře vkusu, na který má být vedle účelnosti brán zřetel. Zdůrazňuje, že stoly, židle a pohovky jsou tvořeny pro lidskou potřebu a jsou určeny k životu, člověku. A právě tento fakt běžná výroba nábytku nezohledňuje, nýbrž často je nákladná, vedená snahou o líbivost a přitom netečná k požadavkům dnešního člověka.²⁴⁷

Na návrzích soudobého nábytku architekta Jeřábka v publikaci, která má sloužit jako výukový materiál pro odborné kreslení na živnostenských školách, sice Čapek oceňuje technickou dostupnost a snadnou proveditelnost vzorů, ale naproti tomu odsuzuje jejich slohovou nevytříbenost a neúčelnou práci s ornamentálními prvky, kvůli kterým nábytek postrádá bytnost a přehlednost a stává se formálně nevyjádřeným a neadekvátním moderní době.²⁴⁸

²⁴⁵ *Arch. Max Urban: Ideální Velká Praha. 75 nákresů; pracováno v l. 1915–18. Vystaveno v Lucerně.* Národ 3, č. 21, 23. 5. 1919, s. 250, *Publicistika 2*, s. 236–237

²⁴⁶ *Kus novodobé historie.* Národní listy, 23. 11. 1920, *Publicistika 2*, s. 307–309

²⁴⁷ *Emil Edgar: Malý byt.* Národní listy, 4. 2. 1920, *Publicistika 2*, s. 260–261

²⁴⁸ *Nábytek pro naše obydlí.* Národní listy, 21. 4. 1920, *Publicistika 2*, s. 273

Již roku 1911 byla ohlašována mezinárodní výstava dekorativního a průmyslového moderního umění v Paříži, která však byla důsledkem válečných let odložena na rok 1923 a nakonec se konala až v roce 1925.

Čapka tato událost zaujala a informoval o ní v několika článcích. Cílem této výstavy bylo jednak vymezit priority sociálního umění, tj. zpřístupnit uměleckou tvorbu také dělníkům, živnostníkům a chudším vrstvám, ale rovněž ustálit styl dvacátého století v architektuře, interiéru a v uměleckém průmyslu. Základem pro tento budoucí styl se měl stát materiál pocházející z Francie, který se měl odtud rozšířit i za její hranice.

Čapek se však staví skepticky k myšlence, že by právě francouzské umění mělo udávat jednotící směr budoucího uměleckého vývoje a zároveň spoluvytvářet charakter umění sociálního. Vycházejí z reprodukcí ve francouzských uměleckých časopisech, také u nás známých, jako např. *Art et Décoration*, a z pravidelných výstav v *Musée des Arts décoratifs*, usuzuje, že rozsah i obsah francouzského užitého umění, jakož i jeho životní oprávněnost, jsou diktovány luxusní spotřebou.

Moderní francouzský umělecký průmysl zahrnuje jemnou keramiku, perleťové a lakové dózy a krabičky, šperky a vazby v kůži, batikové malby a skla, emaily a ručně vyšíváné práce či tapiserie a gobelíny cílené k zevní dekoraci, tedy vyzdobení plochy. Ve francouzském úsilí o nový styl Čapek postrádá jednotící výtvarnou ideu a podotýká, že je založen na vkusové kombinaci bývalých uměleckých forem, jako styl Ludvíků XV. a XVI. či secese, nazývané také *l'art nouveau*, která je podle jeho slov „použitelnější a ještě více změkčená, složená z tekoucích nepevných linií, často bizarní a neodůvodněná, bezobsažná, nekonstruktivní, v nábytku často nepohodlná a směšná a draze řezaná.“²⁴⁹

Ve francouzském dekorativním umění shledává eklekticismus, projevující se ve spojování tradičních výtvarných forem s materiálem jak předchozích uměleckých epoch, tak cizích zemí. Kromě stylů Ludvíků se zde uplatňují také orientální ornamenty, anglická krajka či v emailech tradice Itálie a Persie. Pochybuje, že „(...) tato pestrá směsice mód a tradice, kultury a eklekticismu, tmelená dohromady jen lahodným a úměrným tvořícím duchem francouzským, je dnes materiálem, ze kterého do roku 1915 má konečně vzniknouti nový stoletý a sociální styl“.²⁵⁰

Mezinárodní výstava uměleckého průmyslu, která se v Paříži roku 1915 neuskutečnila, byla po první světové válce opět ohlašována na rok 1923. V souvislosti s jejím konáním se

²⁴⁹ *Francouzské dekorativní umění a výstava roku 1915*. Přehled, 14. a 21. 7. 1911, *Publicistika* 2, s. 15

²⁵⁰ *Francouzské dekorativní umění a výstava roku 1915*. Přehled, 14. a 21. 7. 1911, *Publicistika* 2, s. 16

Čapek zabývá stavem našeho uměleckého průmyslu, který měl na této výstavě Československo reprezentovat.

V článku²⁵¹ pro *Národní listy* lituje, že náš umělecký průmysl není na chystanou výstavu v Paříži dostatečně připraven, neboť následkem války u nás chybí dostatek materiálu i umělci, kteří by byli schopni vytvořit adekvátní návrhy. Zároveň však uvádí, že naše uměleckoprůmyslová produkce stojí před velkými úkoly a že je třeba, aby navázala na své dlouholeté tradice, a to zejména ve sklářství, výrobě porcelánu a šperků i ve dřevozpracujícím průmyslu. V zájmu rostoucí domácí potřeby, světového trhu i pařížské výstavy v roce 1923 vybízí ke spolupráci současná družstva, mezi nimiž oceňuje Artěl, Pražské umělecké dílny, Textilní dílny Marie Hoppe Teinitzerové, Bradáče a Lindauera.

K soutěžím uměleckoprůmyslového muzea²⁵² se Čapek vyjadřuje v článku pro *Národní listy*, v němž sice soutěžím přiznává bohatost, co se týče drobnějších a zajímavých nápadů a manýr, avšak chybí mu v nich jednoduchá myšlenka, bezprostřednější výraz a projev výrazu stylového, ne jen stylizujícího.

Článek *Výstava vazeb a edicí Ludvíka Bradáče*²⁵³ dokazuje, že Čapek považoval knižní vazbu za důležitou součást užitého umění. V této souvislosti vysoce oceňoval tvorbu knihvazače L. Bradáče, který s využitím vlastní invence a spolupráce s grafickými umělci Bendou, Brunnerem a Kyselou dospěl k výsledkům, kterými se zasloužil o obnovu knihvazačského umění u nás.

Ohlas na uměleckou tvorbu našeho národa v cizině Čapek připomíná v článku *Výstava lidového umění československého v Paříži*²⁵⁴. Prezentuje v něm názor francouzského generála Pellého, který se o realizaci této výstavy zasloužil. Podle něho národ Čechů a Slováků uvedl umění do svého denního života a jeho umělecká tradice se tak zachovala v národních krojích, ve stavbách s rozmanitými motivy, specifickými pro jednotlivé vesnice, a také v interiérech, dětských hračkách, svatých obrázcích a soškách.

Lidovou uměleckou tvorbu jako zdroj inspirace užitého umění Čapek nalézal v keramických pracích žáků učitele Havránka ze Všelis, které byly vystaveny v pražském Uměleckoprůmyslovém muzeu. Oceňuje zejména způsob, jakým děti ztvárnily lidový ornament.²⁵⁵

²⁵¹ *Český umělecký průmysl*. *Národní listy*, 14. 12. 1919, *Publicistika 2*, s. 254–255

²⁵² *Výstava Soutěže Uměleckoprůmyslového muzea, Artělu a Soutěže plakátu, pohlednic a odznaku pro sokolský slet*. *Národní listy*, 4. 1. 1920, *Publicistika 2*, s. 258–259

²⁵³ *Výstava vazeb a edicí Ludvíka Bradáče*. *Národní listy*, 16. 11. 1919, *Publicistika 2*, s. 247–250

²⁵⁴ *Výstava lidového umění československého v Paříži*. *Národní listy*, 25. 4. 1920, *Publicistika 2*, s. 275–276

²⁵⁵ *Tři výstavy v Uměleckoprůmyslovém muzeu*. *Národní listy*, 24. 9. 1920, *Publicistika 2*, s. 295–297

V článku pro *Národní listy*²⁵⁶ Čapek seznamuje s výstavou prací lidu Podkarpatské Rusi, která poskytuje pohled na tuto vzdálenou a přitom s našimi národy spřízněnou oblast prostřednictvím fotografií, modelů staveb, výšivek, tkanin, krojových součástí a dřevěných a keramických výrobků.

V *Národních listech* Čapek rovněž hodnotí výstavu návrhů pro textilní výrobu od arch. prof. Karla E. Orta, žijícího v Německu. Připomíná, že v tisku byla přijata velice příznivě, jelikož „ukazuje poprvé úplně nové cesty kompoziční, odpovídající pokroku uměleckého průmyslu a citu naší doby“.²⁵⁷

Ortovo údajné novátorství však posuzuje jako „duchaplné kombinace z různých epoch a stylů“, ovšem v moderním podání, a jeho styl nepovažuje za projev dnešní kultury, ale charakterizuje ho jako „uměle vypěstěný pseudosloh“ a „barbarský eklekticismus“ vzniklý kombinací ornamentálních prvků z různých epoch a stylů, nápadných i zábavných prvků, které se pojí do „křiklavě nervózních celků“. Připouští však, že celkově utváří „jistý druh slohu“, který se vyznačuje mondénností nových kaváren a obchodních domů a kterému přiznává vkusnost, nepředvídatelnost ve výběru barev a zábavné řazení motivů.

5. 3 Karikatury

Součástí tvorby Josefa Čapka byla také karikatura. V r. 1908 ve *Snaze* napsal s bratrem Karlem článek *Karikatura a francouzští humoristé*, kde je charakterizována jako „levoboček umění, dítě zlomyslné divoženky, podvržené kolébky matky a kojitelky Umění. Ale ovšem nutný je tento kontakt s matečnými žlázami seriózního umění; karikatura má zůstatí umělecká, to jest krásná“.²⁵⁸ Píše, že úkolem karikatury je zachycení reality překvapujícím způsobem. Pro karikaturu je charakteristická bezprostřednost, „přetrumfnutí reality“, hyperbolické vyjádření, ironie, „nehorázně vyslovená pravda“.

Českou karikaturu v r. 1908 nepovažují bratři za příliš zdařilou, podle nich se snaží být za každou cenu humorná, ale její počínání se mívá účinkem. Doufají, že nová redakce *Humoristických listů* situaci změní.

O čtyři roky později (19. 12. 1912) se Josef zmiňuje Jarmile Pospíšilové o karikaturistovi Hugovi Böttingerovi, který byl spřízněn s rodinou nakladatele Jana Otty,

²⁵⁶ *Tři výstavy v Uměleckoprůmyslovém muzeu*. *Národní listy*, 24. 9. 1920, *Publicistika* 2, s. 295–297

²⁵⁷ *Tři výstavy v Uměleckoprůmyslovém muzeu*. *Národní listy*, 24. 9. 1920, *Publicistika* 2, s. 295

²⁵⁸ *O umění a kultuře I*, s. 31

a tím i s její rodinou. Píše o něm jako o „šťastném a pohodovém malíři“, vedle kterého je on sám příliš zaměstnaný člověk, který nemůže, tak jako on, myslet jen na své malování.²⁵⁹

Před Vánoci v roce 1918 vyšlo nákladem satirického časopisu *Nebojsa* jeho *Album monarchů*. Tyto karikatury, zachycující podoby rakouského císaře, sultána tureckého, cara bulharského, císaře Karla a bývalého německého korunního prince, byly kritikou kladně přijaty. Hugo Böttinger se zde ukázal jako dobrý kreslíř, vnímavý k historickým okolnostem. Tyto kresby byly doprovázeny satirickými verši od Viktora Dyka a Karla Čapka.²⁶⁰

J. Čapek o jeho karikaturách píše v březnu roku 1919 ve svém článku *Výstava karikatur Dra Desideria (Hugo Böttingra) Topičův salon*²⁶¹, kde se věnuje jeho zobrazením postav z uměleckého světa. Píše, že tento druh karikatur je široké veřejnosti méně známý, než karikatury politické, ale právě pro svůj reportérský a žurnalistický ráz by měl být více popularizován.

Böttingrův umělecký výraz Čapek připodobňuje k francouzskému ilustračnímu „portrait charge“ a k anglické humorné kresbě v *Illustration* a ve *Sketchi*. Jeho umění karikatury považuje za reportérství svého druhu, jehož obsahem je dokumentárnost, bystrá výstižnost a pronikavá psychologie ztvárnění. Uvádí, že u Böttingra se jedná více o zachycení portrétu než o pravou karikaturu. Postavy vystihuje nejen z hlediska jejich anatomie, ale i psychologie, v charakteristických postojích a gestech, a začleňuje je do širšího kontextu prostředí jejich působnosti. Na rozdíl od útočné politické karikatury Čapek považuje Böttingrův humor za vlídný a bezelstný.

Pro jejich výjimečnost v české karikatuře i živý a dokumentární ráz by se podle něj měly co nejvíce rozšířit. Zejména kresby zachycující první československé Národní shromáždění by mohly být pro jejich bezprostřednost a výmluvnost v budoucnu ceněny více než fotografické dokumenty, uzavírá Čapek.

²⁵⁹ *Dvojí osud*, s. 110

²⁶⁰ Štěpán Jež, *Nebojsa*. (Česká revue 12, 1918–1919, č. 4, s. 254, leden 1919)

²⁶¹ *Výstava karikatur Dra Desideria (Hugo Böttingra) Topičův salon*. *Národ*, 14. 3. 1919, *Publicistika* 2, s. 226–227

5. 4 Sochařství

Z moderních sochařů Josef Čapek obdivuje tvorbu Bohumila Kafky. Oceňuje, že jeho studia v Paříži k nám přinesla moderní tendence.

Kafkovy sochy byly vystavovány na výstavách Mánesa v letech 1903–1909 a 1916–1917. Čapek se poeticky vyjadřuje o jeho vystavených pracích: „Zde byly to také sochařské práce Kafkovy, jež svými čistými hodnotami, teplou srdečností, nehledaným půvabem a poetickou pravdivostí vyslovovaly onu křehkou, snivou a znepokojenou předjarní náladu, která nás tehdy tak kouzelně jímala na výstavách Mánesa a sladce obestírala pučení nových směrů českého umění.“²⁶²

Tvorbu Myslbekovu považuje za významný základ pro další vývoj novodobého českého sochařství a uvádí, že „Myslbek dal našemu přítomnému sochařství solidnost a Rodin malebnost“²⁶³. Z dalších vlivů, které působily na ráz současného sochařství, připomíná historické slohy, antiku tradovanou Maillolem, empir, Bourdellův barok, gauguinovské tahířanství, gotiku a klášterní barok.

Hlubší úvahu o českém sochařství napsal v reakci na neúspěšnou soutěž na pomník Jana Žižky na Vítkově. Tato soutěž byla nakonec bezúspěšná, porota²⁶⁴ neuznala žádný návrh za realizovatelný, přitom se soutěže zúčastnili většinou významní sochaři a architekti, jako Otto Gutfreund, Ladislav Beneš, Josef Gočár, Pavel Janák, Vlastislav Hofman a další. V roce 1923 a 1927 se konaly další neúspěšné soutěže na sochařský návrh a v r. 1925 soutěž na architektonický návrh. Nakonec zvítězil realistický projekt Bohumila Kafky a socha byla odhalena až v r. 1950.

Čapek se v úvodu svého článku²⁶⁵ zabývá neúspěšným výsledkem soutěže. Vytýká sochařům nedostatky v hlubším pojetí Žižkovy postavy, jejich provedení Žižky s palcátem v ruce přirovnává k štukatérským figurkám z vlasteneckých hostinců. Z odlišnějších koncepcí zmiňuje Žižku jako Démona, nebo jako vizionáře, což ani jedno neodpovídá pravdě a nevyjadřuje soudobé představy o Žižkovi.

Soudobým sochařům vytýká, že je jejich práce provedena s řemeslnou zručností, ale bez pevné myšlenky.

²⁶² *Sochařova práce. Recenze knihy: Bohumil Kafka, jeho dílo od r. 1900 do r. 1918. Úvod napsal Karel B. Mádl. Nákladem Fr. Borového, Praha 1919. Národní listy 59, č. 247, 19. 10. 1919, s. 10, Publicistika 2, s. 239*

²⁶³ 53. výstava SVU Mánes. *Obecní dům. Národní listy 60, č. 285, 15. 10. 1920, s. 7, Publicistika 2, s. 301*

²⁶⁴ tvořili ji: žižkovský starosta a předseda Spolku J. Kotland, náměstek okresního starosty H. Černý, sochař C. Klouček, malíř J. Jareš, architekti O. Novotný a A. Čenský, historik umění V. V. Štech a malíř M. Švabinský

²⁶⁵ *Soutěž návrhů na pomník Jana Žižky na vrchu Vítkově. Čas 28, č. 55, 25. 2. 1914, s. 2–4. Publicistika 2, s. 157–163*

Ve svém příspěvku zmiňuje též kubistické architektonické návrhy, pro které jsou typické geometrické tvary, zvýšená hranatost, vylamování bočních stěn, tvary hvězdicovitého základu. Jako zakladatele nové architektury jmenuje Gočára, Hofmana, Chochola a Janáka.

5. 5 Fotografie

Rozmach fotografie na přelomu 19. a 20. století zapříčinil, že se této tematice nevyhnul ani J. Čapek, o čemž svědčí kapitola *Chvála fotografie* v knize *Nejskromnější umění* (1920), kde ji srovnává s obrazem vytvořeným umělcem, jehož nedílnou součástí je subjektivita.

U fotografie nesmí podle něj chybět smysl pro realitu a zmiňuje její hlavní úkol – dokumentárnost. Vedle toho fotografovo hledání přírodních motivů a nálad Čapek přirovnává k umělecké grafice, kterou však shledává nejméně hodnotnou. Tuhle „malbu fotoaparátem“²⁶⁶, která vytváří snímky intimního rázu, považuje ale za amatérskou. Pokusy o zachycení krajín hodnotí na výstavě Klubů fotografů amatérů negativně, naopak oceňuje práce, které zachycují složitost přírody a architekturu.²⁶⁷

6. Soudobé světové umění

6. 1 Čapkovo vnímání soudobého francouzského umění

Josef Čapek podává zprávy nejen o českém umění, ale informuje čtenáře o moderních tendencích ve světě, zejména ve Francii. Jak již bylo zmíněno, Paříž byla kolébkou moderních uměleckých směrů, přitahovala mladé umělce, kteří zde získávali nové podněty pro svou vlastní tvorbu. Proto vidí Francii jako zemi, která dala světu Picassa a hlavně impresionismus, z jehož odkazu těžil kubismus i krajinářská malba, k níž se ovšem ve svých recenzích vyjadřuje spíše zdrženlivě. Francouzské umění je pro Čapka tedy zcela zásadní. A to nejen pro rozvoj dalších uměleckých směrů, ale i v udávání směru pro běžný konzum, jako jsou design nábytku a interiéru, architektura a průmysl. Samostatnou kapitolou jsou Čapkovy nekrology, v nichž se ukrývá jistý podprahový protimluv – na jednu stranu „staré“ směry vidí jako přežitě, na druhou vyzdvihuje jejich význam pro soudobé výtvarné umění, které

²⁶⁶ III. výstava prací členů Klubu fotografů amatérů.... Národní listy 60, č. 146, 29. 5. 1920, s. 7, *Publicistika* 2, s. 280

²⁶⁷ III. výstava prací členů Klubu fotografů amatérů.... Národní listy 60, č. 146, 29. 5. 1920, s. 7, *Publicistika* 2, s. 279–281

zachytilo ty nejdůležitější motivy pro další vývoj: živelnost, autentickou formu a originální autorskou techniku.

Svůj názor na vývoj kubismu Čapek líčí v recenzi na Podzimní salon v Paříži²⁶⁸. Sám ho považuje za moderní umělecký postup, který v posledních letech prošel prudkým rozmachem. Připomíná, že se zvláštní důraz na prostor kladl již v impresionismu a neoimpresionismu a zmiňuje výstavu Nezávislých v r. 1910 u nás, kde byly k vidění obrazy „Fauves“, které byly předbojem kubismu, ale směřují jinam. Čapek je označuje jako „starší vývojovou větev moderního malířství“ a poukazuje na Braqua, který se tehdy geometrickým vzhledem několika obrázků ke kubismu přibližoval.²⁶⁹

Čapek uvádí příklady různých výkladů kubismu, např. lyrická geometrie, pokus o novou ideální plastiku, nový idealismus, umění abstrahující, umění objektivní, nebo nový romantismus, avšak žádná z těchto definic nezachycuje toto umění v celé jeho podstatě. Sám nakonec píše: „Stejně dobře bylo by možno nazvati jej třeba i realismem; Picasso, nejpokročilejší z mladých malířů, nazval sám sebe realistou.“²⁷⁰ Upozorňuje na Picassovy reálné prvky v jeho obrazech, např. žilkování dřeva, vlnění vlasů nebo zvýrazněná písmena novin v zátiší.

Prvopočátky malířství směřujícího ke kubismu Čapek vidí v porevolučním umění, které proti předešlému postrádá nábožný a vznešený ráz. Kontura zde vytváří tvarovou a prostorovou přesnost. Jasně šedé barvy, kontura objemů a stínování jsou zde užity s cílem podat věci plasticky. Uvádí příklad Cézanna, jehož styl je založen na geometrické podstatě forem, kterou „hledal vědomě pod přechodnými barevnými vjemy, na nichž stavěl impresionismus“²⁷¹, a právě to od něj přejalo následující malířství.

Do kubistického hnutí Čapek zahrnuje vedle Picassa a Braqua částečně i futuristy. U nás byli před 1. světovou válkou za „kubisty“ považováni ti umělci, kteří vycházeli z Picassa a Braqua a reprezentovali kubismus na oficiálních salonech. Zmiňuje např. Alberta Gleizea a Jeana Metzingera.²⁷² Žádný z ostatních kubistů neměl podle něj schopnost tak hlubokého nazírání jako Picasso, jejich obrazy považuje za povrchnější, avšak konstruované z velkých ploch bez vzduchového nebo světelného fluida²⁷³. Přesto jim vděčí za vývojovou hodnotu a naráží tak na „ortodoxní stanoviska členů Skupiny výtvarných umělců, kteří hájili

²⁶⁸ *Podzimní salon v Paříži*. Lumír, listopad 1912. *Publicistika 2*, s. 59–64

²⁶⁹ *Podzimní salon v Paříži*. Lumír, listopad 1912. *Publicistika 2*, s. 63

²⁷⁰ *Podzimní salon v Paříži*. Lumír, listopad 1912. *Publicistika 2*, s. 64

²⁷¹ *Tvořivá povaha moderní doby*. Volné směry 17, 1913, s. 112–113, *Publicistika 2*, s. 96

²⁷² *Tvořivá povaha moderní doby*. Volné směry 17, 1913, s. 112–113, *Publicistika 2*, s. 90–99

²⁷³ *Krásy moderní výtvarné formy*. Přehled 26. 9. a 3. 10. 1913. *Publicistika 2*, s. 133

výhradní picassovskou orientaci kubismu²⁷⁴. Čapek upozorňuje na „těkavě zářivou mistrovskou světelnost“ jeho obrazů z roku 1911 a na jeho vývoj k dílům, která byla v r. 1913 složena z velkých ploch a byla barevně čistá a jasná.²⁷⁵

Moderní umělecký styl ale není podle něj barokní, protože mu chybí duševní náboj typický pro období baroka, není lidový, protože nenavazuje na stávající styly a naopak hledá svůj vlastní styl, chce být evropský, proto nepodléhá Orientu a není primitivní.

Protože nové umění tvoří novou vyjadřovací řeč pro nové představy, zajímá se o styly, kde je patrný „tvárný pochod“ od původnosti k důsledku.²⁷⁶

„Umění cizí nebo stará mohou nás dnes zajímat jen potud, pokud mohou nám dáti odhalení o způsobu, jakým představované jevy jsou výrazově organizovány v postupu vytvářecího procesu, a pokud nám dávají svědectví o důslednosti a intenzitě docilovaného výrazu a formy. Ze srovnávání a zkoumání těchto stylů nevyvozuje si však moderní umění estetická pravidla pro svůj organismus. Tyto příklady vydražďují jen a zesilují moderní touhu po výrazu vlastním.“²⁷⁷

Čapek učí laickou veřejnost, jak se orientovat v moderních obrazech, vysvětluje popření perspektivy: „představa, kterou máme o pokoji, v němž se nacházíme, o osobě, jež stojí před námi, je neperspektivní, neboť ustavuje se z více složek a z širší součinnosti než jen z jediného optického vjemu na způsob fotografie.“²⁷⁸ Zdůrazňuje, že prostorové znázornění má být vnímáno jakoby ze středu obrazu a z mnoha míst současně, nikoli z jednoho bodu, jak bývá mylně divákem vnímáno. Laik, jako pasivní pozorovatel, to považoval za revoluční a nesmyslné a Picassovými obrazy byl dezorientován. Proto bývala Picassova raná díla považována za lepší, než jeho tvorba z let 1911–1912. Avšak Čapek o jeho obrazech z tohoto období píše, že mají „techniku nevyrovnatelně skvělou, tajemnou a kouzelnou a tak citlivé malířské doteky, že z malířství poslednějšího data dá se s nimi porovnávat jen neobyčejná citlivost některých impresionistů.“²⁷⁹

²⁷⁴ *Publicistika 2*, s. 351

²⁷⁵ *Krásá moderní výtvarné formy*. Přehled 26. 9. a 3. 10. 1913. *Publicistika 2*, s. 132–133

²⁷⁶ *Výstava obrazů Deraina, Braqua, Picassa, grafika stará a moderní, umění lidové a exotické*. Pořádá Skupina výtvarných umělců, Obecní dům města Prahy. Lumír, červen 1913. *Publicistika 2*, s. 116

²⁷⁷ *Výstava obrazů Deraina, Braqua, Picassa, grafika stará a moderní, umění lidové a exotické*. Pořádá Skupina výtvarných umělců, Obecní dům města Prahy. Lumír, červen 1913. *Publicistika 2*, s. 116

²⁷⁸ *Výstava obrazů Deraina, Braqua, Picassa, grafika stará a moderní, umění lidové a exotické*. Pořádá Skupina výtvarných umělců, Obecní dům města Prahy. Lumír, červen 1913. *Publicistika 2*, s. 117

²⁷⁹ *Výstava obrazů Deraina, Braqua, Picassa, grafika stará a moderní, umění lidové a exotické*. Pořádá Skupina výtvarných umělců, Obecní dům města Prahy. Lumír, červen 1913. *Publicistika 2*, s. 119

O Čapkově zaujetí Picassem vypovídá jeho charakteristika v článku o IV. Výstavě Skupiny výtvarných umělců²⁸⁰, kde se snaží postihnout jeho osobnost a tvorbu: „Hodnota Picassova příkladného díla není jen v jedinečné dokonalosti metody, nýbrž nehlouběji v jeho podivuhodné osobnosti, která vtiskuje jeho obrazům život ze svých psychických sklonů, stoupající a nevyš osobní rytmus, který nelze mu převzít a jaký nelze si osvojit tak jako jeho techniku, předmět, formy a barvy a vše, o co se s ním mohou individua dělit.“²⁸¹ Zároveň odsuzuje pouhé kopírování jeho postupů a zdůrazňuje, že každé dílo musí být jedinečné.

V dubnu 1914 v dopise S. K. Neumannovi, kde přemýšlí o zhotovení podobizny k jeho sbírce básní²⁸², vysvětluje, že i ten, kdo se učil ve Francii, může tvořit odlišně od francouzské školy. Skupině výtvarných umělců v roce 1914 vytýká, že se příliš drží picassovských forem. Sám o sobě píše, že na jeho formách tolik nelpí.

V článku *Guillaume Apollinaire: Les Peintres Cubistes*²⁸³ uznává Picassovu velikost, že má iniciativní místo ve vývoji nejmladšího umění, nicméně se zamýšlí nad tím, že se jeho jménem bagatelizuje další snažení ostatních nových výtvarných směrů. „Všechny vývojové složky mají jednu základní vlastnost nestejně intenzivní, avšak všem po jisté stránce společnou: je to více či méně důsledný a ovládaný nový názor o struktivním podání plastické vize, zájem o prostorovou podstatu těles oproti povrchovější výrazové formuli impresionismu nebo optickým iluzivnostem malování naturalistického.“²⁸⁴ Svou recenzi doplnil kresbou *Stromy na pobřeží* (1911).

Ze soudobých umělců, kteří vystavovali v Paříži a nepřipojili se k moderním malířským snahám, Čapek zpravuje české čtenáře o nizozemském malíři Keesi van Dongenovi. Vzpomíná, jak zapůsobil svými obrazy žen na výstavě Nezávislých, pořádané v únoru a březnu 1910 v pavilonu pod Kinskou zahradou. Tehdy byl obdivován pro svůj spontánní malířský temperament. Do kontrastu Čapek staví reakce z pařížského Podzimního salonu, kdy se proti Dongenovi postavili vrstevníci z jeho vlastní skupiny s námitkou, že upadá do líbivého malování. Čapek uznává, že Dongen „z přílišné lehkosti maluje často opravdové kýče“. Upozorňuje na to, že Dongen maluje komediantky a holky ne na „poli reality“, ale na „poli vášně“²⁸⁵. Užitím barev a kontrastem očí vznikají karikatury, grimasy žen. Vzhledem k tomu, že se Dongen snaží dosáhnout „dráždivého a smyslného“

²⁸⁰ IV. výstava Skupiny výtvarných umělců. Čas 28, č. 97, 8. 4. 1914, s. 2–3, *Publicistika 2*, s. 170–173

²⁸¹ IV. výstava Skupiny výtvarných umělců. Čas 28, č. 97, 8. 4. 1914, s. 2–3, *Publicistika 2*, s. 172

²⁸² V. Dyk – S. K. Neumann – bratři Čapkové, *Korespondence z let 1905–1918*, s. 88

²⁸³ *Guillaume Apollinaire: Les Peintres Cubistes*. Volné směry 17, 1913, s. 203–205, *Publicistika 2*, s. 110–113

²⁸⁴ *Guillaume Apollinaire: Les Peintres Cubistes*. Volné směry 17, 1913, s. 203–205, *Publicistika 2*, s. 112

²⁸⁵ *Z Paříže. Výstava van Dongenova. U Bernheima*. Přehled 16. 6. 1911, *Publicistika 2*, s. 11

účinku, což ho proslavuje jako portrétistu mondén, kolísá mezi karikaturou a opravdovým malováním.²⁸⁶

S neskryvaným obdivem Čapek píše o Augustu Rodinovi. Jeho osobnost charakterizuje na pozadí první světové války s velkou mírou patetismu. Hrůzy a útrapy války zpodobňuje do osobnosti samotného umělce, který z nebes skrze své dílo shlíží na lidské soužení: „V těchto moderních dobách, jež vyžívají se tak strašlivou válkou, mohl by člověk ohromně schopný a výkonný svoji schopnost vrhati do světa věci obrátit na vytváření smrticích mechanismů, žehnoucích, drtících a rozmetávajících vše, co je člověkovo, ničících maso a kosti, otevírajících žíly a vypuzujících zoufalé lidské duše z milovaného světa do nicoty. Avšak toto je člověk jiný, rovněž silný a mocnější, než jsou jiní lidé, ale on tvoří život; vrhá do světa jasné bytosti v mramoru a rozmnožuje jimi jeho bohatost, oslavě velkého a dobrého lidského ducha dává žítí v kamenných památnících, zvětňuje lidskou bolest (...) Je to stařec, který se jen dívá; sklání se nad květinami, vzhlíží vzhůru na katedrály a stále se navrácí, aby znovu pozorně pohlížel na zázračné tkanivo lidského těla, jímž probíhá vlnění duše a života.“²⁸⁷

Rodin jako ne každý umělec svou tvorbou obohacuje svět, jeho sochy zachycují život, světlo, pohyb, bolest, sílu a plodnost. Jeho dílo je plodem „svobody, svobody tvořivého ducha, tvorby svobodného umění“²⁸⁸ Podle Čapka bylo v Čechách jeho umění jako v jedné z prvních zemí pochopeno. Ovlivnil tvorbu Josefa Mařatky, Stanislava Suchardy, Ladislava Šalouna, Bohumila Kafky, aj. Rodin se v r. 1902 zúčastnil zahájení své výstavy v pavilonu SVU Mánes pod Kinského zahradou, který byl dokonce vystaven právě pro tento účel.²⁸⁹

Básnickou formou se Čapek vyjadřuje ve svém epitafu o Pierre-Augustovi Renoirovi²⁹⁰, který díky svým impresionistickým malbám způsobil ohromný převrat ve výtvarném umění. Jeho přínos vidí především v „obestřené proměnlivosti světla a atmosféry, v čistých a prchavých zabarveních“. Oproti předešlému akademickému ateliérovému malování nastoupila nová generace malířů, kteří malovali „slunečně a s barevnými stíny“²⁹¹. Ti ale podle Čapka neměli v začátcích na růžích ustláno. Ačkoli jsou jejich díla dnes velmi ceněna, v roce 1875, kdy se uskutečnil veřejný prodej impresionistů včetně Renoira, vynesl autorům jen velice malý obnos. Čapek zdůrazňuje, že Renoir se dožil svého úspěchu. Jeho

²⁸⁶ Z Paříže. *Výstava van Dongenova. U Bernheima*. Přehled 16. 6. 1911, *Publicistika 2*, s. 11–12

²⁸⁷ *Auguste Rodin*. *Národní listy* 57, č. 319, 20. 11. 1917, s. 1, *Publicistika 2*, s. 183–184

²⁸⁸ *Auguste Rodin*. *Národní listy* 57, č. 319, 20. 11. 1917, s. 1, *Publicistika 2*, s. 185

²⁸⁹ *Auguste Rodin*. *Národní listy* 57, č. 319, 20. 11. 1917, s. 1, *Publicistika 2*, s. 183–185

²⁹⁰ *Auguste Renoir*. *Národní listy*, 4. 1. 1920, s. 10, *Publicistika 2*, s. 257–258

²⁹¹ *Auguste Renoir*. *Národní listy*, 4. 1. 1920, s. 10, *Publicistika 2*, s. 257

přínos vidí nejen v krajinářské malbě, ale i „v užití pro zobrazení lidského těla“. „Tělo je u něho cele vykoupáno ve světle, je irizující spleť barevných a světelných přechodů, Renoirovy ženy mají zcela živočišné kouzlo, svěžest a teplotu květin a přírody.“²⁹²

„Tepelnou barevnou svěžest“ vidí Čapek u Renoira ve veškerém jeho díle. Svůj příspěvek zakončuje zamyšlením o impresionismu ve své zemi, kde podle něj „hlubšího vlivu neměl“, přestože „užívá se v naší krajinářské produkci dosud téže palety, s jakou pracovali impresionisté.“²⁹³

Z dalších francouzských umělců zabývajících se krajinářskou malbou píše o Gustavovi Macounovi²⁹⁴, kterému vytýká absenci „osobních not“. Kopírování techniky a náládovost tu ubijí jakoukoli vlastní charakteristiku. Kvalitně zpracované pohledy přinášejí akorát „světelné vypravení krajinného námětu“.²⁹⁵

Čapek vnímá krajinářskou malbu jako imitující umění, neinvenční, které pouze kopíruje zavedené postupy. Proti tomu moderní umění chápe jako „ustavičně revoluční“²⁹⁶. Protože nebralo ohled na obecnou úroveň vkusu, bylo davem diváků špatně uvítáno a chápáno. Přesto prostorovost, plastičnost obrazu a intenzita výrazu a formy mohou být stejně významné pro odbornou kritiku i laickou veřejnost, která dosud upřednostňovala líbivé umění.

6. 2 Německé umění

Moderní umění versus národovectví. Tak by se dal charakterizovat umělecký spor v polemice německých umělců z podnětu Karla Vinnena²⁹⁷ zachycující obavy německých umělců z přílišného podléhání francouzskému vlivu, o který se úzce zajímal i Čapek, jenž jasně cítil, že německý nacionalismus a vlastenectví se tu střetává s požadavky volného průchodu individuality umělce bez ohledu na politické vztahy Německa a Francie.

Rozhodnutí města Brém zakoupit Van Goghův obraz pro městskou galerii vyvolalo u Vinnena pocit, že pařížští a berlínští obchodníci s obrazy spolu s uměleckými kritiky vnucují obrazy francouzských mistrů 19. století, a díky tomu je domácí německé umění

²⁹² *Auguste Renoir*. Národní listy, 4. 1. 1920, s. 10. *Publicistika 2*, s. 258

²⁹³ *Auguste Renoir*. Národní listy, 4. 1. 1920, s. 10. *Publicistika 2*, s. 258

²⁹⁴ *Výstava krajin Gustava Macouna - Krasoumná jednota, Dům umělců*. Národní listy, 4. 1. 1920, s. 10, *Publicistika 2*, s. 255–256

²⁹⁵ *Výstava krajin Gustava Macouna - Krasoumná jednota, Dům umělců*. Národní listy, 4. 1. 1920, s. 10, *Publicistika 2*, s. 256

²⁹⁶ *Výstava obrazů Deraina, Braqua, Picassa, grafika stará a moderní, umění lidové a exotické. Pořádá Skupina výtvarných umělců, Obecní dům města Prahy*. Lumír, červen 1913. *Publicistika 2*, s. 119

²⁹⁷ *Protest německých umělců* byl vydán v nakladatelství Eugen Diederichs v Jeně příčiněním malíře ze skupiny worpswedských Karla Vinnena.

odsuzováno, a že je francouzské umění příliš nadceňováno a mladí umělci jsou pouhými napodobiteli Francouzů. Čapek píše, že do protestu vnikly zjištěné zájmy a omezený vlastenecký konzervatismus, typický pro Němce. Někteří z těch, kteří protest podepsali, napsali „protiprotest“ *Odpověď na Protest německých umělců*, kde se postavili proti Vinnenovi. Obsahuje obranné stati ředitelů galerií, obchodníků s obrazy a německých výtvarných umělců.

Za svůj článek o Protestu německých umělců²⁹⁸ řadí recenzi na *Vývojové historické poznámky k nejmodernějšímu umění* od Dr. Wilhelma Worringera, privátního docenta v Bernu²⁹⁹. Ten kritizuje Vinnena, že vidí hrozbu pro německé umění v tzv. mladých pařížských, kteří vycházejí z Cézanna, van Gogha a Matisse, aby našli novou formu uměleckého vyjádření. Worringer se chytil Vinnenova tvrzení, že nové umění je zesměšněno před dospělou Evropou jako nesmyslná komedie primitivnosti a dětinství. Zdůrazňuje důležitost pochopení primitivního umění současnými mladými syntetiky a expresionisty.

Worringer charakterizuje německé umělce jako neschopné najít přímou cestu k nějaké vlastní formě. „Musíme se vždy nejprve poddat a ztratit, abychom našli naše vlastní já.“³⁰⁰

V podobném duchu se o současném německém výtvarném umění vyjadřuje Čapek i ve vlastních recenzích.

Výstavu spolku Deutsch-Böhmischer Künstlerbund,³⁰¹ kterou pořádala Krásoumná jednota pro Čechy v Praze a konala se v Rudolfinu.³⁰², kritizuje pro její konzervativní polohy. Výstava německo-českého uměleckého svazu se podle Čapka výrazně neodlišila od výstavy Verein deutscher Künstler in Böhmen, která se konala také v Rudolfinu.

Nejmladší vystavující autor byl Willi Nowak. „Jeho technicky dobře malované obrazy vycházejí z Fragonarda, Bouchera, Poussina a Corota v myšlence, námětech, pojetí a výrazových prostředcích.“³⁰³ Je schopný barvou napodobit patinu starých obrazů. Čapek to považuje za „sentimentální hru“, která jde vedle moderního umění, a upozorňuje na to, že takové překládání cizích nebo minulých věcí do němčiny je u Němců časté, např. v lásce k biedermeierovskému vzkříšenému umění, ze kterého vznikla hra s uměním.

²⁹⁸ *V boji o umění. Protest německých umělců a odpověď na protest německých umělců*. Umělecký měsíčník, říjen 1911 a leden 1912. *Publicistika 2*, s. 20–22.

²⁹⁹ Umělecký měsíčník 1, 1911/12, s. 114–116, *Publicistika 2*, s. 23–27.

³⁰⁰ *Dr. Worringer: Vývojové poznámky k nejmodernějšímu umění*. Umělecký měsíčník 1, 1911/12, s. 114–116. *Publicistika 2*, s. 26.

³⁰¹ Umělecký měsíčník 1, 1911–12, s. 181–82, *Publicistika 2*, s. 42–43.

³⁰² Umělecký spolek Krásoumná jednota pro Čechy vznikl v roce 1835, jeho výroční výstavy se od r. 1885 konaly v Domě umělců. Před 1. světovou válkou reprezentoval spíše konzervativní výtvarné polohy. (*Publicistika 2*, s. 335)

³⁰³ *Deutsch-Böhmischer Künstlerbund*. Umělecký měsíčník 1, 1911–12, s. 181–182. *Publicistika 2*, s. 42

Čapek k Nowakovi přiřazuje „vzrušené scény“ Alfreda Justitze, který vychází z Daumiera a Géricaulta. Kritizuje obrazy Emila Orlika. Jsou podle něj „bezkosterné“ a příkladem nejmělkčího malování povrchně navazujícího na Cézanna. Upozorňuje na obrazy F. Thieleho, kde je „nedůsledně používáno impresionistické rozkládání světla a barvy“. Barva je zde přilepena na objekty.

Jako příklad tvrdé německé popisné kresby uvádí obrazy Bedřicha Gärtnera, kde jsou „lokální barvy jednotlivého objektu vyzdviženy a přehnané a světla je použito jako malebné akcesorie (-*podružnosti*) nejpochybnější jakosti.“³⁰⁴ Na závěr se ještě zmiňuje o sochách Franze Metznera, které byly určeny pro Válečný pomník národů v Lipsku (slavnostně odhalený v r. 1913 císařem Vilémem II.) - monumentálnost těchto soch vyplývá pouze z rozměrnosti zpracovaných mas, jinak jsou jeho sochy naprosto pravidelné a statické.

Ani expresionistické umění není podle Čapka pro současnou výtvarnou scénu nijak přínosné. Ve článku *První berlínský podzimní salon*³⁰⁵ sice kladně hodnotí přínos výstavy, kritizuje ale přehnanou barevnost a obrazy postrádající „výraznost a hloubku krásné formy“³⁰⁶ upadají do exprese křiklavé a drásavé. S výsměchem hodnotí německý kubismus: „Kde se Němci nutí do kubismu, ztrácí jejich barevná odvaha na ukázněnosti, kolorit je nevěcný a strakatý, předměty jsou schematizovány a zgroteskněny, že připomínají až dřevěné vojáčky a fantazie z dětských krabic s hračkami.“³⁰⁷

Vyzdvihuje tvorbu futuristů (jmenuje Ballu a Russola), kteří svým pojetím jasné barvy předčí Němce (...) Němci (a někdy i Francouzové) nedovedou barvu vždy osvobodit od galerijního patinového povrchu, od stínovité špinavosti, masné přírodní napodobivosti nebo od grotesknosti odvozené z lidových obrázků na skle“³⁰⁸

Hrubou expresivnost Němců Čapek přirovnává k dílům ruských malířů. Zde také přechází barevný expresionismus do „nevýtvarné stylizovanosti a mystického vizionářství.“³⁰⁹ Naopak poukazuje na odlišnost vystavených děl českých malířů od ostatních. Zmiňuje osobité užití barvy Otakara Kubína a picassovský a braquovský styl Filly a Beneše. Lituje, že české malířství nebylo na výstavě více zastoupeno. Těchto několik obrazů navazujících na francouzské umění, působí nápadně odlišně. Vystavené české umělce ale kritizuje, protože nepřinesli do výstavy více osobitosti a samostatnosti.

³⁰⁴ *Deutsch-Böhmischer Künstlerbund*. Umělecký měsíčník 1, 1911–12, s. 181–182, *Publicistika* 2, s. 43

³⁰⁵ Lumír, listopad 1913. *Publicistika* 2, s. 140-142

³⁰⁶ *První berlínský podzimní salon*. Lumír, listopad 1913, *Publicistika* 2, s. 140

³⁰⁷ *První berlínský podzimní salon*. Lumír, listopad 1913, *Publicistika* 2, s. 140

³⁰⁸ *První berlínský podzimní salon*. Lumír, listopad 1913, *Publicistika* 2, s. 140

³⁰⁹ *První berlínský podzimní salon*. Lumír, listopad 1913, *Publicistika* 2, s. 141

„Siláckou barevnost“ vidí i u představitelů nejmladšího německého umění. V recenzi o II. výstavě Skupiny výtvarných umělců³¹⁰ kritizuje „zaostření lokálních barev, často cirkusovou křiklavost, improvizální sestavení obrazu.“³¹¹ Z celé expozice Čapek považuje za nejsympatičtějšího Františka Feigla. Jeho luministní obrazy mají podle něj solidní a přesvědčivý účín, což je povyšuje nad jiná vystavená díla.

Pohrdavě zmiňuje nezdár mnichovských výstav dekorativního umění ve článku o *Výstavě architektury a dekorativního umění*³¹², kde se pořadatelé pokusili sjednotit architekturu, dekorativní obrazy, ozdobné svíčky a hrnečky. Docílili toho, že známá „dekorativní mánie“ přesahuje výtvarné obory a působí škody i v jiných odvětvích.

Malířství působí vedle obrazů architektury nesourodě. S despektem píše o vystavených dílech, která se nedají považovat za dekorativní umění – obrazy nahých žen dívajících se na limonádovou krajinu v oválných formátech, banální krajiny, plesnivé barvy došků, načmárané suché větve. Autoři znehodnocují Slavičkovy nebo Ullmannovy efekty z impresionismu.

O německé architektuře se Čapek rozepsal také v článku *Francouzské dekorativní umění a výstava roku 1915*³¹³. Na Podzimním salonu 1910 ho velmi překvapil nový německý styl v architektuře, který se zřetelně odlišoval od francouzského, Čapek se chytil námitek uměleckého kritika Vauxcellese, že „v těchto hrubých a těžkopádných německých salonech nelze mít francouzský společenský esprit, jenž potřebuje lahody a půvabu prostředí.“³¹⁴ Tento jeho výrok Čapek odsuzuje, podle jeho názoru nemohou být tyto důvody směřovat pro vytvoření moderního interiéru ve Francii, natož v Německu. Vedle Čapek staví závěry uměleckého kritika a romanopisce Jos. Péladana. Podle něj „germánskému duchu“ chybí mnoho schopností k vytvoření dekorativního umění, protože zde není možné nalézt „lineární arabesku“, která je základem dekoru. Čapek poukazuje na to, že Péladanovy úvahy nejsou postaveny na správném základu. „Není to v první řadě lineární arabeska, jež by měla být základem a východiskem dekorativního umění; nemusí být nutným a jediným principem ani u takového stylizujícího umění, jež dekoruje s čistě plošnou tendencí výhradně jen plochu.“³¹⁵

Na závěr lze ještě zmínit Čapkovu recenzi na knížku od Maxe Liebermanna *Malířská fantazie*³¹⁶, jehož díla si jinak velice cení.

³¹⁰ Lumír, říjen 1912. *Publicistika* 2, s. 53–59.

³¹¹ *II. výstava Skupiny výtvarných umělců*. Lumír, říjen 1912, *Publicistika* 2, s. 55.

³¹² *Výstava architektury a dekorativního umění. Pořádá Jednota umělců výtvarných a Spolek architektů a inženýrů v Království Českém. Praha, Obecní dům*. Lumír, listopad 1913, *Publicistika* 2, s. 142–143.

³¹³ Přehled, 14. a 21. 7. 1911. *Publicistika* 2, s. 13–17.

³¹⁴ *Francouzské dekorativní umění a výstava roku 1915*. Přehled, 14. a 21. 7. 1911, *Publicistika* 2, s. 14

³¹⁵ *Francouzské dekorativní umění a výstava roku 1915*. Přehled, 14. a 21. 7. 1911, *Publicistika* 2, s. 15

³¹⁶ Vydal spolek výtvarných umělců Mánes.

Fantazii Liebermann nevnímá jako imaginaci neexistujících objektů, nýbrž jako ideovou formu pro reálný zjev. Uplatňuje se již ve výběru umělceva námětu a poté ve výrazových prostředcích, kterými je ztvárněna jeho představa. Příroda je pouze výchozím námětem, avšak šíře umělceva nadání spočívá ve způsobu, jak ji smyslově vnímá a vyjadřuje. Liebermann ve své práci prezentuje vlastní obsáhlé praktické zkušenosti, týkající se zobrazování reálných, přírodních vzorů i literárních a legendárních obsahů.

Přestože Čapek uznává, že kniha přináší mnohé přínosné praktické rady, osobní zkušenosti, nápady a definice, postrádá v ní autorův náhled na cíle a směry, k nimž se má malířství dále ubírat. Připouští, že popis malířské techniky si žádá věčný styl, avšak Liebermann si klade řadu otázek, týkajících se ztvárnění námětu i tvůrčího procesu celkově, a to by samo o sobě mělo obsahovat hlubší analytický pohled. Shledává tudíž, že kniha „málo odpovídá“, „vzbuzuje nejasno a neuspokojení“ a „je dokumentem dnešního zmatku v umění.“³¹⁷ Tímto názorem na Liebermannovu tvorbu vyslovuje své vlastní stanovisko k situaci v umění jeho doby, tedy jistou bezvýchodnost, kdy se pouze určuje, *jak* má dobré umění vznikat a nikoliv *kudy* a *kam* má směřovat.

Čapek odmítá Liebermannovo chápání malířství jako vlivu těch nejvýraznějších uměleckých osobností, a to bez zřetele na jednotící společnou ideu příslušníků určité generace. Zdůrazňuje, že to sice byli velcí umělci, kteří zpočátku vyvolali široký a plodný účinek, avšak nelze opomíjet myšlenky, které spojují mladou generaci v utváření nového malířského směru. Umělecký směr Čapek nepovažuje pouze za časově vymezený módní proud, ale chápe ho jako společné určující požadavky na hodnotu díla; jako příklad uvádí diskuse mladých o vyjádření prostoru v malířství. Z tohoto úhlu pohledu se tedy domnívá, že Liebermannova práce nepřináší jasný pohled na cíle současného umění a je přínosná pouze v jednotlivých aspektech.

6. 3 Španělské, italské a ruské umění

Kromě německého umění se Čapek vyjadřoval i o španělských, italských a ruských vlivech na současnou výtvarnou scénu. Zatímco ruské malířství hodnotí jako průměrné až podprůměrné, kde jsou specificky ruské pouze motivy bez výrazně vyšší hodnoty³¹⁸, širší polemiku vedl v Uměleckém měsíčníku v recenzi o knize José Junoya *Artey Artistas*³¹⁹. Ve španělském malířství se prolíná charakteristická barvitost spolu s národopisnými formami

³¹⁷ *Dvě knihy o výtvarném umění*. Červen 1, 1918/19, č. 19/20, 9. 1. 1919, s. 282–285, *Publicistika 2*, s. 219.

³¹⁸ *Výstava ruských umělců v Topičově saloně*. Národní listy, 8. 10. 1920, *Publicistika 2*, s. 298

³¹⁹ *José Junoy: Artey Artistas*. Umělecký měsíčník 1, 1911–12, s. 336–338, *Publicistika 2*, s. 48–51

a zachovalými zvyklostmi v domácím, náboženském životě nebo v malebných lidových zábavách. Stejnou podobnost vidí i u italského malířství, kde v recenzi o výstavě obrazů Eduarda Demartiniho a Adolfa Körbera zmínil barevnost vystavených akvarelů a olejomalb.³²⁰

Takových škol, pro které je typická národopisná zajímavost motivu, je podle Čapka plno: skupina dachavských malířů v Mnichově, folkloristické malování ve Skandinávii, v Polsku, na Moravě i jinde.

Ale tímto malířstvím se José Junoy ve své knize vůbec nezabývá. Píše o vývoji moderního malířství od Cézanna ke „kubistům“. Kubismus nazývá „*lyrická geometrie*“.³²¹ Jeho články podávají obraz nejmladšího španělského malířství, už ne impresionistického ani národopisného, ale jako základ novějších uměleckých snah vyznačených ve Španělsku vlivem moderní Francie. Mladé španělské umění uvedené v této knize má jeden společný ráz: „lyričnost v pojetí a za často sladkou sytost a oblou plnost ve formální stylizaci, dále románskou umírněnost a nenásilnost ve formální koncepci a ve výrazu, tak jak ji známe z obrazů Gauginových a Denisových nebo z plastik Maillolových.“³²² Jako příklad zmínil Čapek reprodukci *Nahé ženy z Kahnweilerovy galerie*, na které se snaží ukázat, „*jak vyrovnaná oblost maillolovského podání silně se oživuje drsným a osvěžujícím vlivem tohoto obrození barbarské a primitivní příchuti.*“³²³

O budoucím vývoji, k jakému cíli by mělo směřovat současné umění, se zamýšlí v recenzi na knihu *Über das Geistige in der Kunst* od ruského malíře a teoretika umění Vasilije Vasiljeviče Kandinského³²⁴.

Zde se vymezuje proti programovému zaměření celého díla. Kritizuje, že se Kandinsky zabývá se předpokladem *vnitřní nutnosti*, ale vyrůstají u něho náhlé závěry, jež dávají knize neplodný ráz. Kandinsky si domýšlí některé z úkazů nového umění a současného života, proto některé části knihy připadají Čapkovi přímo zábavné.

Kandinsky dále píše, že není možné obnovit zašlé umělecké principy minulých kulturních období. Je to opičení, vykonávání stejných zevních pohybů, kterým schází vnitřní smysl. Dnešní divák hledá v uměleckém díle buď čistou nápodobu přírody, která může sloužit k praktickým účelům (např. obvyklý portrét), nebo „impresionistickou malbu“ anebo stavy

³²⁰ *Eduard Demartini a Adolf Körber: Výstava obrazů ve Weinertově umělecké a aukční síni Na Příkopech. Národní listy 60, č. 185, 7. 7. 1920, s. 4.*

³²¹ *José Junoy: Arty Artistas. Umělecký měsíčník 1, 1911–12, s. 336–338. Publicistika 2, s. 50*

³²² *Publicistika 2, s. 49*

³²³ *Publicistika 2, s. 49*

³²⁴ *Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst. Umělecký měsíčník 1, 1911–12, s. 236–237 a 269–270, Publicistika 2, s. 44–47*

duše přestrojené do přírodních podmínek.³²⁵ Ve stanovisko „po svém a dosti volně“ požadavek *vnitřní krásy* proti *kráse vnější* uvádí, jak se dnes cení opakování barevného tónu, způsob, jakým je barva uvedena do pohybu. Ve výtvarném umění rozlišuje činitele kresebné a malířské. Zdůrazňuje hlavně barvu. Zabývá se také principem vnitřní nutnosti, ze které vychází také volba námětu, a která je tvořena třemi základy – umělcův vlastní výraz; výraz toho, co je společné lidem, národům, časům; výraz vlastní určité epoše.

Čapek se domnívá, že „připojené reprodukce Kandinského nedokazují než velice volný původ někde z Dongena nebo snad trochu z Matisse.“³²⁶ Jsou nesený secesní náladou, která stále přetrvává v různých obměnách v mladém polském a německém umění. Reprodukce diváka nepřesvědčí o stanovených příkazech vnitřní nutnosti a hudební kompozice. Z těchto obrazů nelze uchopit ani tu nejmenší pravdivou známku nějaké uzákoněnosti, která by umožnila jejich snadnější pochopení.³²⁷

Čapkovo kritické hodnocení Kandinského tvorby je jedním z mála případů, kdy se jeho osobní názor zásadněji rozchází s dnešními uměleckohistorickými soudy.³²⁸

7. Výtvarný projev dítěte v hodnocení Josefa Čapka

Josef Čapek se výrazně prosadil jako ilustrátor dětské literatury a právě styl jeho kreseb věnovaných dětem reflektuje hloubku jeho poznání myšlenkového světa dítěte. Kresbu dítěte vnímá jako spontánní projev jeho fantazie a oceňuje autentičnost dětského pohledu na svět, původnost, jednoduchost a nezávislost na konvenci a rutině. V lineární tvorbě uplatňuje smysl pro detail a ve volbě barev je zřejmý požitok z jejich krásy a rozvržení na ploše.

V recenzi³²⁹ na knihu učitele obecné školy Ladislava Švarce *Výtvarné projevy dítěte*.³³⁰ Čapek ukazuje, jakým způsobem děti ztvárňují bájně a pohádkové bytosti a vysvětluje, že jejich vjem není dotčený úpravami ani prožitky, které formují náhled dospělého člověka.

³²⁵ Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*. Umělecký měsíčník 1, 1911–12, s. 236–237 a 269–270, *Publicistika* 2, s. 45

³²⁶ Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*. Umělecký měsíčník 1, 1911–12, s. 236–237 a 269–270, *Publicistika* 2, s. 47

³²⁷ Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*. Umělecký měsíčník 1, 1911–12, s. 236–237 a 269–270, *Publicistika* 2, s. 47

³²⁸ Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*. Umělecký měsíčník 1, 1911–12, s. 236–237 a 269–270, *Publicistika* 2, s. 336

³²⁹ *Dvě knihy o výtvarném umění*. Červen, 9. 1. a 6. 2. 1919. *Publicistika* 2, s. 217–225.

³³⁰ Nákladem Dědictví Komenského, Praha 1918.

Čapek chápe, že každé dítě není umělcem a jen málokteré se jím v dospělosti stává. Proto je potřeba, aby ti, z nichž skuteční umělci vyzrají, ani v pozdějším věku neztráceli onu bezprostřednost a přirozenou poezii, která má původ již v jejich dětství. A právě tento nedostatek vlastního prožitku ve ztvárnění bájných námětů Čapek shledává u umělců stylu akademismu. Označuje je za salónní malíře lyriky, nalézá u nich „citovou jalovost“ a jejich poetické alegorie charakterizuje jako „vymučené z naturalisticky pojatého modelu, napomádované a přeslazené umělým citem, hnusnou sentimentalitou omezené dnešních věků.“³³¹

V souvislosti s dětským pohledem na svět Čapek v recenzi na Švarcovu knihu cituje Slavíčkovy vzpomínky na dětství: „Jistě by to byly báječné obrazy, zcela jiné, snad neobrazové, kdyby mohl člověk vnést v ně ono bezprostřední oko dítěte, kterému každá zaprášená silnice bývala širokou a trochu i tajemnou, když se po ní vozíval po žebříňáku. To byly ony báječné dojmy – a všechno mělo vůni a rozkoš. Člověk prožíval jako dítě pro svoji rozkoš, a teď, i když prožívá – již spojuje dojem s technickou jakousi vypočítavostí.“³³²

Pokud jde o hodnocení moderního výtvarného umění, Čapek připomíná názory některých současných kritiků, kteří s posměchem prohlašují, „že někteří malíři chtějí být dětmi“³³³ Na rozdíl od nich se domnívá, že by se skutečný umělec neměl zprostit své „prvotní prosté citovosti“ a dospět k druhotné citovosti a krasochuti, „kterou v sobě vypiplali z kulturní a společenské ješitnosti.“³³⁴ Čapek se ztotožňuje s úslovím Angličanů, že „chlapec je otcem muže“³³⁵ a uvádí, že by se člověk neměl stát vymezeným mechanismem životní praxe nebo praktické ctižádosti a ztrácet tím svou individualitu a lidskost. Spontánní dar a vnitřní poetika dětí jsou však podle něho vymezeny jejich věkem a vyčerpávají se dospíváním i nedobrymi školskými metodami.

Co se týče výtvarné výchovy ve školách, Čapek se zamýšlí nad starším a modernějším způsobem jejího vyučování a nad reformou tohoto předmětu. V článku *Ještě umělecká výchova dětí*³³⁶ oceňuje, že jsou ve výuce využívány autentické pomůcky nebo se uplatňují procházky do krajiny, které rozvíjejí perspektivní kreslení žáků a jejich cit pro umělecký výraz a vkus.

Rovněž zde připomíná, že z každého dítěte se výtvarný umělec nestává, avšak každý učitel by měl žáky naučit vnímat barvu, linii a formu, což by se mělo stát i východiskem pro

³³¹ *Dvě knihy o výtvarném umění*. Červen, 9. 1. a 6. 2. 1919, *Publicistika 2*, s. 222

³³² *Dvě knihy o výtvarném umění*. Červen, 9. 1. a 6. 2. 1919, *Publicistika 2*, s. 223

³³³ *Dvě knihy o výtvarném umění*. Červen, 9. 1. a 6. 2. 1919, *Publicistika 2*, s. 223

³³⁴ *Dvě knihy o výtvarném umění*. Červen, 9. 1. a 6. 2. 1919, *Publicistika 2*, s. 223

³³⁵ *Dvě knihy o výtvarném umění*. Červen, 9. 1. a 6. 2. 1919, *Publicistika 2*, s. 223

³³⁶ Národní listy, 30. 11. a 7. 12. 1919. *Publicistika 2*, s. 250–256.

jejich praktický život. Proto by se měl klást důraz na dětskou fantazii, neomezovat ji a „nesevřít do mrtvé formule a neosobní šablony“.³³⁷ První percepce výtvarného umění je klíčová, jinak se nevybuduje otevřený a chápavý smysl pro vážné výtvarné umění. A co víc. I v běžném životě podle Čapka dochází k absenci hlubšího estetického prožitku, který tolik chybí u běžných produktů, jako jsou nábytek, nádobí nebo tkaniny.

V článku o umělecké výchově dětí Čapek odkazuje na Švarcovu publikaci *Výtvarné projevy dítěte* a v této souvislosti prosazuje svobodný přístup a odmítá imitaci ve výuce výtvarné výchovy, která má podle něho negativní vliv: „Dáme-li dítěti místo volnosti individuálního projevu a vlastní tvárné cesty předložku, jež mu nic nepovídá, jejímuž smyslu a rukopisu dítě nerozumí, za nic na světě pak nepřinutíme toto dítě, aby si uvědomilo tvárné podmínky své práce.“³³⁸ Pro Čapka je taková výuka povrchní, protože imitace je bezúčelná. Poté se totiž projeví to, že „se může stát i příroda mrtvou předložkou“.³³⁹ Větší nebezpečí se podle něho ukazuje u moderního stylizování ornamentu. „Platí to především o onom způsobu moderní stylizace, která přírodní námět nažehlí do plochy, dekorativně opentlí a patronovitě opakuje.“³⁴⁰

Právě Švarcova kniha vhodně popisuje, jak docílit u dítěte smyslu „pro barvu, linii, rytmus i plochu“. Ukázky dekorativních drobností v knize jsou ryze autorské, podobné lidovému výrazu, avšak násilně neimitují slováckou tvořivost. Rozvíjení tvořivého období by mělo zůstat zakořeněné v dítěti až do dospělosti. Mělo by se uplatnit i v řemeslných sklonech dítěte. Nicméně pubertální období považuje Čapek za kritické a uvádí, „že by pak nastal úkol podepřítí ohrožený výtvarný fond šťastnou volbou návodných příkladů a předložek, jež by byly schopny vésti žáka k poznání a vytržení tvárných složek a prostředků a poskytl by mu pro život něco znalostí a vědomí.“³⁴¹

Čapkovo zaujetí pro svět dítěte a jeho výtvarný projev jsou zřejmé také v recenzích na výstavy dětské výtvarné tvorby, a to výstavy dětských kreseb a plastických prací, která se konala ve škole Na Pohořelci v Praze³⁴² a výstavy keramických prací, které vytvořili žáci učitele Havránka ze Všelis a kterou shlédl v Uměleckoprůmyslovém muzeu³⁴³ Podle charakteru vystavovaných prací nalézá nové proudy ve vyučování výtvarné výchově na obecných školách, prosazovaných učiteli mladé generace, např. Švarcem, Ladislavem

³³⁷ *Ještě umělecká výchova dětí*. Národní listy, 30. 11. a 7. 12. 1919. *Publicistika 2*, s. 251.

³³⁸ *Ještě umělecká výchova dětí*. Národní listy, 30. 11. a 7. 12. 1919. *Publicistika 2*, s. 252.

³³⁹ *Ještě umělecká výchova dětí*. Národní listy, 30. 11. a 7. 12. 1919. *Publicistika 2*, s. 253.

³⁴⁰ *Ještě umělecká výchova dětí*. Národní listy, 30. 11. a 7. 12. 1919. *Publicistika 2*, s. 253.

³⁴¹ *Ještě umělecká výchova dětí*. Národní listy, 30. 11. a 7. 12. 1919. *Publicistika 2*, s. 254.

³⁴² *Výstava Dětské umění při školské výstavě při učitelském sjezdu v Praze. Ve škole Na Pohořelci*. Národní listy 6. 7. 1920, *Publicistika 2*, s. 288–289

³⁴³ *Tři výstavy v Uměleckoprůmyslovém muzeu*. Národní listy, 24. 9. 1920, *Publicistika 2*, s. 295–297

Havránkem, Františkem Machytkou, Františkem Krchem a Marií Šimovou. Starší metodu výuky, kterou charakterizuje jako práci se schémata a cvičení v ornamentu, považuje za neprospěšnou, neboť „odvádí od čistého a bezprostředního výrazu ... i od podkladů přírody a niterného světa.“³⁴⁴ Nová škola podle něho klade důraz na volný projev dítěte, na jeho možnost plně se vyslovit. Uvádí, že dětský projev sám o sobě toho hodně vypovídá, dítě v sobě nese krásný a harmonický život a úkolem učitele by mělo být uchovat alespoň část z tohoto šťastného souladu pro jeho pozdější život.

V hodnocení výstavy keramické tvorby žáků učitele Havránka Čapek oceňuje výtvarné projevy dětí, které dokázaly osobitým způsobem ztvárnit inspiraci lidovým ornamentem.

Dětské pojetí světa Čapek neshledává naivním, ale naopak ho považuje za stěžejní k pochopení tématu. Dětskou kresbu vnímá jako nejbližší lidovému umění, protože vyniká prostotou, něhou, poetickou vynalézavostí a harmonií.

³⁴⁴ *Výstava Dětské umění při školské výstavě při učitelském sjezdu v Praze. Ve škole Na Pohořelci. Národní listy 6. 7. 1920, Publicistika 2, s. 288–289*

Závěr

Významný čapkovský badatel Jiří Opelík na okraj Svazků Josefa Čapka se zmiňuje o dualismu výtvarnictví a literatury, přičemž dualismus je tady vnímán jako umění absolutního a užitého. V podobném duchu se již ale vyjadřoval sám Josef Čapek. Cítil, že jeho úkolem není jen být průkopníkem nových uměleckých směrů, ale zároveň by měl plnit funkci, která by byla přínosem pro celou kulturní, literárně-výtvarnou obec. Ve svých esejích, statích, fejetonech, glosách, recenzích je patrné, že Josef Čapek byl velice schopný žurnalista, a nabízí tak pohled na české novinářství desátých a dvacátých let minulého století. Jeho jazykové, myšlenkové, stylistické prvky dokazovaly, že ve své době patřil Čapek k bystrým a nekompromisním komentátorům, který od začátku prosazoval umělecký boj proti kýči a manýristickým tendencím, jež se zaváděly v různorodých směrech umění i praktického života. Odmítal tradicionalismus, který pokládal za nevhodný, přestože vzdával hold všem velkým českým výtvarníkům.

Jeho všestrannost neznala mezí. Pouštěl se nejenom do sporů o českém kubismu s Fillou, ale „vychoval“ diváky po svém i v otázkách školství nebo designu nábytku. V praktických radách se ale tajně podřizoval umění přírodních národů. O podstatě umění a člověka, tím, že východiskem jakéhokoli uměleckého zápolení má být vlastní představa nikoli imitace, se zajímal Čapek i ve svých začátcích, které jsou předmětem i této diplomové práce.

Zvláštní postavení tu má především kubismus. Umělecký směr, kterému se Čapek plně oddal, propagoval ve většině svých textů. Kubismus jako „gotiku“ viděl jako východisko pro mnoho dalších odvětví umění – architekturu, sochařství nebo karikaturu.

Není divu, že již od začátku prosazoval francouzské umění. Věřil, že Paříž je kolébkou uměleckých směrů, zejména zmiňovaného kubismu, které mají pro českou výtvarnou obec významnou cenu. Tomu se podřizoval ve svých článcích a črtách, kde polemizoval nad každou výstavou, kterou navštívil a následně zrecenzoval. Nebál se ostrých výhrad, přestože jeho formulace si zakládají na komplikovaných slovních spojeních, metaforách a jazykových prvků známých z poetismu. Přestože uměl být Čapek suverénní ve svém hodnocení, z každého příspěvku je cítit, že jeho jazykové vyjádření nepostrádá určitou pokoru, ostýchavost a poctivost. A to samé požadoval od svých čtenářů.

Prameny

- Beneš, V.: Futurismus. Čas 28, č. 36 a 37, 6. a 7. 2. 1914, s. 2
- Beneš, V.: V. Radimský, Umělecký měsíčník II, 1912–1913, s. 39
- Čapek, J.: Publicistika 2. Výtvarné eseje a kritiky 1905–1920. Triáda, Praha 2012
- Čapek, K.: Zasláno. Přehled 12, 1913–1914, č. 28, s. 499
- Čapek, J., Čapek, K.: Duhové fantazie. Arsci, Praha 2010
- Dvojí osud. Dopisy Josefa Čapka, které v letech 1910–1918 posílal své budoucí ženě Jarmile Pospíšilové. Odeon, Praha 1980
- Dyk, V., Neumann, S. K., Čapek J., Čapek K.: Korespondence z let 1905 – 1918. Nakladatelství československé akademie věd, Praha 1962
- Dyk, V.: O češství a tradici. Cesta 1, 1918-1919, č. 16, s. 433–435
- Filla, E.: Jak se píše. Umělecký měsíčník 2, 1912–1913, č. 11–12, 1913, s. 331–336
- Jež, Š.: Nebojsa. Česká revue 12, 1918-1919, č. 4, s. 254, leden 1919
- Jiránek, M.: Francouzští impresionisté. Volné směry XII, 1908, s. 7–8, 9–10
- Kramář, V.: Kapitola o ismech. Umělecký měsíčník 2, 1912/14, s. 115–130
- Kubišta, B.: Miloš Jiránek, Novina V, 1912, s. 13
- Poznámka redakce. Umělecký měsíčník 2, 1912–1913, č. 11–12, s. 336
- Slavík, J.: O jedné polopravdě. Ke kubismu Josefa Čapka. Zpravodaj Společnosti bratří Čapků 1992, č. 32, s. 35–48
- Šalda, F. X.: Ad vocem národního umění. Venkov 13, 1918, č. 215, 15. 9. 1918, s. 3–4
- Štech, V. V.: Za plotem domova. Druhý díl vzpomínek. Československý spisovatel, Praha 1970

Literatura

- Adlerová, A.: České užité umění 1918–1938. Odeon, Praha 1983
- Borská, I.: Příběh staršího bratra. Albatros, Praha 1987
- Bydžovská, L.: Volné směry 1913: Čapek kontra Matějček. Documenta Pragensia, č. 8, s. 235–250. Archiv hlavního města Prahy, 1988
- Čapek, J.: Moderní výtvarný výraz. Československý spisovatel, Praha 1958
- Čapek, K.: O umění a kultuře I. Československý spisovatel, Praha 1984
- Čapkova, H.: Moji milí bratři. Československý spisovatel, Praha 1986

- Dějiny české literatury IV. Victoria Publishing, a. s., Praha 1995
- Filla, E.: O umělcích. Arbor vitae, Praha 2005
- Hlaváček, L.: Životní drama Bohumila Kubišty. Mladá fronta, Praha 1968
- Kremlička, R.: Malířské konfese. Československý spisovatel, Praha 1959
- Lamač, M.: Osma a Skupina výtvarných umělců (1907–1917). Odeon, Praha 1988
- Lahoda, V.: Emil Filla. Academia, Praha 2007
- Lexikon české literatury. Academia, Praha 2008
- Mráz, B.: Josef Čapek. Horizont, Praha 1987
- Opelík, J.: Josef Čapek. Melantrich, Praha 1980
- Pečírka, J.: Josef Čapek. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1961
- Poche, E.: Encyklopedie českého výtvarného umění. Academia, Praha 1975
- Slavík, J., Opelík, J.: Josef Čapek. Torst, Praha 1996