

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Fakulta filozofická**

**Diplomová práce**

**2014**

**Bc. Martin Navrátil**

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Fakulta filozofická**

**Diplomová práce**

**Pokus o netradiční náhled na expresionismus  
v Čechách**

**Bc. Martin Navrátil**

**Plzeň 2014**

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Fakulta filozofická**

Katedra filozofie

**Studijní program Humanitní studia**

**Studijní obor Evropská kulturní studia**

**Diplomová práce**

**Pokus o netradiční náhled na expresionismus  
v Čechách**

**Bc. Martin Navrátil**

*Vedoucí práce:*

prof. PhDr. Jarmila DOUBRAVOVÁ, CSc.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2014

Prohlašuji, že jsem práci zpracoval samostatně a použil jen uvedených pramenů a literatury.

*Plzeň, duben 2014*

.....

## **PODĚKOVÁNÍ**

Děkuji vedoucí mojí práce prof. PhDr. Jarmile Doubravové, CSc. za laskavý přístup a za její cenné rady, které mi byly v průběhu sepisování práce velkou podporou. Tímto prostřednictvím chci poděkovat i Mgr. Daniele Blahutkové, Ph.D., za její stylistickou přípravu. Poděkovat chci i své rodině za trpělivou podporu při mém usilování.

# OBSAH

<b>ÚVOD</b> .....	<b>7</b>
<b>1 EVROPSKÝ VÝTVARNÝ EXPRESIONISMUS</b> .....	<b>10</b>
1.1 Okolnosti vzniku výtvarného expresionismu .....	10
1.2 Edvard Munch jako hlavní inspirátor .....	11
1.3 Ohniska evropského výtvarného expresionismu .....	14
<b>2 ČESKÝ VÝTVARNÝ EXPRESIONISMUS</b> .....	<b>20</b>
2.1 Dobový kontext .....	20
2.2 Osma: vlajková loď českého výtvarného expresionismu .	27
<b>3 EMIL FILLA</b> .....	<b>43</b>
3.1 Fillův životní a umělecký příběh .....	43
3.2 Fillovo expresionistické období .....	47
<b>4 EXPRESIONISMUS JAKO JEDEN Z POKUSŮ O PROPOJENÍ VÍCE DRUHŮ UMĚNÍ</b> .....	<b>56</b>
4.1 Rakousko jako příklad .....	56
4.1.1 Dobový kontext .....	57
4.1.2 Oskar Kokoschka .....	58
4.1.3 Arnold Schönberg .....	67
4.2 Hudba a výtvarného umění .....	69

4.2.1 Příklady koexistence výtvarného umění a hudby v námi sledovaném období .....	72
<b>5 KOMPARACE FILLA - KOKOSCHKA .....</b>	<b>74</b>
<b>ZÁVĚR .....</b>	<b>77</b>
<b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY .....</b>	<b>80</b>
<b>RESUMÉ .....</b>	<b>82</b>
<b>SUMMARY .....</b>	<b>83</b>

## ÚVOD

K samotnému tématu mojí diplomové práce mě přivedlo, zjednodušené řečeno, několik nahodilých okolností, které se postupně udály v poměrně nedávno uplynulých letech mého života. První z nich byla návštěva Fillovy retrospektivní výstavy v Praze, kde mě nejvíce zaujal – coby milovníka ruské klasické literatury - jeho obraz “Čtenář Dostojevského“. Nedlouho poté následovala návštěva Vídně, a v ní výstava významných děl Edvarda Muncha a Oskara Kokoschky. Po jejich zhlédnutí si návštěvník galerie snad ani nemohl nezačít neklást existenciální otázky, přirozeně ruku v ruce s tím, jak byly naformulovány a odráženy ve výtvarných realizacích těchto uměleckých géniů.

Zběžné pročtení doporučené monografie Miroslava Lamače “Osma a skupina výtvarných umělců 1907-1917“ potom k mému velikému překvapení i radosti potvrdilo mou, velice směle a odvážně míněnou, domněnku o jakési určité afinitě mezi Fillovým a Kokoschkovým expresionistickým vystoupením.

Coby pracovníku knihkupectví Academia mně pro změnu nemohla uniknout v jeho vydavatelství vydaná monografie “*!Křičte ústa!*“, do hloubky se zabývající, a zdařile i novátorsky reflektující, příběh (především) českého výtvarného expresionismu, která mě definitivně přivedla k zájmu o hlubší pochopení výtvarného expresionismu jako takového.

No a konečně paní profesorka Jarmila Doubravová mě ve svém loňském kurzu “Teorie umění 20. století“ přivedla k myšlence jakési přetrvávající tradice živé koexistence mezi výtvarným uměním a hudbou. Sluší se také ještě dodat, že paní profesorka Jarmila Doubravová je vedoucí mojí diplomové práce.

To jsou tedy hlavní faktické a myšlenkové kořeny, ze kterých jsem vycházel při promýšlení tématu, názvu, struktury, hlavních bodů i celkové náplně mojí diplomové práce.

Studii jsem pojmenoval “Pokus o netradiční náhled na expresionismus v Čechách“, a pod takto zvoleným názvem by měly, v jakési logické a uspořádané symbióze, rezonovat všechny náměty, o kterých jsem se zmiňoval.

Středobodem celé práce potom bude umělecké vystoupení nejvýraznější osobnosti generace českých výtvarných umělců, jež nastoupila v prvních letech 20. století, Emila



Filly. Nejvíce se z logických důvodů budu zabývat jeho expresionistickým obdobím, ale neopomenu nastínit ani příběh celého jeho tvůrčího období, které se mimochodem téměř na rok přesně překrývá s celou první polovinou 20. století.

Od Emila Filly coby ohniska celé mojí studie, budou se pomyslné odrážené paprsky rozebíhat několika směry. Ty zásadní potom budou tři; v prvním z nich přiblížím podmínky, okolnosti a posléze i vznik výtvarného expresionismu jako takového. Tento výtvarný styl přirozeně nemohl vzniknout jen tak z ničeho, jakoby z čista jasna,- muselo k němu dojít za jistých dobových okolností, důvodů a příčin. Jednou z těchto hlavních příčin rozhodně bylo vystoupení geniálního norského malíře Edvarda Muncha. Po stručném seznámení se s jeho osobním i uměleckým vystoupením nastíním vznik a příběh evropského výtvarného expresionismu jako takového; mimo jiné se zde pokusím objasnit, proč se mu nejvíce dařilo zrovna v německy mluvících zemích.

Druhým zásadním směřováním potom bude popsání příběhu českého výtvarného expresionismu, včetně jeho hlavních aktérů a jejich výtvarných realizací. Také on se přirozeně (z)rodil jako jakýsi důsledek v rámci různorodého dění na kulturně-umělecké a politické evropské scéně, stejně jako i uvnitř hranic českého kulturního a politického prostředí a atmosféry. Na konkrétních faktech připomenu, mimo jiné také z důvodu, že se na to často - zejména v tehdejší dobovém kontextu – zapomínalo, že mladá nastupující generace, sdružená především kolem umělecké skupiny “Osma“, za mnohé vděčí svým předchůdcům z devadesátých let; bez jejich vystoupení a obrovského úsilí by nikdy nemohla uspět takovým způsobem, jako se jí to, zpětnou perspektivou viděno, nakonec povedlo.

A konečně co se třetího hlavního směřování týká: s přispěním krátkého exkurzu, v rámci již zmiňované částečné afinity mezi Fillovým a Kokoschkovým expresionistickým vystoupením, přenesu se na chvíli do tehdejšího hlavního města rakousko-uherské monarchie počátku 20. století, na kterém ve zkratce ukážu (za značného Kokoschkova a Schönbergova přispění) nový pohled na expresionismus jako na jeden z pokusů o propojení více druhů umění. Byla to totiž právě Vídeň, která se stala podivuhodnou a příkladnou symbiózou prolínání několika druhů umění v tomto období. O podobnou analýzu se potom přirozeně pokusím také v českém kulturně-uměleckém prostředí.

Tímto krátkým exkurzem si ovšem také připravím vhodnou půdu pro (snad) další zajímavý příspěvek k neotřelému náhledu na výtvarný expresionismus v Čechách.

V podobě srovnávací studie mezi Fillovým a Kokoschkovým expresionistickým vystoupením si totiž zase o něco více ozřejmíme jistá specifika, respektive odlišnosti, českého (snad přesněji Fillova) výtvarného expresionismu od toho rakouského, respektive Kokoschkova.

Závěrečným cílem, který bych rád v této práci sledoval, avšak zároveň také cílem z nejpřednějších, je skutečnost, aby se mi na mnou zvolené téma podařilo zrealizovat takovým způsobem pojatou a naplněnou studii, po jejímž přečtení by se běžný čtenář nejen že obohatil o některá (snad) zajímavá fakta a informace okolo určité nezáživného příběhu výtvarného expresionismu, ale také aby se stala určitou inspirací či katalyzátorem, jehož prostřednictvím by se daleko více, s větší radostí a naplněností začal zajímat o dění na české i světové (nejen výtvarné) umělecké scéně.

V samotném závěru potom shrnu a porovnáám hlavní a klíčová fakta a postřehy, které se mi podaří nashromáždit během práce na zmiňované studii.

# 1 EVROPSKÝ VÝTVARNÝ EXPRESIONISMUS

## 1.1 Okolnosti vzniku výtvarného expresionismu

Skutečnost, že se měšťanská éra, zabírající svoji působností téměř půl tisíciletí v kulturních dějinách Evropy, nachýlila na konci 19. století ke svému neodvratitelnému konci, zaznamenal Thomas Mann v roce 1932 ve své vynikající esejí "Goethe jako reprezentant měšťanské epochy". Právě Goetha potom Mann označuje jako výrazný a nepřehlédnutelný symbol oné odcházející epochy (Mann, 2008: 35-38).

Mann zde přichází s pojmem *životní měšťanství*, který v lecčems pomohl i tehdy jemu, mladému a v mnohém nezkušenému, nejistému a nepevnému muži, ujasnit si životní priority. „Život chápaný jako nejvyšší kritérium a důstojnost, která je životu práva, považovaná za nejvyšší ctnost, jež by měla, pokud je všechno v pořádku, chránit před zničením. (...) Prosyncen vzdorovitým životním pozitivismem, nadpesimistickým přitakáním životu.“ (Mann, 2008: 60-61)

Nezvratně se blížící konec měšťanské epochy potom Thomas Mann zobrazil ve svém objemném románu "Buddenbrookovi", ve čtyř generační rodinné sáze, za kterou posléze obdržel Nobelovu cenu.

Z počátku se v něm všechno vyvíjí tak, jak by mělo; dědeček i otec hlavního hrdiny románu, konzula a obchodníka Tomáše Buddenbrooka, rozjíždějí podnikání a počínají si velice úspěšně. Uvnitř lübecké měšťanské společnosti chová jejich rodina velikou úctu, vrcholící jmenováním Tomáše Buddenbrooka konzulem. Potom však už začíná nekompromisní sestup dolů, Buddenbrookových i měšťanské epochy. Nedlouho před svojí smrtí ještě zdaleka ne starý Tomáš Buddenbrook hodnotí ve značně skleslém duševním rozpoložení svoji aktuální životní situaci: „Naprostý nedostatek jakéhokoliv žhavě upřímného zájmu, který by ho zaměstnal, chudoba a vyprahlost jeho nitra (...) spojená s neúprosným vnitřním smyslem pro povinnost (...) udělaly z jeho života tohle, učinily jeho život (...) nuceným /a/ umělým a způsobily, že každé slovo, každý pohyb, každá sebemenší akce mezi lidmi se proměnila v namáhavé a vyčerpávající herectví. (Mann, 1985: 474-475). Jak jsme již naznačili, Mann těmito řádky předpřipravil nekrolog nejen Tomáši Buddenbrookovi, ale také ovšem měšťanské epoše jako takové, na jejíž místo se bez přehnaných výčitek svědomí již neúprosně tlačila nová, od té odcházející naprosto se lišící éra.

Jak víme, z politického hlediska končí 'dlouhé' 19. století ze známých důvodů až v roce 1914, ovšem z pohledu kulturně-uměleckého tomu bylo přirozeně naprosto jinak. Období na přelomu století, honosně nazývané *fin de siecle*, bylo neuvěřitelně bohaté na kulturní, umělecké i společensko-vědní události.

Co se samotného výtvarného umění týká, tak podle Karla Ruhrberga „revoluce výtvarných umění, uvědomělá vzpoura proti tradicím a společnosti, byla připravena v devadesátých letech končícího století.“ (Ruhrberg, 2011: 8) Po umělecké a (povětšinou i po) intelektuální stránce až po zuby vyzbrojená malířská ekipa na čele s van Goghem, Cézannem, Gauguinem, Bernardem, Munchem a Ensorem začala postupně vytlačovat a upozadovat (neo) impresionistický výtvarně-umělecký diskurz, ovládající dějiny výtvarného umění převážnou část druhé poloviny 19. století.

Přímou a souvislou předehru k této nastupující epoše potom Ruhrberg pozoruje v jarních událostech roku 1874, když malíři Monet (1840-1926), Sisley (1839-1899), Renoir (1841-1919), Degas (1834-1917), Guillaumina, Morisotová a Cézanne vystavovali na bulváru des Capucines. Ruhrberg se také zároveň vyslovuje k již námi referované skutečnosti, fenoménu měšťanského prostředí. V tomto ohledu poukazuje na skutečnost, že zatímco někteří malíři patřili do rodin spojených s vyššími vrstvami společnosti (Manet (1832-1883), Degas, Toulouse-Lautrec), tak většina ostatních pocházela spíše z chudších, rozhodně 'neměšťanských', poměrů (Ruhrberg, 2011: 8-10)

K okolnostem okolo vzniku výtvarného expresionismu se také vyslovil Miroslav Míčko. Co se jeho teoretické problematiky a zázemí týká, připomíná zde význačný dopad myšlenek předního italského filozofa a estetika Benedetto Croceho. Jak podotýká Míčko, „umění je Croceovi podstatně výrazem, přesněji vyjádřenou intuicí, a jako takové je mu identické s jazykem, jestliže jazykem rozumíme jakoukoli soustavu významových obrazů (zvukových, mimických, grafických apod.), jimiž člověk vyjadřuje své myšlenky a city.“ (Míčko, 1969: 8)

## **1.2 Edvard Munch jako inspirátor**

Jen málokterým lidem se ještě za jejich vlastního života podařilo uskutečnit tak zvaný revoluční obrat. Myšlenku nebo čin, jejímž přičiněním začínají věci a události v našem lidském světě fungovat naprosto odlišným způsobem, než doposavad. K velkým

a význačným mužům musíme přiřadit jméno norského malíře Edvarda Muncha. V jeho oboru činnosti, tedy ve výtvarném umění, díky svému originálnímu vystoupení způsobil tak obrovské změny na stávající evropské výtvarně-umělecké scéně, že je jen sotva můžeme dohlédnout.

Pravda, měl také přirozeně značné štěstí, že se narodil zrovna do doby, která byla doslova těhotná nadcházejícími změnami na všech rovinách soukromého i společenského života, ovšem tu podstatnou část svého uměleckého úspěchu přirozeně musel vybojovat sám. Není žádnou náhodou, že ve stejném období zazářili na poli umění přinejmenším také tři další jeho severští kolegové, Henrik Ibsen, Knut Hamsun a August Strindberg. To, co mají všichni čtyři společného, je potom skutečnost, že zcela proměnili do té doby panující diskurz v jejich uměleckých disciplínách.

Uvedme na tomto místě, ještě před tím, než se pokusíme v několika základních bodech načrtnout hlavní obrysy Munchova životního i uměleckého příběhu, jež ve svém součtu značně napomohly jeho fenomenálnímu uměleckému úspěchu,- že nám jde v této podkapitole v první řadě 'pouze' o jakýsi nástin, přiblížení se tomuto geniálnímu norskému malíři, než o celkové, podrobné a vyčerpávající uchopení jeho uměleckého vystoupení. To ostatně není ani hlavním (spolu)cílem naší studie.

Munch ještě jako mladý muž začal malovat v naturalistickém stylu, ten mu ovšem už po velice krátkém, takto pojatém období, evidentně nevyhovoval. Jeho "Ráno" (1884), kde dívka sedí na pelesti, snad se dívá směrem z okna a u toho zřejmě ještě zároveň i přemýšlí, co bude během následujících hodin dělat, byl jakýmsi pomyslným epitafem tomuto výtvarnému stylu.

Poté již Munch začal pomalu usilovat o svůj originální výtvarný styl, značně k tomu přispěla i skutečnost, že byl velice psychologicky senzitivní i sebezpytný, a to všechno jdoucí ruku v ruce s tragickými událostmi, které se odehrávaly v jeho rodině. Jeho realizace "Večer /Inger na pláži/" (1889) již evidentně ukazuje, jakým směrem se jeho umění posunulo, a to jak v obsahové, tak i ve formální rovině (Wittlich, 1988: 5-6). Jak podotýká Wittlich, z obrazu vyzařuje nálada, která již plně odpovídá „citové atmosféře sklonku století.“ (Wittlich, 1988: 6)

Jeho následující malířský rukopis přirozeně ovlivnilo, jak jsme již naznačili, „prostředí rodiny, /jež/ bylo hluboce poznamenáno bytostným strachem ze smrti,“

(Wittlich, 1988: 6), včetně tehdy mladého, taktéž často nemocného Edvarda. V té době už Munch ovšem pomalu začíná přicházet s pro něho tak typickým názorem, totiž že „nové umění musí být založeno na osobních prožitcích, že jeho základem má být autobiografie autora.“ (Wittlich, 1988: 8)

Munchově životnímu i uměleckému vývoji také velice prospěl jeho pobyt ve Francii. V cizorodém prostředí St. Cloud, na pozadí osobní zkušeností z návštěv kabaretů, které mu tak připomínaly proslulé realizace Toulouse-Lautreca (1864-1901), promýšlí Munch své osobní (ale tím pádem ovšemže i umělecké) poselství. V jeho představách se mu zjevuje před očima milenecký pár, který ovšem nereprezentuje pouze je samotné, naopak je prototypem jednoho z miliónů dalších párů, jedním z mnoha tisíců článků řetězu, který v sobě připoutává jedno pohlaví k druhému. Přihlížející lidé poté, namísto okamžitého odsouzení před takto čistě a upřímně exaltovaným výjevem, v údivu, pokoře a ohromení smeknou jako v kostele; jakousi podvědomou, dávno zasutou intuicí, spatří v tomto od přírody přirozeném aktu to posvátné. Je tedy konec naprosto zbytečnému malování interiérů, čtoucích mužů a pletoucích žen- naopak by nyní umělci měli začít zachycovat lidské emoce, lidi, kteří zároveň dýchají, milují a trpí. Tento úryvek z tak zvaného Manifestu ze St. Cloud osudově předznamenal celé Munchovo následující a nejslavnější umělecké období (Wittlich: 1985:8)

Munch za svého dalšího pobytu v Paříži v roce 1890 dokázal prostřednictvím svojí realizace „Noc v S. Cloud“ (1890) na skutečnost, že se dokáže výborně orientovat v současném výtvarně-uměleckém diskurzu. V jeho takto laděných obrazech můžeme podle Wittliche pozorovat zjevnou afinitu směrem k Whistlerovým (1834-1903) „Nokturnům“, které norský malíř velice obdivoval. Zároveň zde takto můžeme také spatřit kořeny v jeho zaujetí tak zvanou barevnou hudebností. Na řadu přicházejí přirozeně i další vlivy, za všechny jmenujme van Gogha, Gauguina nebo Seurata.

Jak píše Wittlich, možná i trochu s úlitbou, aby naplnil patřičná panující očekávání, maluje Munch impresionisticky zbarvený obraz „Jarní den na ulici Karla Johana“ (1890). Paradoxně mu to ovšem, symbolicky řečeno, napomohlo k tomu, aby si na impresionismu uvědomil *ne* to, co už bylo prakticky překonané, ale naopak *tu* skutečnost, že „klade větší váhu na subjektivní a fantastické, ale tím právě připravuje cestu novému ideálnímu umění.“ (Wittlich, 1985: 16).

Potom už 'pouze' stačilo zaměnit 'impresi' za 'expresi', - byť přirozeně v Munchově uměleckém vystoupení realizující se pod pojmem 'symbolismus' - a jeho cesta k uměleckému Olympu, symbolicky zarámovaná jeho nejproslulejším obrazem "Výkřik", mohla začít. Tedy, jak podotýká Wittlich, Munchovi šlo v první řadě o „osobní citový prožitek reality, ale vyvolaný z hlubin paměti. Zvnitřnění a tím i zobecněný.“ (Wittlich, 1985: 16)

Munchovou "Melancholií /Žlutý člun/" (1891/92) začíná jeho nejslavnější, zhruba desetileté tvůrčí období, které naprosto a natrvalo proměnilo soudobou tvář evropské výtvarně-umělecké scény. Kromě jeho fenomenálního "Výkřiku" (1893) dále patří mezi nejznámější a nejvýznamnější realizace z tohoto období "Večer na ulici Karla Johana" (1892), "Bouře" (1893), "Hlas" (1893), "Odloučení" (1893), "Úzkost" (1894), "Popel" (1894), "Vampír" (1894), "Puberta" (1894-1895), "Madona" (1894-1895), "Smrt v pokoji nemocné" (1895), "U úmrtního lože" (1895), "Koupající se hoši" (1895), "Žárlivost" (1895, 1896), "Polibek" (1897), "Metabolismus" (1899), "Tanec Života" (1899-1900), "Dívky na mostě" (1900-1901). Již samotné názvy obrazů většinou vypovídají o svém expresivně, nebo snad přesněji symbolicky laděném obsahu i celkovém ustrojení.

Řadu výše jmenovaných obrazů, ovšem přirozeně i řadu jiných, zapojil Munch do svého pověstného životního multiobrazového, multitematického a multižánrového (jsou zde například k vidění mnohé afinity na hudbu, viz. Munchova barevná symfonie) projektu s názvem "Vlys života". „Munchova vize lidí ohrožených, opuštěných, zlomených, zoufalých, obrazy vížící se k otázkám života a smrti oslovovaly jeho současníky stejně silně i jako nás dnes. Munchovými slovy řečeno: 'Všechno je v nás, bratři, v mocné hře života! Radost je přítelkyní smutku, jaro poslem podzimu a smrt rodí život!'“ (Wittlich, 1985: přebal monografie) Když se pokusíme malinko parafrázovat tohle nádherné, až na samotnou dřevň našich životů dosahující, Munchovo poselství, můžeme také ovšem říci: *právě* smutkem se připravujeme k následující radosti, a to *naopak* podzim k nám přichází coby posel blížícího se jara.

### 1.3 Ohniska evropského výtvarného expresionismu

Podíváme-li se na velmi jednoduché, ale o to více přehledné grafické znázornění, které je součástí monografie Amy Dempseyové "Umělecké styly, školy a hnutí", můžeme z něho nejen odvodit, jaké umělecké styly vládly Evropě přibližně od počátků 20. století,

stejně tak jako v přibližně jakém časovém období výtvarný expresionismus působil. Zároveň také vidíme, jaké další umělecké směry se zhruba, či dokonce téměř souběžně, spolu s ním vyvíjely; stejně tak jako směřování, která se již obsahově vyčerpala a jejich pomyslná hvězda na poli uměleckých stylů zhasla (Dempseyová, 2005: 9-12).

Je to důležité zejména proto, abychom si udělali alespoň základní obrázek o pestrém vějíři výtvarných stylů a hnutí, které se začaly vynořovat (a posléze zase zapadat) někde na přelomu předminulého a minulého století, a jejichž duch se přirozeně odráží – ať již vědomě nebo nevědomě - i v současném uměleckém diskursu.

Uveďme si zde alespoň jeden výrazný příklad: na zmiňovaném grafu vidíme, jak symbolismus, klíčící ještě hluboko v 19. století, působí ještě několik let právě vedle expresionismu. Zmiňujeme se zde takto o tom proto, že právě významný norský malíř Edvard Munch (1863-1944), řadící se k tomuto symbolistickému zaměření, z velké části předznamenal nástup výtvarného expresionismu.

Dempseyová uvádí, že ohledně výtvarného umění se pojmu 'expresionismus' začalo užívat k označení jakési alternativy či dokonce snad k vymezování se vůči postimpresionismu. Na místo zaznamenávání dojmů, jakými na umělce působí obepínající ho svět, tak typického postupu pro (post)impresionismus, nastupuje jiné, naprosto převrácené pojetí; malíř vyjadřuje své *vlastní* dojmy ze světa, který ho obklopuje.

Jednalo se o tak revoluční přístup, že tato obrovská přeměna paradigmatu dala výrazu 'expresionismus' nálepku ekvivalentu pro pojem 'moderní' (Dempseyová, 2005: 9-12).

Dempseyová se také zmiňuje o obrovském působení a rozvoji expresionismu na německé půdě, zejména v podobě hnutí Die Brücke a Der Blaue Reiter, sídlících v Drážďanech a Mnichově.

Pro Německo bylo výraznou výhodou, že se našli mecenáši, kteří podporovali tento výtvarný styl působící v mnoha na sobě nezávislých střediscích (Drážďany, Mnichov, Kolín nad Rýnem, Hannover). Výsledkem úsilí všech zainteresovaných aktérů byla potom řada výjimečných uměleckých děl a námětů, která se z takto nastaveného tvůrčího prostředí a atmosféry uvnitř hranic německého státu zrodila.

Hlavními dvěma uměleckými skupinami působícími v Německu tedy byly Die Brücke působící v Drážďanech, a v předvečer 1. světové války ustavená umělecká skupina Der Blaue Reiter působící v bavorské metropoli, v Mnichově. Jakýmsi hlavním



představitelem a zároveň také autorem manifestu hnutí Die Brücke byl Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938); k jejím zakladatelům (1905) nadále patřili Fritz Bleyl (1880-1966), Erich Heckel (1883-1970) a Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976). O rok později se k nim mezi jinými připojili Němci Nolde (1867-1956) a Pechstein (1881-1955), a později i Čech Bohumil Kubišta (1884-1918) (Dempseyová, 2005: 74-77).

Osu skupiny Der Blaue Reiter, založenou v roce 1913, tvořili Němci Gabriele Münterová (1877-1962), August Macke (1887-1914) a Franz Marc (1880-1916), ale také významní cizinci – Rus Vasilij Kandinskij (1866-1944) a Švýcar Paul Klee (1879-1940), a také rakouský malíř původem pocházející z Litoměřic, Alfred Kubin (1877-1959) (Dempseyová, 2005: 94).

Vynikající monografie „Expressionism“ od Dietmara Elgera nás opětovně utvrzuje v přesvědčení, jak pestrým, různorodým a přirozeně také vrcholně kvalitním fenoménem, byl německý výtvarný expresionismus. Obsahová a výrazová škála, kterou najdeme u malířů působících jak v obou nejznámějších a výše zmiňovaných uměleckých formacích, tak i mimo obě tyto formace (Paula Modersohn Becker, Christian Rohlf, Max Beckmann), je naprosto neuvěřitelná. Elger dokonce nazývá tento nový výtvarně-umělecký směr, jehož mohutnou tvůrčí inspirací i ikonou byl fenomenální norský malíř Edvard Munch, „revolucí v německém výtvarném umění;“ (Elger, 1991: 7) a zároveň jedním dechem dodává, že obrovská vlna, která na začátku 20. století přinesla tento umělecký styl do Německa, rozlila se také do všech ostatních uměleckých žánrů, jako jsou „literatura, drama, jevištní scénografie, film a architektura.“ (Elger, 1991: 7)

Také Dempseyová přirozeně nikterak překvapivě uvádí, že kořeny výtvarného expresionismu můžeme nalézt v symbolismu; ten, jak jsme již zmínili, byl totiž svým důrazem na subjektivní prožitky (E. Munch) obrovskou inspirací pro tento nově se utvářející umělecký směr. Dalším velkým vzorem byl také Vincent van Gogh (1853-1890), který tak konal ovšem na půdě postimpresionismu. Co se týká kladení důrazu na subjektivní prožitky, připomeňme si zde ještě alespoň jednu významnou osobnost v podobě malíře Paula Gauguina (1848-1903).

Symbolističtí předchůdci expresionismu Edvard Munch a James Ensor (1860-1949) jeho představitele inspirovali zejména myšlenkou, že „umění musí vyjadřovat vnitřní

neklid tvůrce tváří v tvář nesnesitelnému a nepochopitelnému světu.“ (Dempseyová, 2005: 70)

Přidejme ještě jednu důležitou charakteristiku, která provází tento styl: z neoimpresionismu a fauvismu přebírá účinek čistých barev, z fauvismu k tomu ještě přidává užívání symbolických barev spolu s přehnanou obrazností (Dempseyová, 2005: 70).

Vůdčími osobnostmi rakouského expresionismu, dalšího významného hráče tohoto uměleckého stylu, jsou i podle Dempseyové Oskar Kokoschka a Egon Schiele. Oba umělci byli ovlivněni německou a rakouskou secesí, zejména Gustavem Klimtem (1862-1918), vůdčí osobností výtvarně-umělecké scény Vídně na přelomu 19. a 20. století. Ten sehrál v jejich uměleckém životě, rozvoji a naplnění rozhodující roli.

Norbert Wolf ve své monografii připomíná další známou skutečnost, totiž že zdejší intelektuálně-kulturně-umělecké prostředí nezpochybnitelným a výrazným způsobem ovlivnil moravský rodák Sigmund Freud (1856-1939) a jeho psychoanalytická zkoumání; máme zde přirozeně na mysli především jím vynalezenou metodu psychoanalýzy (Wolf, 2005: 13).

Psychoanalýza by ovšem (s nadsázkou a hypoteticky řečeno) možná zachránila život poslednímu - nejméně známému - z trojlístku geniálních, a zároveň snad až neuvěřitelně složitých a komplikovaných rakouských expresionistů, Richardu Gerstlovi (1883-1908), který ve svých dvaceti pěti letech spáchal sebevraždu (Wolf, 2005: 21-22). Z jednoho z mála jím dochovaných obrazů, „Vlastní podobizně smějícího se umělce“, tryská taková hrůza, šílenství a beznaděj, že snad i jednotlivé realizace z Munchova uměleckého vystoupení jsou oproti tomuto totálnímu psychickému obnažení pro jakési základní fungování psychické rovnováhy a tělesného zdraví přijatelnějšími.

Oskarem Kokoschkou, nejvýznamnějším rakouským výtvarným expresionistovi, se budeme v naší práci zabývat podrobněji, jak jsme již v úvodu studie nastínili. Co se týká Egona Schieleho, jeho vídeňského souputníka, Dempseyová upozorňuje, že „převzal Klimtovy lineární kvality, a transformoval je v agresivní, nervózní linii. Erotismus je u Schieleho zdůrazňován dokonce výrazněji než u Klimta. Jeho osamělé a utrápené ženské akty jsou erotické, ale zároveň odpudivé, jsou kombinací křiklavé sexuality a absence idealizace.“ (Dempseyová, 2005: 70)

Výtvarný expresionismus nerovná se přirozeně pouze německy mluvící země, třebaže, jak bylo uvedeno, především v Německu, a poté i v Rakousku se nacházejí jeho hlavní ohniska. Expresionistické tendence můžeme najít také v Belgii (za všechny jmenujme Constanta Permekeho (1886-1952) a Gustaafa de Smeta (1877-1943)). Komplikované pokusy se děly při snaze ustanovit tzv. francouzský expresionismus, když byla v Paříži vystavována díla s expresionalisticky laděnou tematikou výtvarných umělců, jakými byli například Soutine (1893-1943) nebo Modigliani (1884-1920) (Wolf, 2005: 13-14).

Se zajímavým příběhem geneze pojmu 'expresionismus' přichází Norbert Wolf. Prvně se podle něho tohoto označení začalo užívat až v roce 1911 a zprvu do svého portfolia začleňovalo celou evropskou uměleckou avantgardu z přelomu století. Tímto názvem se tak odlišovaly obrazy Edvarda Muncha, právě proto, aby se odlišily od (post)impresionistických děl. Stejně tak sem ovšem podle Wolfa spadají, kromě již zmiňovaného van Gogha, také Paul Cézanne (1839-1906), Henri Matisse (1869-1954) či Pablo Picasso (1881-1973). Norbert Wolf také připomíná, že Herwarth Walden (mimořádně jeden z hlavních Kokoschkových mecenášů a zároveň také jeden z nejznámějších a nejuznávanějších objektů, které Oskar Kokoschka ve svém expresionistickém tvůrčím období portrétoval) ve své monografii "Expresionismus. Obrat v umění" (1918), začleňuje mezi expresionistické umělce taktéž italské futuristy či francouzské kubisty.

Z tohoto pestrého vějíře nejružnějších a značně odlišných umělecko-avantgardních směrů ovšem právě Walden v roce 1913, na Prvním německém podzimním salónu, vyčleňuje mnichovskou formaci Der Blaue Reiter; tady někde podle Wolfa stojí začátky tradované tendence dávat pomyslné rovnítko mezi expresionismus a německy mluvící země, jdoucí ruku v ruce s představou německé výhradní exkluzivity pokud se týká těch nejexponovanějších emocionálních stavů v umění. „Horečnatý neklid, upřednostňování procesu před klidnou formou, sklon k mysticismu. (...) /Expresionista/ je tvořivým, nikoli reproduktivním duchem, vytváří si obraz světa podle své vůle, skutečnost je vlastně 'vytvářena' teprve jeho vizemi.“ To jsou slovy Norberta Wolfa hlavní důrazy a směřování

německé expresionistické školy, jejíž filosofickou ikonou byl Friedrich Nietzsche (Wolf, 2005: 6-7).

Wolf také upozorňuje na skutečnost, že expresionistické hnutí, resp. mysl a emocionální rozpoložení jeho protagonistů, se dotkly také blížícího se, a posléze i nastupujícího, válečného konfliktu. Jednou, snad vše vypovídající větou: Evropu, včetně umělců, ovládla válečná euforie; konečně v ní nacházejí smysl života, naplnění svých mužských rolí; jak jinak se dá lépe a poctivěji zemřít než ve válce; dojde k duchovní očistě lidstva.

Po těchto naivních představách a vystoupeních následně přichází utrpení, smrt a vystřízlivění... . Umělci ovšem také usilovali o jednotu života a umění, ve svých námětech a vizích jejich fantazie pracovaly s náměty a utopiemi pozemského ráje (Wolf, 2005: 11-12).

## 2 ČESKÝ VÝTVARNÝ EXPRESIONISMUS

### 2.1 Dobový kontext

Tuto podkapitolu úmyslně zahájíme citátem slavné přednášky F. X. Šaldy „Nová Krása: Její geneze a charakter“. To z toho důvodu, že F. X. Šalda, jednoznačně největší a nejuznávanější český umělecký kritik z doby přelomu 19. a 20. století, je také mimo jiné živým svědkem a symbolem setkávání se dvou, po sobě následujících, generací českých výtvarných umělců, tak zvaných devadesátníků (působících v devadesátých letech 19. století) a umělců shromážděných kolem výtvarně-umělecké skupiny „Osma“, kteří začali přicházet na scénu v prvních letech 20. století.

Datace oné Šaldovy proslavené přednášky je vskutku symbolická, proběhla totiž v roce 1903. Šalda v ní poznamenává, že „nové umění a novou krásu poznáte nejbezpečněji po tom, že není ani dost málo chytrácká: všechna politika a diplomacie jest jí cizí: nehledí a nesnaží se vlísati se do vaší přízně, nechce vkrásti se do života zadními vrátky a připnouti se pokojně k přítomnosti a minulosti a přiživovati se s nimi ve svorné shodě z mísy obecného uznání.“ (Šalda, 2000: 98)

Nosnou myšlenkou celé této přednášky je potom skutečnost, že umělec musí svým uměním doslova ručit, ve jménu pravdy i poctivosti, citů i racionality; jednoduše a pouhými dvěma slovy řečeno: životem samým. Umělcova odpovědnost se také ovšem podle Šaldy musí odrážet v té skutečnosti, že umělec kráčí před dobou, stává se jakýmsi předvojem, pionýrem – objevovatelem, který bude prošlapávat cestu pro později nastoupivší řadové obecnstvo.

Poslední myšlenka, o které se na tomto místě zmíníte, úzce souvisí se stavem, který už jakoby předznamenává brzký nástup expresionismu. Šalda jejím prostřednictvím totiž apeluje na umělce, aby se ve svém tvůrčím úsilí maximálně soustředili na přítomnost,- tam se totiž podle Šaldy nachází ono veškeré bohatství krásy, kterou umělec po vynaloženém úsilí v podobě vytěžení a následného zpracování může předložit k posouzení veřejnosti (Šalda, 2000: 99-130).

Co se dobové atmosféry námi zpracovávaného období týká, historik umění Josef Kroutvor ve své monografii „Café fatal“ připomíná, že stěžejní úlohu zde přirozeně sehrávalo tehdejší politicko-kulturní uspořádání; a také ovšem přítomnost (či naopak

absence) výrazné výtvarně-umělecké osobnosti, která by udávala směr, a zároveň byla také svorníkem, zastřešujícím (a také snad i podněcujícím) soudobé výtvarné realizace.

Kroutvor tak mimo jiné upozorňuje na skutečnost, že Praha (na rozdíl třeba od Vídně) svého Gustava Klimta ve svém výtvarně-uměleckém středu prostě neměla, což se v kombinaci s tehdejší politickým rámcem a diskursem nepochybně muselo projevit také na vystoupení mladé začínající generace českých výtvarných umělců.

Zčásti z politických důvodů, v období probíhající a rostoucí emancipace jednotlivých národních států, se zrak českých umělců a intelektuálů upíral daleko více k Paříži, nežli ke své, už nějakou dobu nechtěné 'matce'. Odtud tedy podle Kroutvora pramení přimknutí se nastupující české umělecké generace směrem k Francii, odtud (kromě jiného) Fillova (ale i jiných českých umělců) vysoká záliba v nedávno ustaveném kubismu, nikoliv náhodou v Paříži narozeném (Kroutvor, 1998: 15-16).

S politickým úsilím o emancipaci českých zemí na konci 19. století souhlasí také Tomáš Vlček, který zároveň dodává, že „jestliže na počátku 19. století byla Praha převážně chápána jako centrum dávné moci a slávy, na jeho konci už představovala metropoli, která z pozic svého hospodářského a kulturního postavení v českých zemích došla k novým kulturním a politickým ambicím.“ (Vlček, 1998:13)

Je třeba si však podle Vlčka uvědomit, že přestože snaha Prahy o politickou emancipaci byla zřetelná, uchopení této problematiky nebylo (a ani snad nemohlo být) naprosto jednoznačné a bez náležitých komplikací; tehdejší dobová atmosféra byla podle Vlčka místy až příliš nasáklá rezidui pocházejícími ze staršího ideologického nacionalismu. Tak umělcům, tvořícím přibližně v desátých letech 20. století určitě vyhovovalo, že mohli pracovat uvnitř 'neideologických' výtvarných stylů, totiž expresionismu a kubismu; výtvarní umělci tak mohli navazovat bezprostřední vztahy nejen s Paříží (to se stávalo nejčastěji), ale také s avantgardní německou kulturou (Vlček, 1998: 16).

Ideologicko-nacionalistická rezidua ve své monografii "Osma a skupina výtvarných umělců 1907/1917" připomíná také Miroslav Lamač. Upozorňuje na skutečnost, že teprve generace tak zvaných devadesátníků se těchto nánosů zbavila. V symbolicky pojatém manifestu sepsaném na půdě tehdy jednoznačně vůdčího kriticko-uměleckého časopisu "Volných směrů" tato výtvarně-umělecká generace vytyčuje rámeček

svého úsilí a směřování ve smyslu „hledání výrazu doby a sebe sama.“ (Lamač, 1988: 15) Ačkoli ne vždy se jim to podaří důsledně realizovat, hnacím motorem jejich úsilí je podle Lamače „touha po bezprostředním, vnitřně pravdivém uchopení skutečnosti i touha po ztělesnění vnitřní vize,- ať má již povahu optické iluze, nebo se podřizuje svébytné logice obrazového světa, */jdoucí ruku v ruce s/* touhou po stylu a stylotvorné zákonitosti. (...) Od vnější akce, motivované historicky, žánrově, alegoricky, příznačné pro tvorbu generace Národního divadla, dospívají k tématu mnohem subjektivněji pojímanému.“ (Lamač, 1988: 23)

Zároveň chtějí také více a jasněji tvořit uvnitř své malířské umělecké disciplíny jako takové. Že má například hudba nebo literatura své vlastní odpovídající výrazové vybavení, je bráno prakticky jako danost, když se však o totéž pokouší výtvarné umění (například prostřednictvím problematiky barev či dekorace), zdánlivě to k uměleckému vyjádření, resp. naplnění ještě nedostačuje... Mimoděk a mimochodem tak devadesátníci ve svých teoretických statích upozorňují na společný výrazový prvek u výtvarného umění a hudby, když ve své stati upozorňují na skutečnost, že „mnohý dojem slovy absolutně nevyjádřitelný je možno ještě upoutati štětcem na plátno nebo vyzpívati v tajemných melodiích, a kdo smí říci, že právě tento dojem nebo ta myšlenka je méně cenná?“ (Volné směry, 1898: 231-232; In Lamač: 1988: 15) Cílem jejich uměleckého úsilí tedy bylo „soustředění se na podstatu umění, vlastní výtvarnost díla, která zakládá obsahovou nosnost a sdílnost. (...) Z vnitřních potřeb a zdrojů národního života i jeho tradic, avšak v souhlase s nově pojatou tvůrčí svobodou i se soudobým vývojem evropského umění vyjádřit svůj pocit skutečnosti, tak si představovala úlohu umělce.“ (Lamač: 1988: 15)

Velmi složitý a rozporuplný byl také vztah devadesátníků k impresionismu jako takovému. Třebaže uprostřed tohoto výtvarného uměleckého stylu mnozí malíři této generace tvořili svá umělecká díla (za všechny jmenujme alespoň Slavička a Lebedu), nikdy se s tímto výtvarným stylem plně neztotožnili, resp. nepřijali ho z mnoha konkrétních důvodů plně za svůj. Mimo jiné mu vytýkali jeho určitou povrchnost,- na úkor hlubšího, poctivějšího a kritičtějšího ponoření se v rámci uměleckého procesu zachycování přírodních jevů a fenoménů. Miroslav Lamač v tomto ohledu dokonce upozorňuje na skutečnost, že „v kritickém vztahu k impresionismu je základ českého stanoviska. Tomu

nelze ovšem porozumět z hlediska logiky francouzské malby, tak jako z této logiky nikdy nevyložíme ani nepochopíme dílo Osmy a Skupiny.“ (Lamač: 1988: 15)

Lamač se také snaží objasnit velmi komplikovaný a stěží jednoduchým způsobem vysvětlitelný vztah, který měli mezi sebou právě devadesátníci s nastupující – přirozeně progresivní a námi studovanou – generací, která na svých předchůdcích - až na malé výjimky (Slavíček, Preisler) - nenechala tak říkajíc nit suchou. Podle Lamače ve svém vymezování se vůči starším kolegům, nastupující generace, později sdružená především kolem výtvarně-umělecké skupiny “Osma“, neprávem přehlížela objem i obsah jimi vykonané práce; smutným příkladem a také symbolem takovéto ostrakizace se potom stal jeden z členů tak zvaných devadesátníků, Miloš Jiránek (1875-1911).

Byl to právě Emil Filla, který měl potřebu se k tomuto značně ožehavému tématu s odstupem několika desetiletí vyjádřit v jedné ze svých statí. Píše v ní, že tehdy vyřčený soud nad jejich předchůdci byl v mnoha ohledech nespravedlivý, příkrý a přinejmenším částečně namířený nesprávným směrem; zdůrazňuje zde dokonce, že v mnohém bychom naopak měli být na nejednoho z umělců této generace hrdí. K již zmiňovaným Slavíčkově (1870-1910) a Preislerovi (1872-1918) dále připojuje také Lebedu (1877-1901), Pruchu (1886-1914) a dokonce i tragicky skončivšího, a tehdy zatracovaného, Jiráňka.

Také autoři vynikající monografie “*!Křičte ústa!*“, vydané u příležitosti stejnojmenné výstavy v Praze na přelomu let 2006 a 2007, se v hlavním podtónu svých sdělení snaží připomenout, že bez malířských realizací tzv. generace malířů devadesátých let by prakticky nebylo myslitelné vystoupení umělců kolem Osmy v takovém námětovém a stylovém rozsahu a šíři, tak jak ho dneska známe. Petr Wittlich dává za příklad právě Fillou zmiňované vystoupení Otakara Lebedy, který vyobrazil dramatický námět podle skutečné události “Zabitý bleskem“ (1900-1901). Jeho zřetelná expresivita, byť zasazena do pro Lebedu typického impresionistického výtvarného stylu, jako by tak trochu předurčovala příští dění na moderní české výtvarné scéně. (Wittlich, 2007: 17-19) Na druhou stranu ovšem nesmíme opomenout obrovské vlivy a inspirace, které přicházely ze zahraničí. Vojtěch Lahoda upozorňuje na tři základní zdroje: z Francie to byli fauvisti a van Gogh, z Německa umělecká skupina Die Brücke, a ze Skandinávie potom Munch (Lahoda, 2007: 47).

Lamač shrnuje, že devadesátníci výrazným způsobem napomohli po nich nastupující generaci, když jim prostřednictvím umělců, jakými byli právě Slavíček,



Preisler nebo i Bílek, mimo jiného nabídli z portfólia tří, naprosto rozdílných úhlů pohledu, vhléd do probíhajícího filosofického, přírodovědného i estetického diskursu, který vládl konci 19. století. Na pozadí mnoha Slavičkových a Preislerových rozcitlivělých a exaltovaných realizací na straně jedné, stejně jako na Bílkově odklonu od horizontály pozemské pomíjivosti směrem k vertikále mystického vytržení na straně druhé, tušíme „skepsi a splín konce století, rozhodávající dosavadní životní jistoty, morální uzance a sociální hierarchie, i vědomí revolučního kvasu, vědomí čehosi nového, rodícího se v myšlení člověka osvobozujícího se sestupem do hlubin sebe sama.“ (Lamač, 1988: 24)

Ke Slavičkovi a Preislerovi, těmto dvěma podle Lamače nejbližším předchůdcům generace “Osmy“, ještě doplňme, že dokázali ve svých dílech – byť každý přirozeně svým originálním způsobem – plodně, a na panující poměry významným tvůrčím způsobem - čerpat z přirozeně panující a nastavené polaroty mezi impresionismem a symbolismem; také z tohoto důvodu byli svými o jednu generaci mladšími následovníky náležitě oceňováni (Lamač, 1988: 14-24).

Chceme-li co nejzřetelněji pochopit kontinuitu i jakousi přirozenou logičnost vývoje českého malířství v (několika) posledních desetiletích 19. století a připravit si tak náležitě pevnou půdu pro maximálně možné porozumění příčin a důvodů nástupu mladých výtvarných umělců v prvních letech 20. století, je třeba se ještě jednou vrátit k až samotným kořenům počátků tohoto vývoje.

Těmi politickými byly rozhodně tereziánsko-josefínské reformy odehrávající se v druhé polovině 18. století. Mimo jiné v sobě obsahovaly podporu vědy, techniky, kultury i školského systému. Přibližně o jedno století později, v roce 1891, byla díky podpoře nadace význačného českého stavitele Josefa Hlávky založena Česká akademie věd a umění, ve stejném roce se také uskutečnila Jubilejní výstava, o čtyři roky později potom Národopisná výstava. Obě tyto veleúspěšné, panující společenskou atmosférou vítané akce, staly se manifestací hospodářské, technické, a v jistém smyslu také kulturní, vyspělosti národa. Nesmíme opomenout ani rodící se “Ottův slovník naučný“, vznikající ve stejném období pod vedením T. G. Masaryka, stejně jako lingvistické studie a analýzy jazyka, vrcholící v meziválečném období, kdy se Praha prostřednictvím Pražského lingvistického kroužku stala jedním z hlavních evropských center zabývajících se problematikou jazyka.

Práce s jazykem se také již v 19. století odrážela v rozvoji literární a divadelní tvorby, dochází k emancipaci kulturně-umělecké kritiky, k jejímuž faktickému vyvrcholení dochází ve zmiňovaném vystoupení F.X. Šaldy, symbolicky působícího na přelomu století, a – s nijak velkou nadsázkou řečeno – pomyslného spojujícího článku výtvarníků generace devadesátých let s po nich nastupující generací sdruženou kolem „Osmy“.

Vlček v tomto kontextu upozorňuje na zajímavou skutečnost zasahující přímo do jádra předmětu našeho bádání, totiž že důraz kladený na jazyk vedl ke „zdůraznění role obraznosti a následně i míst kontaktů poezie a výtvarného umění.“ (Vlček, 1998: 14-15) Neopomíná přitom zdůraznit klíčovou roli umělecké generace devadesátých let, která právě v propojování více druhů umění nastavila takové umělecké prostředí a podmínky, na které mohla zprvu předválečná, a později také meziválečná generace českých umělců plodně a plynule navazovat. Umělci této generace byli schopni „rozvíjet vztahy s literaturou a podílet se na jejích dramatických proměnách, a to především rozšiřováním možností její obraznosti. (...) Na vztazích verbálních a vizuálních forem tvůrčího myšlení a vyjadřování především spočívala a rostla česká divadelní, výtvarná a literární avantgarda.“ (Vlček, 1998: 15)

Podle Vlčka rozhodně nesmíme zapomenout, co se týká geneze českého moderního výtvarného umění, ani na jeho silnou barokní inspiraci. Byla to podle výše zmiňovaného autora právě zakladatelská generace výtvarných umělců devadesátých let (Slavíček, Preisler, Preissig (1873-1944), Kupka (1871-1957)), která byla v počátcích jejich vlastní tvorby silně ovlivněna právě tímto fenoménem. Přetrvávání tradic barokní kultury mělo také za následek, že se v českém uměleckém diskurzu tohoto období objevovaly vize a témata „konečnosti, pomíjejícínosti a přechodnosti lidského života.“ (Vlček, 1998: 17); podobně ovšem také témata etická a estetická. Připomeňme také příspěvek výtvarného teoretika Aloise Riegla, který přišel s novými metodami ohledně pohledu na psychologické možnosti týkající se „vnímání formy výtvarného projevu.“ (Vlček, 1998: 17)

Dalšími ze základních principů výtvarného umění námi sledovaného období jsou podle Vlčka motivy smyslovosti a tělesnosti,- i z toho důvodu, že „Střední Evropě, mimo Německo, chyběla monolitnější myšlenková tradice, jakou například měla francouzská novodobá kultura v karteziánismu nebo anglická kultura v moderním britském empirismu.

(...) */Právě/* v reakci na noetickou nejistotu individuálního já odkázaného na smysly se utvářely poetiky českého moderního umění, (...) */kdy docházelo ke/* zvýraznění napětí ve vztazích umění a předmětné skutečnosti. “ (Vlček, 1998: 18)

Vlček také v tomto ohledu připomíná významnou úlohu fenomenologie v uskutečňovaném tvůrčím procesu: „Tím, že se fenomenologie zaměřila na nové zhodnocení prvků smyslovosti v procesu poznání, dotkla se nejvíce ze všech tendencí moderního filosofického myšlení kategorií vizuálního vnímání a tvoření (Vlček, 1998: 18).

Již v samotné genezi svého vývoje, prostřednictvím Josefa Navrátila (1798-1865) a Karla Purkyně (1834-1868), se v 19. století podle Vlčka české moderní malířství prezentovalo primárním zaměřením se na jevy přirozeného světa, které znamenalo „zahrnutí bezprostředních smyslových vjemů do vztahů s představivostí a zvýraznění role tvůrčí vize v chápání skutečnosti.“ (Vlček, 1998: 18-19) Jak upozorňuje Miroslav Lamač, prostřednictvím úspěšných výstav obou výše jmenovaných malířů v letech 1909 a 1911 bylo možno na vlastní oči zahlédnout samotné kořeny českých výtvarných tradic v 19. století; třebaže to byla přirozeně Francie, která jednoznačně udávala tón v počátcích i směřování moderního výtvarného umění, viděl Filla v Purkyněho díle „první pokus našeho národa státi se ve vývoji evropského tvoření aktuálním.“ (Filla: 1948: 47-48; In Lamač, 1998: 14) Místy snad až přízemní tělesnost a smyslnost na straně jedné, a procítěná duchovnost na straně druhé; tyto dva na první pohled naprosto odlišné přístupy a protiklady staly se naopak podle Vlčka charakteristickými symboly a nosníky pro české výtvarné umění, když výtvarníci jejich prostřednictvím vyjadřovali svou „touhu po harmonii v době a místě nejistot.“ (Vlček, 1998: 19)

A byla to nakonec právě nastupující generace malířů devadesátých let, které šlo v jejich tvůrčím úsilí o to zahrnout do svého uměleckého konceptu „bezprostřední smyslové vjemy, */očistěné/* od nepřiměřených ideových konotací, (...) */stejně jako usilovat o/* spojení fyziologické smyslovosti impresionismu s koncepty symbolického vidění.“ (Vlček, 1998: 19)

Vlček vůbec podtrhuje význam českého výtvarného umění mezi obdobími od 90. let 19. století až po definitivu okupace českého státu nacistickým Německem; konkrétně se tedy jedná o období mezi lety 1890 až 1938. Tento úsek dějin podle Vlčka „představuje dobu, v níž výtvarné umění českých zemí nacházelo v konceptech moderních tvůrčích

tendencí a směrů možnosti zužitkování místních zkušeností a předpokladů ve prospěch autentické tvorby.“ (Vlček, 1998: 13)

Co se týká nadcházející první dekády 20. století, té, která je pro nás nejdůležitější s ohledem na cíle naší studie, upozorňuje Vojtěch Lahoda na skutečnost, že se mladá výtvarná generace nastupující právě v prvních letech nového století, ve své většině již setkala na pražské Akademii výtvarných umění. Postupně do této prvotřídní umělecké instituce nastoupili Otakar Kubín, Willy Nowak (1886-1977), Arthur Pittermann (1885-1936), Bedřich Feigl (1884-1965), Bohumil Kubišta, Vincenc Beneš (1883-1979), Antonín Procházka (1882-1945) a řada dalších; Emil Filla nastoupil na Akademii v roce 1906.

Většina ze jmenovaných mladých mužů se jen o něco málo později stala členy umělecké skupiny “Osma“, nejvýznamnější to výtvarně-umělecké skupiny tohoto období. Ta byla založena v roce 1907, a svým vystoupením prudce rozčeřila zdánlivě stojaté vody soudobého českého výtvarného umění. Lahoda připomíná, že přesně to, co jejich kritiky pobouřilo, naopak Maxe Broda potěšilo. Ten totiž viděl v jejich vystoupení „mnoho nového života, mnoho vzrušení, mnoho mladého jara na několika stěnách.“ (Lahoda, 1998: 236)

Jak jsme se již v úvodu naší studie zmiňovali, převážnou většinou výše jmenovaných českých výtvarných expresionistických umělců se budeme zabývat v kapitole věnované právě umělecké skupině “Osma“, jakési přirozeně zrozené platformě, uvnitř které zmiňovaní umělci vytvářeli, a následně také i vystavovali, svá díla.

## **2.2 Osma: vlajková loď českého výtvarného expresionismu**

Český výtvarný expresionismus rozhodně nerovná se pouze umělecké vystoupení Emila Filly, výtvarníka, jehož životním i uměleckým příběhem se v naší studii o českém expresionismu budeme zabývat rozhodně nejvíce. Také jeho (povětšinou) generační souputníci, s nimiž se již ve valné míře poznal při studiích na pražské Akademii výtvarných umění, svými uměleckými díly rozhodně přispěli do pokladnice tohoto výtvarného stylu.

Již jsme se zmínili o skutečnosti, že v roce 1907 výtvarní umělci shromáždění kolem Emila Filly založili uměleckou skupinu “Osma“, i s odstupem více než jednoho

století jednoznačně viděnou coby nejvýznamnější skupinový počín na poli tehdejšího českého výtvarného umění.

Genezi “Osmy“ můžeme podle Miroslava Lamače nalézat především ve dvou základních směrech; v prvním, na přelomu století, v období *fin de siecle*, kdy soudobé (nejen) výtvarné umění jako celek přirozeně ve svých uměleckých počinech reflektovalo obrovské změny probíhající uvnitř jednotlivých evropských společností i států. A za druhé, do té doby vůdčí, tzv. generaci devadesátých let, začali postupně nahrazovat umělci narozeni v 80. letech 19. století; ty zároveň můžeme nazývat první výtvarnou generací 20. století.

Zprvu někteří z nich působili spolu se svými staršími, a tedy přirozeně i věhlasnějšími kolegy, ve Spolku výtvarných umělců Mánes, z něhož se vznikající skupina “Osma“ v roce 1907 vydělila. O určujících a rozhodujících rozdílech, snad kromě přirozeného soupeření mezi starší a mladší generací, jsme se již v naší studii zmiňovali; připomeňme si tak pouze, že nastupující generaci sdružené kolem “Osmy“ hrálo nesmírně mnoho stávajících faktorů tak říkajíc do karet. V první řadě pro ně bylo obrovským impulsem již zmiňované vystoupení Edvarda Muncha, které znamenalo doslova předěl v dalším vývoji evropského výtvarného umění,- a jehož nástup nebyli na jednu stranu schopni (na stranu druhou ovšem také ani ochotni) devadesátníci zachytit; dále to byla ona zmiňovaná rozdílnost výchozích pozic (a tím přirozeně i nabytých zkušeností a prožitků), kdy zatímco devadesátníci museli tvrdě pracovat na napravení zpřetrhané kontinuity mezi českým a evropským výtvarným uměním, generace “Osmy“ přišla, velmi zjednodušeně řečeno, prakticky již k hotovému a mohla tak napnout veškeré svoje úsilí a tvůrčí energii směrem k progresivnímu nástupu nových evropských výtvarných stylů, zatímco zmiňovaní devadesátníci povětšinou nadále pracovali a tvořili na svém poctivě vykolíkováném a obhospodařovaném území, a očekávaně se již do žádných vysloveně nových ‘experimentů’ nepouštěli. Tím ovšem do značné míry působili na své mladší kolegy konzervativně a ‘nemoderně’ (Lamač, 1988: 7-8).

Mezi zakládající členy “Osmy“, povětšinou snad až osudově inspirovanými norským malířem Edvardem Munchem, patřili – kromě již zmiňovaného Emila Filly – Vincenc Beneš, Friedrich Feigl, Max Horb (1882-1907), Otakar Kubín, Bohumil Kubišta, Willi Novak, Emil A. Pittermann (1885-1936), Antonín Procházka a jeho pozdější manželka Linka Scheithauerová (1884-1960). Lamač dodává, že „jejich názorovým

pojítkem byla snaha vyrovnat se s vývojem postimpresionismu. (...). V následujících letech určovala pak jejich umění osobitá verze dobového expresionismu, fauvismu a tendencí, které vedly ke kubismu.“ (Lamač, 1988: 8)

Je také dobré si uvědomit, že většina umělců z nastupující generace nepocházela z Prahy, ale naopak daleko více jich bylo z větších či menších měst nebo vesnic, nutno dodat, že povětšinou ze skromných poměrů. Uvedené predispozice se přirozeně, ať již v menší nebo větší míře, vědomě nebo nevědomě, musely (spolu)promítnout jak do jejich mnoha následujících uměleckých realizací, tak i do jejich myšlení a občanských názorů. Kromě studia a setkávání se na Akademii, stala se pro tuto generaci onou pomyslnou školou života známá pražská kavárna Union. Chodili sem prakticky všichni mladí začínající umělci: Filla, Feigl, Brunner, Kratochvíl, Kysela, Beneš, Špála, Nowak, Procházka, Pittermann, Kubín, Horb, Janák, Štěch, Matějček, o něco později také Kubišta. Mezioborovou kulturní komunikaci, a tím i úrodnou půdu pro důležité tříbení názorů, v proslulé kavárně zajišťovali například bratři Čapkové, Jaroslav Hašek, Josef Lada nebo Eduard Bass (Lamač, 1988: 39).

V roce 1905 potom prostřednictvím avizované výstavy Edvarda Muncha v Praze, vybuchla doslova a do písmene časovaná bomba. Znamenala jednoznačný předěl ve směřování výtvarné tvorby mladých českých umělců. ‘Staří’ ji tvrdě kritizovali, ‘mladí’ naopak byli uneseni. Munch přišel ve svém uměleckém díle s něčím úplně novým, ať se to už týkalo formy nebo obsahu. Lamač poznamenává, že vystavené obrazy „šokovaly nejen z hlediska způsobu malby, ale i z hlediska toho, co na těchto obrazech bylo namalováno, o čem vypovídaly.“ (Lamač, 1988: 40)

Munchova přelomová výstava také jednoznačně uspíšila a předznamenala vznik “Osmy“. V roce 1906 potom Filla, Feigl a Procházka společně uskutečnili významnou a pro jejich další umělecké směřování značně přínosnou cestu po Evropě, o které více pohovoříme až v souvislosti s uměleckým vystoupením Emila Filly. Cestou po Německu, Holandsku, Francii a Itálii navštívili mnoho významných výstav; Pittermann s Kubínem se v témže roce vrátili z pobytu v Itálii; chyběl jen Kubišta, který v této době studoval ve Florencii.

První výstava Osmy byla zahájena 18. dubna 1907; svoje obrazy na ni vystavovalo osm umělců (Kubín, Procházka, Kubišta, Filla, Feigl, Horb, Nowak, Pittermann), odtud tedy geneze názvu skupiny. Bez zajímavosti určitě nebyla skutečnost, že zde také

vystavovali tři němečtí malíři, Willi Nowak, Max Horb a Friedrich Feigl. Jako by tím chtěli dát mladí výtvarníci najevo, že nikoliv národnostní, ale ryze umělecký názor bude hrát v jejich následujících vystoupeních prim.

Lamač zde také připomíná, že mnoho odborníků dává pomyslné rovnítko mezi založením Osmy a definitivním uměleckým nástupem této mladé generace umělců,- po období učení a sbírání zkušeností, zejména v letech 1905-1906. Mladí umělci brali podle Lamače svoje úkoly a poslání velice vážně, maje na paměti, že „východisko vši tvorby je především věrnost sobě, svému vlastnímu pocitu života.“ (Lamač, 1988: 49) Emil Filla potom klíčový cíl směřování mladých umělců vyjádřil zcela pregnantně: „Umělecké dílo jest bezprostředním výrazem vnitřního stavu tvůrce.“ (Lamač, 1988: 49, In Emil Filla: Život a dílo, Umělecký měsíčník I, 1911-1912, s. 314). K tomu je třeba ještě připomenout, že především ve svých počátcích se mladí umělci jaksi přirozeně potýkali s fenoménem nových výrazových prostředků moderního umění.

Poměrně zajímavá – na druhou stranu ovšem nikoliv neočekávaná – je také skutečnost, že mladí ve svých uměleckých počátcích, v rámci seznamování se s panujícími výtvarnými styly i poměry, experimentují s impresionismem; kromě jeho stále ještě doznívající významnosti také proto, že malíři dával příležitost jistým způsobem subjektivně interpretovat realitu. Ovšem pod vlivem dalšího vývoje v této oblasti, pod tíhou kritiky, jíž byl impresionismus v posledních letech podrobován, a v neposlední řadě díky fenomenálnímu nástupu Munchově, se od tohoto výtvarného stylu, který ovládl prakticky celou druhou polovinu 19. století, postupně odvrátili. Postupující vývoj ve výtvarném umění nezvratně vedl k jeho překonání; již byly napevno zapuštěny pilíře, které v následujících letech ponese mnohvrstevnou budovu expresionismu (Lamač, 1988: 49-50).

Během naší studie jsme se již přesvědčili (a ještě se mnohokrát dále opětovně přesvědčíme), jakou úlohu sehrávalo ono zmiňované klíčové motto, které zformuloval Emil Filla, v soudobém výtvarném umění; jinými slovy řečeno: právě tudy vede přímá linka od Munchova symbolismu k vystoupení německých (“Die Brücke“, “Die Blaue Reiter“), rakouských (Kokoschka, Schiele) i českých (“Osma“) výtvarných expresionistů. Konvence šly tedy záhy nemilosrdně stranou,- a právě tento fakt byl hlavním jádrem sporu mezi většinou devadesátníků a generací “Osmy“, kterou při jejich nástupu mnohdy z podobných důvodů příliš nešetřila ani soudobá umělecká kritika.

Mezi Munchovou pražskou výstavou, uskutečněnou v roce 1905, a výtvarnými realizacemi, v mnohém inspirovanými právě geniálním norským malířem, přibližně uplynuly dva roky. Jedná se tedy o námi zmiňované, snad přesněji velice letmo nastíněné, 'učednické' období let 1905 a 1906. Již v této těsně 'předexpresionistické' periodě jsme ovšem svědky mnoha zajímavých, kvalitních a až překvapivě zralých realizací. Za všechny jmenujme alespoň vystoupení Viléma Nowaka, vrcholící obrazy "Veranda" (1906) a "Pradleny" (1906), či Antonína Procházku, jehož "Venkovská svatba" byla realizována dokonce již v roce 1904,- a jehož "Milenci" (1906), kde je zobrazen sám malíř se svojí budoucí manželkou, již dokonce nesou mnoho z rysů a výrazových prostředků typických pro vrcholnou Munchovu tvorbu (Lamač, 1988: 50-60).

Jak píše Miroslav Lamač, „teprve v roce 1907 namalovali mladí ve větším počtu obrazy, jež schematicky řečeno spojují Munchův expresivní symbolismus s dobovou evropskou problematikou fauvismu a expresionismu.“ (Lamač, 1988: 61). Prakticky z ničeho nic, jakoby přes noc, stává se potom onou pomyslnou vůdčí osobností celé skupiny mladých výtvarných umělců Emil Filla, v první řadě svojí „výrazovou intenzitou, názorovou důsledností i náhlou malířskou zralostí.“ (Lamač, 1988: 61) Právě v jeho vystoupení nejzřetelněji rezonovalo pochopení a vstřebání Munchova vlivu i díla.

Konkrétním faktickým i symbolickým předělem – a tím i definitivním příklonem k expresionistickému výtvarnému stylu - je potom Fillova realizace "Na verandě" (1907). Nejen podle Lamače můžeme oprávněně tvrdit, že právě prostřednictvím tohoto obrazu Filla umělecky dospěl. Dalo by se dokonce o něm říci, že se stal pomyslnou křížovatkou minimálně tří významných, v tom kterém období panujících, vlivů: v první řadě je tu rozhodně silná inspirace Bonnardem (kromě jiného prostorová koncepce verandy), ovšem také již nastupující vliv Munchův,- a v neposlední řadě Lamač také upozorňuje na nepřehlédnutelná rezidua s předcházející generací devadesátých let v podobě lyrického zabarvení celé kompozice. Nelze se v tomto ohledu nezmínit ani o skutečnosti, že již námi zmiňovaná "Veranda" od Antonína Procházky, realizovaná o rok dříve, byla též do značné míry inspirována Bonnardovými výrazovými prostředky,- s jehož dílem se oba zmiňovaní malíři a přátelé (ještě spolu s Feiglem) seznámili při návštěvě Paříže v roce 1906, v rámci své proslulé cesty po mnoha evropských zemích (Lamač, 1988: 61).



Expresionalistickým obdobím Emila Filly se budeme zabývat, jak známo, v samostatné kapitole, jež by měla tvořit jeden z hlavních pilířů naší studie. Nyní si tedy jen připomeňme, že ve stejném roce 1907 namaloval Emil Filla také jeden ze svých nejuznávanějších expresionisticky laděných obrazů, „Čtenáře Dostojevského“; vedle toho ovšem také uskutečnil i další ceněné realizace, jako „Dítě u Lesa“, „Lužánky“, „Kabaret Červená sedma“ nebo eroticky laděnou a známým Munchovým obrazem „Tanec na břehu“ (1900/02) z části inspirovanou, „Milostnou noc“.

Následující rok 1908 byl ve Fillově podání mimo jiné poplatný autoportrétům - až už sebe sama (Munchem inspirovaná „Vlastní podobizna s cigaretou“) či „Podobizně Josefa Uhra“. Mezi nejvýraznější Fillovy počiny v roce 1908 rozhodně můžeme také zařadit jeho tématicky laděný obrazový cyklus patřící do 'hráčského' období, který posléze vyvrcholil „Červeným esem“ (1908).

Již jsme se zmiňovali o tom, Emil Filla (ačkoliv byl jeho příspěvek zdaleka nejvýraznější) přirozeně nebyl jediným výtvarným umělcem, který zanechal trvalé stopy na oltáři tohoto výtvarného stylu. Miroslav Lamač uvádí, že nejbližší měl k Emilu Fillovi z ostatních českých výtvarných expresionistů Antonín Procházka, mimo jiné Fillův druh z jejich proslavené cesty po umělecky významných evropských městech v roce 1906.

Procházka, jak jsme již uvedli, patřil k jedněm z mála mladých umělců, kteří již v tzv. učednických letech vytvářeli zralé realizace; vzpomeňme na jeho Munchem ovlivněné „Milence“ z roku 1906. Od Filly se potom nejvíce odlišoval tím, že „dramatická exprese nebývá však v jeho obrazech tak vyhrocena.“ (Lamač, 1988: 75)

Na „Milence“ navazuje jeho další realizace „Ulice“ (1907). Na plátně Procházka dále rozpracovává munchovské motivy, zdůrazněné siluety odkazují pro změnu k fauvistům (Derain (1880-1943), Vlaminck (1876-1958)). Vojtěch Lahoda zde poukazuje na jistou podobnost s tehdejší směřováním Ernsta Ludwiga Kirchnera, vůdčí osobnosti Die Brücke. (Lahoda, 1998: 271) Ze stejného roku pochází také obraz „Jungmannovo náměstí“. Zde se pro změnu dostává ke slovu malířův lyrický akcent, tak typický pro jeho ranou tvorbu. Přepjatě a dramaticky pojaté siluety postav střídá podstatně jemnější, měkčí a jakoby průchodnější kompozice.

O Procházkově smyslu pro časovou i obsahovou kontinuitu přímo vypovídá jeho obraz „Snoubenci“ (1908). Je přímým pokračováním o dva roky mladšího obrazu

„Milenci“, a opětovně autobiograficky podložený. I tímto přístupem se tedy inspiroval svým velkým norským vzorem, když Edvard Munch, jak jsme si ukázali, naprostou většinu svých obrazů namaloval inspirován vlastní osobní zkušeností či prožitkem. Celkově však obraz není zdaleka tak dramaticky a přexponovaně působící jako jsou právě „Milenci“; podle Lamače zde dochází k jakémusi zklidnění, ztišení a zjasnění, což ovšem má ale přímou souvislost s již zmiňovaným lyrickým tónem Procházkových obrazů z tohoto období (Lamač, 1988: 75-85).

A konečně ještě připomeňme Procházkovo „Pařížské náměstí v Berlíně“ (1907). V první chvíli nás opět napadne silná inspirace Edvardem Munchem, poté, když si připomeneme jeho vlastní realizace s podobnou tematikou; ovšem Lahoda upozorňuje také na Procházkův osobní příspěvek, totiž na zobrazení městské ulice, která má „někdy charakter rozpálené klece.“ (Lahoda, 2007: 51) Tentýž princip, pouze přenesený z exteriéru rušné ulice do interiéru místa zábavy, pozoruje Lahoda v Procházkově „Cirkusu“ (1907). Umělec zde využívá prostředí cirkusu jako arény, v níž „dominuje ohnivě světelná a blyštivá nová krása městského prostředí, aréna cirkusu.“ (Lahoda, 2007: 51)

Lamač připomíná, že v tomto expresionistickém období působilo také několik výrazných uměleckých osobností, které stály mimo skupinu „Osma“. Jedná se především o Václava Špálu (1885-1946), Jindřicha Pruchu (1886-1914), a Jana Zrzavého (1890-1977).

U Pruchy je rozhodně zajímavé, že své nejpovedenější realizace v expresionistickém výtvarném stylu vytvořil v letech 1910–1912, tedy v době, kdy se už tehdejší diskurz na poli českého výtvarného umění rozhodujícím způsobem začal realizovat kubisticky pojatým stylem. Klíčem k uchopení i pochopení jeho malířského světa byla podle Lamače příroda, právě odtud čerpal převážnou část svých inspirací.

Zprvu vycházel z impresionistického pojetí, a jeho výtvarné realizace – mimo jiné – rozhodně ovlivnilo jeho vnitřní psychické uspořádání, které se navenek projevovalo jeho osamocností a neurotičností. Pruchovým prvořadým uměleckým záměrem bylo právě skrze přírodu poukázat na celkovou nesamozřejmost, a ovšem i zázračnost tohoto, ve svém celku vlastně homogenního, systému. Do spodních tónů svojí důmyslně promyšlené koncepce potom zařadil afinitu směrem k lidskému druhu, a tlačí nás tak k tomu, abychom

si naplno uvědomovali, že člověk je přirozenou součástí přírody a jejího uspořádání, že expresivita prožívání přírody a člověka jsou dvěma stranami jedné mince.

Lamač uvádí, že Prucha si dobře uvědomuje, že už nechce „vytvářet imprese na téma milovaných Železných hor, ale touží objevit vnitřní rytmy této krajiny, otisknout do ni své problémy, bolesti a touhy, právě tak jako ji poznamenat životem těch, kteří ji obdělávají.“ (Lamač, 1988: 89). I tady byl Edvard Munch tomuto citlivě stavěnému umělci jedním z hlavních vzorů a inspirací (třebaže se s jeho tvorbou později rozešel); jak poznamenává Miroslav Lamač, „je to ovšem Munch chápaný médiem přírodního lyrismu.“ (Lamač, 1988, 89)

Určitě není bez zajímavosti, ale zároveň i bez důvodu, že také Prucha (podobně jako například Špála, Filla nebo Kokoschka, jak uvidíme později) zahrnul do svého repertoáru také portréty dětí. Prostřednictvím obrazu „Děti s kůzlem“ (1912) zdůrazňuje „takřka existenciální napětí v 'bytování' člověka v přírodě, soužití, které je spíše počátkem záhadného dramatu než harmonické souhry lidských a přírodních sil.“ (Lahoda, 1998: 241) Bude tedy velice zajímavé sledovat, jak se s podobně laděnou problematikou (vrženost člověka – malého dítěte - do nikdy nekončícího dramatu světa a přírody, aniž by o tom sám mohl jakkoli /spolu/rozhodovat) vypořádají tři tak už na první pohled odlišné malířské osobnosti, jakými jsou právě Prucha, Filla a Kokoschka.

Ani Prucha se nevyhnul portrétování, podobně jako většina jeho generačních souputníků. Jeho „Vlastní podobizna v zimním šatě“ (1910–1911) si svým psychologickým vyzněním rozhodně nezadá s podobně zaměřenými a do nejzašší možné hloubky lidského (ne)vědomí uskutečněnými, realizacemi svých kolegů.

Na obraze „Vnitřek bukového lesa“ (1911) potom Lamač představuje hlavní formativní prvky, které Prucha používal při realizaci svých přírodních scénérií. V první řadě mu jde o syntetické pojetí krajiny, kde jím zvolená kombinace akordů barev (zelená a červená, fialová a oranžová, tmavě modrá a bílá) jasně hovoří o jeho prvoplánové výrazové nadsázce. Celé to potom vyznívá jako obrazy ploch a linií, v mnohém dokonce podle Lamače spatřujeme rezidua secesních akordů. Lamač v tomto ohledu také poukazuje na jistý odkaz směrem k fauvismu, stejně jako na zdánlivou podobnost s počátky skupiny německých výtvarných umělců sdružených ve skupině „Die Brücke“ (Lamač, 1988: 88-89).

Bezesporu zajímavým fenoménem i originální osobností tohoto období je rozhodně Jan Zrzavý, nejmladší z celé generace námi analyzované skupiny českých výtvarných umělců. Lamač upozorňuje, že Zrzavý již patří k tzv. druhé generaci symbolismu, která se formovala v letech 1910–1912. Kromě Zrzavého do ní také ještě patřili Konůpek a Váchal. Jejich snad jediným zásadním společným jmenovatelem s o několik let dříve ustavenou “Osmou“ je silný vliv Edvarda Muncha na jejich uměleckou tvorbu.

Už v Zrzavého raných realizacích v (neo)impresionistickém výtvarném stylu, které vyvrcholily “Podobiznou Václava Krupičky“ (1907), můžeme podle Lamače najít – podobně jako u Filly a Procházky ve stejném tvůrčím období – jak „světelnou a barevnou dematerializaci reálných forem, tak mučivou obnaženost psychiky.“ (Lamač, 1988: 93)

Poté ovšem, jak připomíná Lamač, se Zrzavého uměleckého pojetí vydává značně odlišným směrem: „Světlo a barvy světa kolem nás, byť jakkoli výrazově nadsazené, byly nahrazeny světlem a barvami, které známe jen z našich snů.“ (Lamač, 1988: 93-95) Nejprovedenějšími reprezentanty tohoto nového a originálního směřování Zrzavého, staly se potom především dvě jeho známé a oceňované realizace, “Údolí smutku“ (1907-1908) a “Veselé poutnice“ (1908).

Zrzavý i po letech vzpomíná, jak prvně jmenovaný obraz namaloval pod přívalem obrovské tvůrčí energie, inspirace i vzrušení, jakoby jedním dechem. Samotný název obrazu, stejně jako jeho celkové vyznění, i bez dalšího možného komentáře vypovídá o primární výpovědi, kterou chtěl mladý umělec prostřednictvím tohoto svého díla podat. A doplňuje, že se tato melancholicky laděná tvůrčí inspirace stala – tu v menším, tu ve větším objemu – jedním z rozhodujících katalyzátorů i v jeho pozdější tvorbě. Podle Lamače na “Údolí smutku“ není originální pouze jeho snová realizace, ale také linie, odrážející rytmus stoupání a klesání vln vodní hladiny, ale například také spoluzapřičiňující výraznou exaltovanost hrotitých kopců, které právě díky jejich tvarovému uspořádání působí expresivně. K této vegetativně projevující se expresi přidává se i exprese lidská: čas, zdá se, se jakoby zastavil, a žena s kloboukem v popředí obrazu – nacházející se takto uprostřed zmiňovaného bezčasí - v jakémsi úzkostném a melancholickém očekávání tak trochu bezradně očekává, co se bude dít dále. Zároveň se ovšem dá poměrně snadno odhadnout - jak vyplývá z celkové kompozice obrazu, i z ženina jednoznačně vypovídajícího výrazu - že pozitivních a povzbuzujících odpovědí se dočká jen stěží, resp. pomálu.

Se zajímavými inspiračními zdroji přichází sám Zrzavý, když uvádí, že kromě Muncha je na obraze něco také z Mony Lízy (hory a stromy), jejíž portrét viděl v Paříži; krajina znázorněná na obraze je potom pro změnu bavorská (za svítání); a v podobě slušivého kloboučku na hlavě oné zmiňované dámy tu máme aluzi na secesi, včetně pavího péra, které v tomto Zrzavého originálním rozvrhu tvoří jednu z větví stromu (Lamač, 1988: 91-95).

Ani Zrzavý neodolal tomu, aby nenamalovat svoji, opětovně naprosto originálně pojatou, vlastní podobiznu ("Vlastní podobizna I" /1909/ - v čínském klobouku posítem perlami). Z okraje klobouku potom ve svislých, pravidelně rytmizujících proudech, překrývají splývající třásně v podobě jakéhosi pomyslného závoje malířovu tvář. Jsme tu svědky opět něčeho atypického, snového, iluzivního, bezčasého; zdá se, jako by si člověk za pomoci tohoto artefaktu vytvářel určitý odstup od reálného světa, jako by jím sebe sama alespoň částečně chránil.

Další vynikající Zrzavého realizace z téhož roku nese název "Antikrist". Podle Lamače v něm vrcholí malířova raná tvorba, „vycházející v podstatě ze symbolismu devadesátých let, tento symbolismus /ovšem/ uvádí v novou souvislost s dobovým expresionismem.“ (Lamač, 1988: 102)

Stačí jen první letmý pohled na obraz, a zanechává to diváka jaksi automaticky s ústy dokořán. Už jen samotná, čiročirá naprosto nic nepředstírající, exprese, - do vrcholné exaltovanosti dovedená celková obnaženost, symbolizovaná především a v první řadě naprosto na pospas vydaným obnaženým pohlavím; symbolika s dalšími obrovskými symboly a přesahy, přirozeně v první řadě na čele s 'kristovým' křížem; strašidelná krajina s mnoha pro Zrzavého ranou tvorbu typickými komponentami, pekelně - mysteriózní rozvržení orchestrace barev...

Marie Rakušanová artikuluje velice zajímavou úvahu v tom smyslu, že různí kritici vyjadřující se k této Zrzavého vrcholné realizaci nemohli se úplně shodnout v názoru, jestli se její geneze rodila v proudu Nietzscheho 'antikristovských' myšlenek, a nebo šlo spíše o exaltovaný výron obnaženého podvědomí. Rakušanová se jednoznačně přiklání k variantě ovlivnění německým filosofem, i z toho důvodu, že Zrzavý se na svůj slavný výtvar za pomoci mnoha doložených skic pečlivě připravoval; a jedním dechem ještě doplňuje, že Zrzavého realizaci můžeme číst také jako jistou exaltovanou afinitu na jeho

odlišnou (a zřejmě i pro něho mnohdy problematickou) sexuální orientaci (Rakušanová, 2007: 201).

Ani v nejmenším není náhoda, že si právě tuto Zrzavého realizaci vybrali autoři monografie *“!Křičte Ústa!”* na svoji titulní stranu.

Josef Váchal (1884-1969) je bez pochyby nejoriginálnější a nejsamorostlejší uměleckou osobností ze všech malířů, kterými se v naší studii zabýváme. Ve své tvorbě se věnoval především grafice. Jeho realizace v tomto tvůrčím období, jako jsou *“Noc”* (1907–1909) nebo *“Ženy”* (1906–1908) mnohé o svém autorovi vypovídají, - jak připomíná Miroslav Lamač, o jeho (úmyslně) syrovém, primitivistickém pojetí či snad stylu, stejně jako o člověku, „jenž žije doslova se svými přízraky.“ (Lamač, 1988: 92) Jeho originální expresivita potom těží mimo jiné z reziduí symbolistického stylu.

Vojtěch Lahoda potom vidí příčiny jeho uměleckého směřování - přirozeně kromě jeho citlivého psychického ustrojení – v zalíbení v anarchismu, který už sám ze své definice jaksi předjímá revoltu proti zavedenému uspořádání, pravidlům, jakémukoliv nastavenému řádu. Namísto svázanosti tedy dává přednost nevázanosti, na místo umění ‘vysokému’ umění na první pohled ‘nízkému’ (Lahoda: 1998: 291).

Také Vratislava Hugo Brunnera (1886-1928) v jeho počátcích tvorby značně ovlivnil Edvard Munch, když především Norovy eroticky laděné realizace přetavil do svého, značně originálně pojatého, výtvarného stylu. Jako typický příklad obrazu, na kterém jsou tyto charakteristické prvky rané Brunnerovy tvorby dobře vidět, potom může posloužit jeho *“Park s milenci”* (1906–1908). Bez zajímavosti na něm není ani rozhodně plánovitá aluze směrem k secesi, podobně jako je tomu například u dvou Zrzavého realizací, již zmiňovanému *“Údolí smutku”* a nově také *“Perské zahradě”* (1907) (Lamač, 1988: 9–102).

Vedle Emila Filly byl druhou nejvýraznější osobností generace Osmy bezesporu Bohumil Kubišta. Jeho hvězda sice nezazářila na poli české malířské avantgardy tak bleskově jako ta Fillova, ale nakonec jeho usilovná a poctivá práce přinesla kýžené ovoce. Byl stejně jako Filla ‘uměleckým myslitelem’, ale jeho myšlenkové a filozofické akcenty byly poněkud odlišné od těch Fillových. Lamač potvrzuje, že Kubišta byl racionálně založen, a stejně tak mu byl blízký deduktivní způsob myšlení. „Ve smyslu pro řád a

v mravním stoicismu pohrdajícím vším vnějším, je (...) přímo předurčen k promýšlení otázek obrazové stavby. (...) Ze všech příslušníků Osmy /ovšem/ dospívá k vlastnímu výrazu nejzdlouhavější a nejkomplicovanější cestou.“ (Lamač, 1988: 103)

V svém 'předexpresionistickém' období mezi lety 1906 – 1907 za pobytu v Itálii snaží se všestranně vzdělávat (Darwin, Schopenhauer, Carlyle, Tolstoj, Dante, Galilei); prostřednictvím obrazu "Vlastní podobizna" (1906) nás potom seznamuje se svými dalšími dvěma velkými inspirátory, Rembrandtem a Zolou. Kromě Rembrandta inspirují Kubištu také van Gogh (především v jeho rané tvorbě) a Cézanne. Miroslav Lamač připomíná, že Kubišta svoje umělecké vystoupení od počátku chápal „nejen jako výraz tvůrčí intuice, ale i jako syntézu veškerého svého vědění.“ (Lamač, 1988: 103)

Kubišta se ovšem také začal velmi intenzivně zabírat teorií, technikou a vzájemnou orchestrací barev. Ani v tomto ohledu nechtěl ponechat nic náhodě,- každá jím zvolená barva by měla mít v celkové obrazové kompozici své opodstatněné odůvodnění a místo. Ba co více, jak uvádí Lamač, „barva jej láká /svou/ magickou výrazovou mocí i možností řešit svébytné zákony obrazové plochy, jimž svrchovaně vládne.“ (Lamač, 1988: 105-108)

První fáze Kubištova pojetí jeho později proslavené barevné kompozice vrcholí v obraze "Trojportrét" (1907), na kterém jsou vedle sebe umístěni Bedřich Feigl, Bohumil Kubišta a Emil Pittermann. Lamač uvádí, že „světlé plochy obličejů jsou žluté a růžové, tmavé plochy hnědé s prosvítající zelenavou, někde s nádechy do fialova; kde pozadí hraničí se světlými částmi obličejů, opakuje se zelenavě hnědá, kde na ně naráží tmavá plocha vlasů, zeleně žlutá. (...) Obraz je i počátkem rozporu mezi plastičností a plošností, jehož řešení bude malíře zaměstnávat řadu let.“ (Lamač, 1988:105) Dalším velkým úkolem, se kterým se Kubišta hodlal vypořádat, byla tedy problematika vyjádření tvaru, jakožto té „nejobjektivnější stránky jevového světa. (...) Cílem se /tak/ stává vyjádření tvaru barvou, pokud možno čistou barvou, bez pomoci konvenční modelace světlem a stínem.“ (Lamač, 1988: 105–108)

Nejdůležitějším Kubištovým obrazem z roku 1908 je potom podle Lamače jeho "Vlastní podobizna v haveloku". Portrét přirozeně patří do skupiny podobně realizovaných námětů, Lamač zde poukazuje na určité podobnosti s Fillovým autoportrétem z téhož roku. Upozorňuje také, že obraz sice ještě zdaleka není tak povedený, jak by si Kubišta asi sám přál a představoval, na druhou stranu ovšem „monumentalitou tvarů a zvláště dynamikou

barvy a světla, bezmála kupkovskou, dokumentuje prudký vzestup Kubištvých tvůrčích sil.“ (Lamač, 1988: 111) Jedním z příkladů Kubištvoy inspirace Edvardem Munchem a fauvismem, stává se jeho obraz “Promenáda v Riegrových sadech“ z téhož roku.

V “Továrně“ (1908) je potom poprvé k vidění Kubištvova povedená inspirace Cézannem. Jak uvádí Miroslav Lamač, Kubišta není čistým cézannistou, pouze se snaží aplikovat některé mistrovské principy a metodologie na svoji vlastní tvorbu. „Vytváří obrazový celek, v němž modulované barevné kvality budují novým způsobem prostor i tvar.“ (Lamač, 1988: 111)

Svémi prvními dvěma návštěvami Paříže v letech 1909 a 1910 se Kubišta snaží nasávat uměleckou atmosféru přímo v jedné z hlavních evropských center soudobého výtvarného umění. Jedním z vrcholů tohoto období je potom jeho “Modrý autoportrét“ (1909), už svým názvem vypovídající o hlavních záměrech a cílech umělce.

Jako jeden z nejpovedenějších příkladů inspirace Paulem Cézannem můžeme uvést obraz “Cementárna v Podolí“ (1911), kde „harmonická vyrovnanost barevná i světelná se pojí s klidným tektonickým prohloubením prostoru.“ (Lamač, 1988: 131) Bohumil Kubišta vůbec věnoval problematice světla nemálo úsilí a energie; výsledek jeho počínání vedené tímto směrem můžeme například posoudit prostřednictvím obrazu “Koncert“ (1910).

Jednou z vrcholných realizací tohoto Kubištvoy tvůrčího období se stala ve stejném roce namalovaná “Kavárna“. Malíř se zde podle Lamače poměrně úspěšně pokouší o syntézu svých dosavadních principů. Postavy nacházející se v kavárně jeví se plasticky, a jsou zasazeny do nehlubokého prostoru; co se barevné orchestrace týká, umělec používá fialovou, zelenou, modrožlutou a zelenočervenou. Před divákem se tak znenadání otevírá jakýsi tajuplný, zastřený svět, zasazený někde uprostřed mezi snem a skutečností, mezi reálnem a ireálnem. Takto vystavěná kompozice ovšem napomáhá také rozvržení světla, které nejenže nemá svůj zdroj v lustru, - ale dokonce ani nevrhá stíny. K tomu ještě připojme roztodivné návštěvníky kavárny (a koncertu v něm uskutečňovaného); jak Lamač uvádí, „jsou syrově reální gesty i výrazy, ale zároveň tvoří ireální svět barevných mas.“ (Lamač, 1988: 131) Podobně experimentální jsou i další Kubištvoy význačné realizace ze stejného období, které ve značné míře navazují – až už prostřednictvím barevné orchestrace, nebo tvarové a tělesné kompozice, na “Kavárnu“. Mezi ty nejuznávanější potom patří obrazy “V cirku“ (1911), “Jaro /Koupání žen/“ (1911), “Koupání mužů“ (1911), “Paridův soud“ (1911) a “Vzkříšení Lazara“ (1911-1912). Lamač na tematicky



jednoduchém až banálním obrazu “Koupání mužů“ poukazuje na - až do nejposlednějšího detailu promyšlenou – Kubištovu formu celkové kompozice. „Neutrální, skoro konvenční námět se změnil v přízračnou scénu, v hyperbolické střetání magicky zářících forem. S vnitřní energií gigantů vykonávají tito muži banální úkony; jakoby cosi nesli na svých bedrech, jako by jejich údy zkroutila vnitřní křeč a jejich pohyby musely překonávat drtící tíži.“ (Lamač, 1988: 162) Tedy za pomoci takovýchto uměleckých prostředků dramatizuje Kubišta námi analyzovaný obraz, zároveň ze stejných spodních pramenů vytryskává na povrch jeho expresivita.

Miroslav Lamač také připomíná, co mají Kubišta a jeho velký francouzský inspirátor Cézanne, ve své tvorbě společného; je to snaha vytvořit ve svých výtvarných realizacích „harmonii paralelní k přírodě, proniknout a předpodstatnit svět jevů světem našich idejí.“ A na adresu samotného Kubišty potom dodává, že jeho obrazy „nemohou někdy zapřít bytostně expresionistickou podstatu. (...) Vzájemná polarita emocionality a tvaroslovné kázně podmínila zvláštní naléhavost jeho obrazů. (...) Malíř důsledně realizuje své metodické postupy a zároveň je hluboce inspirován realitou. (...) */A konečně/* je to především barva, která vypovídá o niterném dramatu, ostré, syrové, drásavé komplementární kontrasty, prudká dramatická střetávání světelných kvalit. (...) Nakonec */ovšem/* vynívají Kubištovy harmonie, a někdy bychom chtěli říci přímo disharmonie, mučivě a tragicky.“ (Lamač, 1988: 136-137)

Paul Cézanne měl ovšem kromě Kubišty výrazný vliv i na další mladé umělce, jmenovitě Beneše, Špálu, Feigla, Nowaka či Kubína.

Z Benešovy tvorby, která byla výrazně ovlivněna také Bohumilem Kubištou, připomeňme z jeho expresionistického období alespoň jeho “Podobiznu Lea Pavelce“ (1908).

Jistý obrázek o Feiglově malířském myšlení si můžeme udělat z jeho realizace “Mořské pobřeží“ (1908), namalované za jeho pobytu (spolu s Emilem Fillou) v blízkosti Dubrovníku na Jadranském pobřeží, kde je podle Lahody k vidění „svěžest barevného podání (...) násobena neurotickým neklidem expresivního rukopisu.“ (Lahoda, 1998: 237)

Václav Špála se ve svém raném tvůrčím období pokoušel, podobně jako Filla, o expresionistický výraz (“Vlastní podobizna s paletou“ (1908); “Baruše“ (1908)).

Pomyslným vrcholem potom byla jeho realizace „Venkovské děvče“ (1907), plně ovlivněna Munchovou poetikou.

Dále se však již Špálův další vývoj začal ubírat jiným směrem. Jak uvádí Miroslav Lamač, Špála, například na rozdíl od Filly nebo Kubišty, je živelný, impulzivně laděný malíř, jeho uskutečňované výtvarné realizace značně odpovídají momentální náladě, dočasnému stavu jeho psychického ustrojení. V letech 1909 až 1910 maluje především krajiny a portréty, které můžeme chápat jako pokus o „fauvisticko – expresionistické improvizace.“ (Lamač, 1988: 150) Pro Špálovu tvorbu je typický bezprostřední dotyk s přírodou, jejíž je malíř jednolitou součástí.

K jistému posunu u něho dochází po anabázi v Dubrovniku, kde si léčil své chatrné zdraví. Setkání s čistými přírodními živly kolem Jaderského moře vygenerovalo pro něho, kromě řady dalších motivů, základní barvy pro jeho další výtvarné kompozice, totiž červenou a modrou,- které poté často doplňovala zelená,- coby základní komponentu reflektující „jeho vnitřní dramatismus“ (Lamač, 1988: 150) Takto nastavenému diskurzu potom plně odpovídají Špálovy uskutečněné realizace, jako jsou „Koupání“ (1912), „Záliv v Gruži“ (1911), „Idyla“ (1911), „Čekající /Pod stromem/“ (1911, nebo munchovskými reminiscencemi poznamenaná „Eva /s jablkem/“ (1911). Lamač upozorňuje na skutečnost, že „jeho /*polo*/nahé ženy v přírodě (...) /*jsou*/ symboly lásky a touhy, smyslové a smyslné, s podtextem melancholie, z níž cítíme ozvěnu munchovského erotismu..“ (Lamač, 1988: 154)

Kubínovou velkou inspirací byl spíše než Paul Cézanne Paul Gauguin. Uveďme v tomto smyslu alespoň jeden jeho typický obraz spadající do tohoto období, „Vybírání brambor“ (1909-1910), ve kterém silný Gauguinův vliv poznamenal „celkovou dekorativně rozehranou kompozici barevných ploch.“ (Lamač, 1988: 120)

Je také zajímavé, že v Kubínově vývoji, na rozdíl od většiny jeho generačních souputníků, nenalezneme Munchův ohlas, na této pozici ho – kromě již avizovaných Cézanna a Gauguina – nahradil Vincent van Gogh. Kubína v první řadě zajímají 'obyčejná' krajinně-lidská témata i obyčejní lidé. Hlavním výrazovým prostředkem Kubínových realizací je potom barva. Lamač připomíná, že Kubín „miluje teplé barvy a skoro v každém díle uplatní bohaté škály žlutých tónů, přecházejících přes oranže k překrásným skořicovým a červenavým hnědím. (...) /*Teplé barvy doplňuje*/ zelenými

a především svítivou modří. Barva je však pro Kubína zároveň hmotou, z níž je uhněten svět. (...) /V rozhodování se/ mezi plochou a tvarem sází (...) jednoznačně na plochu. Vyvážením hutných barevných ploch v souhře s jednoduchou linií dosahuje klasické harmonie a zároveň monumentality.“ (Lamač, 1988: 123) A právě především skrze tyto aspekty podle Lamače prosvítá Kubínova expresivita.

## 3 EMIL FILLA

### 3.1 Fillův životní a umělecký příběh

Emila Fillu můžeme označit jako nejznámější a zároveň také i nejvýraznější osobnost celé této umělecké generace či epochy. Proto mu také v naší studii věnujeme nejvíce prostoru. Již v samotném nástinu naší práce jsme si Emila Fillu označili za 'pomyslný svorník mnoha dění na české kulturní scéně té doby'.

Lze se poměrně úspěšně domnívat, že jednoho z nejvýznamnějších českých malířů první poloviny 20. století, Emila Fillu (1882-1953), si česká kulturní veřejnost spojuje především s jeho kubistickými obrazy. Stejně jako mnozí další malíři také on podlehl novému uměleckému směru, jehož hlavními výtvarnými věrozvěsty byli Pablo Picasso a George Braque (1882-1963).

Jeho životní cesta ovšem, tak jako snad každého, i sebeobyčejnějšího člověka, nebyla přímá a rovná; spíše naopak byla křivolaká a plná zákrut. Jediný společný jmenovatel potom přirozeně měla v jejím hlavním protagonistovi, v postavě Emila Filly.

Několikrát v životě stál Emil Filla tváří v tvář smrti; prvně když se mu na úsvitu 1. světové války v roce 1914 podařilo (spolu s jeho mladou ženou) při útěku ze zneprátené Francie dostat na poslední chvíli ze smrtelného nebezpečí, které ho zastihlo v Belgii; později při pobytu v koncentračním táboře Buchenwald (1939-45), který ho ze zdravotního hlediska doživotně poznamenal.

I průměrný návštěvník uměleckých výstav si se jménem Emila Filly spojí jeho výraznou oblibu v malování zátiší, která podle toho, v jakém tvůrčím období umělcova života se nacházela, dostávala tu či onu podobu a výraz.

Ve spojitosti se zmínkou o zátiší nelze dost dobře nezpomenout jeho několikaletý pobyt v Holandsku (1914-20), kam se spolu se svojí manželkou uchýlili po již zmiňovaném útěku z Francie. Právě zde dvaatřicetiletý Filla podle Jiřího Hlušičky zahájil své vrcholné vývojové období, které později dostalo přívlastek holandské.

Kontinuálně zde pokračoval ve svém kubistickém směřování, a vedle toho začal také studovat holandské reálie. Konkrétně se v tomto směru zaobíral Rembrandtovými (1606-1669) a Vermeerovými (1632-1675) obrazy, stejně jako problematikou holandského zátiší 17. století. Ve svých statích také otevřeně přiznával, že Holanďanům záviděl jakousi životní lehkost, bezstarostnost, schopnost dosahovat štěstí a harmonických stavů.

V Nizozemsku posléze Emil Filla také vyvíjel politickou činnost ve prospěch nově zrozeného českého státu (Hlušička, 2003: 19-23).

Co se samotného Fillova stylového vývoje týká, už jsme na několika místech naší práci naznačili, že ani on se nemohl narodit v jakémisi vzduchoprázdnu, ale právě naopak někde uprostřed průniku politicko-kulturní situace, která v tom či onom období v umělcově zemi panovala, dále vlivů, které na umělce ať už z jeho vlastní domoviny nebo ze zahraničí působily, a konečně samotného genealogického, psychologického, intelektuálního a uměleckého ustrojení výtvarníka samého.

Genezi Fillovy umělecké tvorby můžeme datovat do roku 1903, kdy byl tehdy coby jednadvacetiletý mladík přijat ke studiu na Pražské Akademii výtvarných umění, posléze ovšem Akademii opustil. Navázal zde však velice cenná celoživotní přátelství se svými uměleckými generačními souputníky, jako například s Bohumilem Kubištou, Antonínem Procházkou, Otakarem Kubínem nebo s Václavem Špálou, které v roce 1907 vyústilo založením umělecké skupiny “Osma”.

Pro Fillovo pomalu rodící se expresionistické vystoupení byla nepochybně významná již po několikráte v této studii zmiňovaná cesta, kterou se svými nejbližšími přáteli Antonínem Procházkou a Bedřichem Feiglem podnikli v roce 1906. Cestou po Německu, Holandsku, Francii a Itálii navštívili přátelé značné množství galerií a v nich potom, mimo jiného, také obrazy Henriho Matisse, Pierra Bonnarda (1867-1947), Vincenta van Gogha, Paula Cézanna či Pabla Picassa. Tady tedy můžeme hledat ne jeden zdroj inspirace pro Fillovo následující několikaleté, expresionisticky směřované, období.

Dovedeme si živě představit, jak na mladého Fillu musely zapůsobit obrazy van Gogha nebo Cézanna; ovšem ten největší zážitek, setkání, které osudově a nezpochybnitelně nasměrovalo jeho další tvorbu, měl již nějakou dobu za sebou.

Nejprve totiž v roce 1904, ovšem v plné kráse až o rok později, na pražské výstavě spolku Mánes, setkal se Filla s dílem geniálního norského malíře Edvarda Muncha; Fillu jeho výtvarný projev naprosto ohromil; ještě s dalekým časovým odstupem připomíná, že to byl právě Munch, kdo jemu, ale i téměř celé jemu generačně blízké skupině umělců, ukázal či snad přinejmenším naznačil cestu, kudy by se mladí začínající výtvarníci měli nadále ubírat (Hlušička, 2003:11).

Snad by se dalo ne úplně bezdůvodně podotknout, že Edvard Munch svým vystoupením definitivně – a na několik let dopředu – vyřešil za Fillu do té doby poměrně ještě otevřenou otázku, kterým směrem se bude jeho umění nadále vyvíjet.

Ke slovu se tedy dostává Fillův umělecký expresionistický příklon, který můžeme datovat mezi lety 1907 až 1909. Ten bude přirozeně také jedním z hlavních témat naší studie, i Filly samotného.

Za pozvolný, a snad téměř také až kontinuální, přechod mezi Fillovým expresionistickým a kubistickým vystoupením můžeme považovat jeho obrazy, namalované přibližně v letech 1910 až 1912. Obrazy jako “Spáči” (1910) či “Milosrdný samaritán” (1910), který je naplněný náboženskou tematikou, jsou do značné míry ovlivněny El Grecovým (1541-1614) vystoupením: s konečnou platností odvádějí Fillu z jeho dosavadního expresionistického směřování. Vojtěch Lahoda na tomto místě připomíná, že Filla El Greca vnímá jako jednoho z hlavních inspirátorů kubismu; významnou roli hrál El Greco dokonce i v myšlení Pabla Picassa, jednoho ze dvou otců-zakladatelů nově zrozeného výtvarného stylu (Lahoda, 2007: 93).

Fillův příklon ke kubismu se nezrodil jen tak z ničeho; nějaké důvody jsme již jmenovali, na další nás upozorňuje Jiří Hlušíčka. Emil Filla a jemu myšlenkově blízcí přátelé (Vincent Beneš, Antonín Procházka) si totiž podle něho uvědomili, že ačkoli se o to poctivě pokoušeli, nešlo podle nich z pomyslných vod místního, zdánlivě zakonzervovaného, uměleckého provincialismu vystoupit. Vystoupili tedy nakonec oni, a to z pražského Spolku výtvarných umělců Mánes, a spolu s dalšími význačnými umělci (Josef a Karel Čapkové, Otta Gutfreund, Josef Gočár a další) založili v roce 1911 Skupinu výtvarných umělců. Jejich cílem bylo dospět k umění, které by bylo „adekvátní začínajícímu století, aniž /by/ přitom ztráceli ze zřetele zakotvení svých snah v odkazu minulosti.“ (Hlušíčka, 2003:16)

Cesta k Fillovu pojetí kubismu byla tedy otevřena, ale byla pozvolná a komplikovaná. Je charakterizována postupným oprošťováním se od typicky expresionisticky laděných barev a tvarů směrem k celkově přísnějšímu stavebnímu řešení obrazové kompozice. Měla také svůj název (český kuboexpresionismus); proměna jeho výtvarného stylu od již zmiňovaného “Milosrdného Samaritána” (1910), přes obraz “Jitro” (1911), až k jeho dvěma realizacím v roce 1912, totiž obrazům “Dvě ženy” a “Koupání”,

byla doslova do očí bijící. Obraz “Dvě ženy“ se poté stal jakýmsi signálem k jeho dalšímu uměleckému vývoji, který se konkrétně začal projevovat v osamostatňování výtvarných složek díla.

Fillův totální umělecký přerod poté následně vrcholí přijetím – zjevně pod vlivem Picassa a Braquea – pravidel tzv. analytického kubismu, kdy „pokročil od kuboexpresionistického chápání tvaru směrem k abstrahující redukci trojrozměrného modelu na jeho prostorové a objemové znaky, (...) /šlo tedy o/ zdůraznění plochy na úkor hodnot plastických.“ (Hlušička, 2003:17)

V roce 1913 se Emil Filla oženil s dcerou vysokoškolského profesora filozofie Hanou Krejčí. Jeho švagrem se tak stal budoucí dlouholetý člen Spolku Mánes, od Filly o mnoho let mladší, uznávaný český hudebník Iša Krejčí. Opět jsme zde tedy svědky, byť pouze symbolického, propojení výtvarného a hudebního žánru. Doplňme už jen, že po pařížské anabázi (1914) následoval Fillův šestiletý pobyt v Nizozemsku, o kterém jsme se již v naší studii zmiňovali.

Po návratu zpátky do vlasti v roce 1920, v období mezi dvěma světovými válkami, pokračoval Emil Filla kontinuálně v nastoupeném kurzu. Nadále rozvíjel stylovou problematiku kubismu, včetně své záliby v malování zátiší. Výsledky jeho myšlenkového úsilí se neodrážejí pouze v jeho malbě a grafice, ale také v jeho sochařském vystoupení (“Hlava ženy“ (1934)). Připomeňme si zde alespoň jeden typický Fillův obraz z tohoto tvůrčího období, “Dívku s mandolínou“ (1929). Jde přirozeně o kubisticky pojaté dílo, kde součástí jeho kompozice je také zátiší.

Na tomto místě ještě poznamenejme, že v kubistickém výtvarně-uměleckém stylu malíři – včetně našeho Filly – velice často využívali, zejména právě při malování zátiší, hudebně-nástrojových motivů. Výtvarně-hudební problematikou se budeme zabývat v předposlední kapitole naší studie. Dotkneme se i kubistického (zejména právě Fillova) období, vycházejíce z faktu, kdy jeden z nejuznávanějších teoretiků expresionismu Herwarth Walden zařadil do této kategorie, jak jsme se již o tom v naší práci zmiňovali, také kubistický výtvarný styl.

Ve druhé polovině 30. let také Emil Filla reagoval svoji tvorbou, ostatně jako mnozí další význační čeští umělci, na reálně hrozící nebezpečí ze strany hitlerovského Německa. Na pomoc mu v tomto nelehkém životním období přichází filozofické uchopení

antického mravního ideálu v podobě boje mezi dobrem a zlem, které potom přirozeně promítal do svých výtvarných děl, a také ovšem cyklus “Balady, národní písně a říkadla“, kde pro změnu nacházel svoji hlavní inspiraci především u Karla Jaromíra Erbena.

Značně oslabený z několikaletého pobytu v koncentračních táborech, na podzim svého bohatého uměleckého života (1947-52), našel Filla umělecké východisko a realizaci uprostřed přírody Českého středohoří, jehož krajina, i celková velkolepost mu poskytovala nepřeborné množství materiálu i námětů k jeho závěrečnému uměleckému vystoupení. (Hlušička, 2003: 29-37)

### **3.2 Fillovo expresionistické období**

Již jsme se zmiňovali o tom, že hlavním inspirátorem (nejen) mladým českým výtvarným umělcům v jejich dalším uměleckém směřování, byl norský malíř Edvard Munch. Jak upozorňuje Jiří Hlušička, musíme ovšem také vnímat celkovou dobovou situaci, ve které nastupující mladí umělci cítili silnou „potřebu naléhavého sdělení.“ (Hlušička, 2003:11) Vojtěch Lahoda k tomu dodává, že nejenom Edvard Munch byl hlavním inspirátorem Fillova raného období, spadajícího přibližně do let 1907 až 1909. Druhým byl potom již také zmiňovaný malíř, Pierre Bonnard.

Především z těchto zdrojů podle Lahody vychází Fillova afinita na fauvismus a expresionismus. Nejen expresionistické gesto, ale i kontemplace či poměrná blízkost k impresionismu byla vlastní Bonnardovým obrazům. Česká umělecká kritika podle Lahody viděla v raném Fillovi jakousi pomyslnou syntézu Munchova a Bonnardova uměleckého přístupu (Lahoda, 2007: 49-50).

K pomyslnému vyústění a uměleckému vypořádání se s Pierrem Bonnardem dochází u Emila Filly prostřednictvím obrazu “Na verandě“ (1907). Vojtěch Lahoda upozorňuje, že bonnardovské je již samotné téma, totiž posezení a občerstvení v prostoru, který se nachází někde na hranicích mezi interiérem a exteriérem, v případě tohoto obrazu na verandě. Cílem Bonnardovým, (a přirozeně i Fillovým), byla snaha o propojení jednotlivých fragmentů obrazu, interiéru i exteriéru, do jediného komplexního prostoru či celku.

Ovšem Filla včlenil do obrazu podle Lahody také Munchův rukopis, charakteristický svojí (zdánlivou) malířskou uvolněností a náhodností; tu však Filla dává zároveň do přímého protikladu s řádem a disciplínou – malby i celého obrazu. Lahoda se



nevyhýbá ani hodnocení barevné kompozice obrazu, jednoho z mnoha atributů, kterými toto, snad na první pohled pro nepoučeného diváka lehce přehlédnutelné umělecké dílo, doslova vyzývá k analýze. „Přes nebarevnost a užívání velice řídkých modří, napitých víc terpentýnem než barvou, je v obraze zjevná až fyzická chvatnost malování, onen příznačný Fillův senzualismus, který nemá rysy radikálního výkřiku.“ (Lahoda, 1998: 259)

Lahoda také upozorňuje, že na tomto obraze nacházíme prvky, které bude Filla dále rozvíjet v následujících letech, například při jeho 'hráčském' období; stejně potom jako další charakteristiky typické pro Fillovu ranou tvorbu: propojení rodinného portrétu s přírodní vegetací v pozadí; úmyslně různá nastavení obličejů jednotlivých postav tvořících jednotlivé články struktury celkové kompozice; Fillovo pojetí předkloněných hlav, připomínajících kromě dřimoty a spaní také meditaci nebo soustředění. Téměř samostatným příběhem zde dýchá zátiší s ovocem, snad coby symbolická předzvěst dalšího Fillova směřování (Lahoda, 2007: 50-52).

Vraťme se ještě na chvíli k Pierru Bonnardovi. Jak uvádí Lahoda, Filla spolu se svými druhy navštívil jeho výstavu při návštěvě Paříže v roce 1906, a mimo jiné ho zaujala právě malířova práce s barvou, a to nejen jako výraz orchestrace jednotlivých barevných tónů, ale zároveň také jako nástroj, za pomoci kterého umělec „jakoby roztaví formu a plasticitu předmětů a postav a dá jim ráz světelně prozářené, vibrující živé matérie.“ (Lahoda, 2007: 51). Lahoda se ještě u této příležitosti na chvíli zastavuje u Fillou vyřčeného pojmu 'vibrace', a rozkrývá v něm afinitu na francouzského myslitele, po Schopenauerovi a Nietzsche nejvýznamnějšího představitele tzv. filozofie života, Henryho Bergsona. (Lahoda, 2007: 51)

Z hlediska Fillova, a posléze i moderního českého výtvarného umění, velice úspěšný rok 1907 nám mimo jiné přináší také možnost komparace dvou jeho významných obrazů, "Na verandě", a "Lužánky". O tom prvním z nich jsme se již zmiňovali a uvedli jsme, že právě jím symbolicky začalo (nejen) Fillovo realizování expresionalisticky laděných obrazů v Čechách.

"Lužánky" jsou potom dalším evidentním a plánovitým krokem vpřed, progresem, který ukazuje stále rostoucí vliv Edvarda Muncha na Fillovu tvorbu. Doznívající vliv z Bonnarda zde nalezneme především z dekorativního rozložení ploch, ovšem už v žádném případě ne tak lyricky a intimně laděných, jako tomu bylo u obrazu "Na verandě". Výrazné

barvy (důmyslně zvolená kontrastní kompozice v opozitech mezi teplými oranží a žlutí oproti chladným zelení a modří), stromy vystupující proti nebi v daleko tvrdších a dynamičtějších siluetách, evidentní dramatičnost vedle sebe nakupených ploch,- to všechno odvádí diváka od ztišeného a poklidného rodinného výjevu, tak jak ho dobře známe právě z obrazu Na verandě. Středem celé kompozice je potom mladá žena s kloboučkem na hlavě, v jejímž obličejí již můžeme spatřit expresionisticky pojatým výtvarným stylem zachycená, probíhající vnitřní dramata (Lamač: 1988: 61).

Vrcholným vyjádřením Munchova vedení i inspirace stává se Fillaův obraz „Čtenář Dostojevského“ z roku 1907. Jak píše Miroslav Lamač, „formy převzaté z reality jsou tu v pravém slova smyslu proměněny ve výraz duševního pohnutí.“ A doplňuje, že „tato vlastnost se ostatně stane na řadu let téměř určujícím prvkem vývoje malířů Osmy.“ (Lamač: 1988: 61) K samotné mnohavrstevné struktuře i obsahu obrazu se vyjadřuje také Jiří Hlušíčka. V první řadě upozorňuje na diagonální rozdělení obrazové kompozice. Na levé straně obrazu sledujeme zhroucenou mužskou postavu v křesle. Její bezmocně visící ruka, stejně jako zsinalá tvář s propadlými očima symbolizují osamělost, vyčerpanost, zmar a beznaděj. To vše podtrhává na stejné diagonální straně umístěný kříž symbolizující Krista a jeho, rozumějme zároveň také i lidské utrpení.

Pravá diagonální strana působí oproti té levé naopak jakoby neúčastně, bez jakéhokoliv dynamického náboje, odtažitě, neosobně, snad až abstraktně a prázdně; skrze přiléhající okno je nám potom umožněn výhled na město, s dominantou věže gotického chrámu.

Podle Hlušíčky chtěl Filla touto kompozicí vystihnout protiklad mezi zoufalstvím jednotlivce a lhostejností okolí, tak značně propíraném právě v Dostojevského románech. Kontrast vyznařující z obrazu podle Hlušíčky také přirozeně evokují použité barvy, tedy modrá, žlutá a tmavorůžová (Hlušíčka, 2003:12).

Tolik tedy k základním myšlenkám a obsahům obrazu. Není to ovšem ještě zdaleka všechno, co chtěl Emil Filla prostřednictvím tohoto uměleckého média sdělit. Nyní se tedy v analýze tohoto nejznámějšího Fillova obrazu z jeho expresionistického období zaměříme na hru barev, světla, problematiky linie a celkového prostorového rozvrhu obrazu. Lamač předně upozorňuje, že první, co návštěvníka galerie při sledování tohoto obrazu přitáhne, je čtenářova hlava. Zprvu je to přirozeně dáno jejím výrazem, ale hned následně také její

poměrně netradičně zvolenou barevností. Sinavě žlutozelená barva obličejů doslova rozráží „základní akord růžově fialové plochy pozadí a temně modré siluety těla. Barevná orchestrace rozvádí tento vůdčí dramatický kontrast; barva pozadí, vystupňovaná v červené knize na stole a v ruce čtenářově, tlumeně dohasíná ve skvrnách koberce a potahu křesla; modř kabátu ozývá se v krajině objevující se za oknem a mísí se s okrem na opěradle křesla a kulatém stole. (...) Tato barevná harmonie, možno říci skoro disharmonie, dravě útočí na nervy diváka a vyvolává přímo psychický otřes.“ (Lamač, 1988: 63)

Co se týká prostorové složky obrazu, tak zde na místo klasicky vystavěné prostorové kompozice nacházíme pouze plochu stěny a podlahy, která navíc ani nikam neuhýbá. Nejcharakterističtější ohledně problematiky linie je na tomto obraze skutečnost, že samotné tělo čtenáře daleko více než jakousi jednolitou hmotnou entitu připomíná zvlněnou siluetu, jejímž hlavním úkolem je, zdá se, ještě více drammatizovat celkovou kompozici obrazu.

Filla přirozeně takto zvolené výrazové prostředky nevolil nahodně. Podle Lamače mu šlo v první řadě o to, že „dematerializují reálné formy, aby tím /o to více a/ intenzivněji zhmotnily niternou představu.“ (Lamač, 1988: 63)

Co se týká Fillou zvolené drammatizace světlem, zmiňme alespoň, že nejvýrazněji se takto zvolená umělecká technika přirozeně vyjevuje na čtenářově obličejí, a to především díky vhodně navoleným barvám, jejich konečné světelnosti, a v neposlední řadě i silné pastóznosti (Lamač, 1988: 63).

Filla se tak na ploše jednoho obrazu přiznává hned ke dvěma ze svých primárních vzorů či přinejmenším silných inspirací: norskému malíři Edvardu Munchovi a ruskému spisovateli Fjodoru Michailovičovi Dostojevskému. Právě tato dvojitá dávka naplno obnažené dřeně věčného lidského prožívání a (mnohdy marného) snažení, dostává do kolen či snad do umrtvující beznaděje hlavní postavu tohoto obrazu, onoho čtenáře Dostojevského.

Rezidua ze „Čtenáře Dostojevského“ můžeme podle Lahody nalézt také na dalším Fillově obraze, „Za městem“ (1907). Onou afinitou je zde, podobně jako ve 'Čtenáři', anonymně tvářící se krajina, či snad přesněji hmota, nacházející se na horizontu obrazu. Tato nepřirozená, odcizená a moderní společností přetvořená příroda, symbolizovaná čadícími komíny, je součástí trojčlenné struktury kompozice, jejímiž dalšími součástmi

jsou odpočívající mladá žena v dobové dlouhé sukni uprostřed na první pohled neporušené, téměř panenské přírody, na jejíchž hranicích se již ovšem nemilosrdně rýsuje námi avizovaný svět nastupující modernity, se všemi přináležejícími atributy, které k tomu patří. Snad jenom pro připomenutí: téma odpočívajících a piknikujících lidí v přírodě přirozeně má již poměrně dlouhou uměleckou tradici, za všechny ostatní výtvarné realizace připomeňme alespoň tu nejproslulejší z nich, Manetovu "Snídani v trávě" (1863).

Lahoda ještě ohledně tohoto Fillova díla doplňuje jeden důležitý postřeh, totiž že expresionistická je na tomto obraze v první řadě právě ona vyhrocenost a napětí mezi neporušenou přírodou, lidským spočinutím a továrním komplexem (Lahoda, 2007: 74-76).

Do 'Dostojevského období' můžeme podle Lahody zařadit také Fillovu realizaci "Dítě u lesa" (1907); jedná se podle něho dokonce o jeden z nejvýraznějších expresionistických počinů na poli moderního českého výtvarného umění.

I zde tedy podle Lahody nacházíme odkaz na dva umělecké velikány, Muncha a Dostojevského. Výtvarná inspirace pochází přirozeně od Muncha; Dostojevskij potom přispěl k námětu obrazu svojí 'dětskou' problematikou, jíž (vrcholně potom přirozeně v Bratrech Karamazových) spoluplnoval svoje romány. Jeho hlavní zájem v této oblasti můžeme reprodukovat v již klasické 'karamazovské' otázce nevinných a nezkažených malých lidských bytostí, které trpí bez vlastní viny, stejně tak jako za svoje rodiče. Lahoda zároveň dovozuje, že dítě v tomto Fillově obraze můžeme chápat jako symbolické vyjádření děsu; les nacházející se za jeho zády potom jako „romantický symbol záhadného a neproniknutelného světa tajemství.“ (Lahoda, 2007: 73)

S podobně obsažnou filosofií, ale poněkud z jiného úhlu pohledu, přistupuje k hodnocení obrazu Miroslav Lamač. Prostřednictvím postavy malého dítěte Filla podle jeho mínění „zpřítomňuje úžas ze života samého. Dítě jako symbol začínající lidské pouti světem, sedící pod křížem, symbolizující smrt, ale zároveň i její vykupitelský smysl, evokuje stejnou situaci, byť ve zmírněné intenzitě, jako slavný Munchův 'Výkřik': úzkost člověka z obklopujícího jej světa, hrůzu z utkání s neznámými silami, které jej očekávají na jeho cestě životem.“ (Lamač, 1988: 159). Lamač ještě doplňuje, že podobné fluidum vyzařuje také ze Špálova "Venkovského děvčete" (1907) nebo Procházkových "Milenců" (1906-1907); a my ještě přidejme, že také například z Kokoschkova obrazu "Hrající si děti" (1909). S Oskarem Kokoschkou, jak jsme již naznačili v úvodu, budeme mít v naší

studii ještě co dočinění, když mimo jiného budeme jeho expresionistickou tvorbu srovnávat s podobně zaměřenými realizace Fillovými.

Důležité svědectví o Fillově uměleckém, přesněji expresionistickém období a vývoji, nám poskytují také tři Fillovy podobizny z let 1906 a 1908.

Už ta nejstarší z nich je podle Hlušičky nepochybně ovlivněna Munchovým vystoupením; využívá „komplementárních barevných vztahů a robustního malířského rukopisu ke stupňování expresivních hodnot a k prohloubení psychologického obsahu, /*zatímco*/ druhá, v níž se malíř zobrazil se štětcí a paletou, je zvládnuta naopak prostředky barevně jednoduššími.“ (Hlušička, 2003:12)

Právě na realizaci „Vlastní podobizny s paletou“ (1908) poukazuje také Miroslav Lamač, a to konkrétně v tom smyslu, že v tomto Fillově obraze vidí rozvíjení, či snad nepřerušenu kontinuitu kontemplativních prvků, mistrně (co se týká celkové struktury obrazu) zakomponovaných v jeho rok staré realizaci „Na verandě“. Z celého obrazu podle Lamače vyzařuje soustředění a duchovnost; usebrán do sebe sama – a s pohledem upřeným do dále – soustředěně a nikým nerušen prozkoumává nekonečné hlubiny své psychiky (Lamač, 1988: 69-70).

Vojtěch Lahoda upozorňuje na další Fillovův autoportrét z tohoto období. Obraz s názvem „Vlastní podobizna s cigaretou“ (1908) se nese ve znamení minimálně tří podstatných informací; ta první opětovně směřuje k Edvardu Munchovi coby inspirátorovi námětu tohoto obrazu, ta druhá podle Lahody mívá k samotné symbolice umělce tak nějak svěťácky a ledabyly držícího v koutku úst cigaretu ve smyslu jakéhosi uměleckého produchovnění či spirituality. (Lahoda, 2007, 37). No a konečně s třetím příspěvkem přichází Miroslav Lamač. Ten se pro změnu týká problematiky barevnosti Fillových obrazů. Na jeho „Vlastní podobizně s cigaretou“ podle Lamače vrcholí hra barev a světel, když „světelně nejexponovanější místa tváře jsou jasně modrá, takže v kontrastu s temnými červenomodrými vzniká neobyčejně bohatý barevně světelný účín, dotýkající se pomezí přízračnosti.“ (Lamač, 1988: 66)

Vyústění tohoto typu portrétování můžeme potom spatřit v obraze „Podobizna spisovatele Josefa Uhra“ (1908) Jedná se o podobiznu Fillova přítele – spisovatele, který se ve svých knihách angažoval za práva bezmocných a chudých

Další konkrétní svědectví o svojí námětové (či snad tématické) šíři ve svém poměrně krátkém expresionisticky laděném tvůrčím období podává Filla prostřednictvím obrazu “Milostná noc“ (1907). Právě na tento, snad až ne patřičně doceněný obraz, upozorňuje ve své monografii Vojtěch Lahoda. Údajně snad z důvodu až přílišné nápodoby Munchovi (podle Lahody jde o pouhou inspiraci),- spolu s neskryvaně, snad až vysloveně explicitně živočišně pojatou a zvýrazněnou erotikou, mnozí kritici podle Lahody nevěnovali tématu i vyznění této Fillovy důležité realizace náležitou pozornost. Samotný název obrazu, stejně jako krvavě červená a černá barva, či lascivně působící bílá kočka znamenající v tomto případě nepopíratelný symbol přírodní animálnosti, to vše dělá z této Fillovy realizace jeden z nejodvážnějších a nejexplicitnějších obrazů i počínů tehdejší doby, a to nejenom v českém, ale dokonce také i v evropském měřítku (Lahoda, 2007: 80-82). Rakušanová potom připomíná další podstatnou informaci důležitou pro pochopení Fillova uměleckého vývoje, totiž že se umělec v období, kdy se pouštěl do malování tohoto obrazu, intenzivně zabýval pochmurně laděnou, a (kromě jiného také) pudově zabarvenou, Schopenhauerovou filozofií (Rakušanová, 2007: 173).

Další výrazné téma, které si Filla pro toto své stále ještě rané umělecké období vybral, byli ‘hráči’. Právě v hospodském či kavárenském prostředí, uprostřed zábavy a her, ať již třeba karet nebo šachů, spatřoval Filla, stejně jako jeho malířští souputníci, ohnisko, středobod života; prostor, kde se život vyjeví v celé své symbolice, aspektech, osudovosti, kráse i zmaru.

Jednou z prvních Fillových realizací v jeho ‘hráčském’ období byl obraz s názvem “Kabaret Červená sedma“ (1907); po již zmiňovaných a analyzovaných obrazech “Na verandě“ a “Lužánky“, jedná se o další Fillovo dílo, silně prodchnuté munchovskými (expresivně pojaté ztvárnění jednotlivých postav, jdoucí ruku v ruce s jejich psychologizací) i bonnardovskými (jemné tóny barev, důmyslná kompozice ohledně uspořádání prostoru) motivy.

Lahoda zde předně upozorňuje na skutečnost, že pijáci z tohoto obrazu jsou daleko více obyčejnými konzumenty zábavy, než tragickými Dostojevského hrdiny. Bez zajímavosti rozhodně není ani skutečnost, že karafa s nápojem a přilehlou sklenicí tvoří v rozvrhu malby samostatné zátiší, které mimo jiné jaksí intuitivně předjímá jedno z dalších pozdějších směřování Fillovy umělecké tvorby. Centrálním bodem celkové

kompozice je potom celé scéně dominující, poplatně munchovské snad až emblematické dynamičnosti se vlnící a pohybující, tanečnice.

Lahoda zde také na postavách dvou pozorujících a alkoholem zmožených mužů (mladšího a staršího) upozorňuje na skutečnost, že se stávají jakýmsi předobrazem Fillova dalšího uměleckého vývoje, který o rok později vyvrcholí obrazem „Červené eso“ (1908). Jedná se zde v první řadě o záměrné vyhocování jednotlivých odlišných lidských typologií stojících v určitém okamžiku proti sobě. Můžeme se poměrně úspěšně domnívat, že v počátcích této takto plánovitě pojímané kontrastnosti coby důležité složky pro celkové vyznění obrazové kompozice, opětovně stojí inspirace Edvardem Munchem, konkrétně jeho – námi již několikrát zmiňovaná a proslulá - dynamičnost, neustálá přítomnost jakési exaltace a napětí, které se na nás z Munchových realizací valí prakticky ze všech stran. Lahodovými slovy řečeno, „v obraze nesmí být mechanický klid, (...) vitalita jednotlivých prvků musí být ve stavu akce. Ve stavu akce jsou vlastní malířské prostředky, stejně jako napětí namalovaných figur.“ (Lahoda, 2007: 80)

Lamač usuzuje, že Kabaret mimo jiné také opětovně vypovídá o značném a mnohonásobném Fillově talentu, zaujetí, i citu pro barvu. Upozorňuje tak na umělcovu „vzácnou vlohu dát barvě smyslovou naléhavost a současně lyrickou křehkost.“ (Lamač, 1988: 65)

Podle Hlušičky bylo téma hráčů velmi zajímavé také z pohledu budoucí struktury či kompozice obrazu. Hráči, plně soustředění a zaujati hrou, mnohdy nevědomky ukazují či odhalují mnohé psychické stránky svého nitra. Tyto přirozené a živé 'modely' tak nevědomky dávají malířům vynikající příležitost k „psychologické diferenciaci lidských charakterů.“ (Hlušička, 2003:14)

Tyto (nejen) Fillovy malířské ambice jsou ztělesněny například v obrazech „Hráči šachů“ (1908), „Červeném esu“ (1908) či „Hráčích“ (1909).

Nejen podle Jiřího Hlušičky raná vývojová fáze tvorby Emila Filly kulminovala právě obrazem „Červené eso“ (1908). Filla se v něm, na rozdíl od svých některých předchozích realizací, čistě soustředí na zachycení „konfrontace dvou rozdílných lidských charakterů. Útočný pohyb holohlavého, zády odvráceného karbaníka v popředí jakoby se odrazil od důstojného vzezření vousatého muže protáhlého obličeje a vystouplých lícních kostí.“ (Hlušička, 2003:14)

Středobodem obrazu je potom ono červené eso, které nás ovšem, kromě na první pohled prvoplánového, banálního či snad bazálního karetního významu, zavádí právě až daleko za hranice této původně zdánlivě jednoznačné banálnosti, směrem až k samotným kořenům lidské existence a k otázkám po smyslu lidského údělu jako takového, včetně jeho danosti a osudovosti.



## 4 EXPRESIONISMUS JAKO JEDEN Z POKUSŮ O PROPOJENÍ VÍCE DRUHŮ UMĚNÍ

### 4.1 Rakousko jako příklad

„Nad skalisky černými  
řítí se smrti zasvěcená  
větrná nevěsta láskou planoucí“

/Georg Trakl/

(Wolf, 2005: 62)

Tuto část kompozice pro svoji báseň “Noc“ složil expresionisticky laděný rakouský básník Georg Trakl při pohledu na rozpracovaný Kokoschkův (do té doby bezejmenný) obraz, když navštívil svého přítele v jeho malířském interiéru. Kokoschka potom po Traklově lyricko-exaltovaném vzplanutí pojmenoval jeden ze svých nejoblíbenějších, a zároveň i (později) světově nejproslulejších obrazů, “Větrná nevěsta“.

V této kapitole se budeme také zabývat, jak známo, problematikou vzájemného propojování více druhů umění, v první řadě ovšem toho výtvarného a hudebního. Domníváme se, že v konkrétních příkladech zaobírajících se tímto tématem nemůžeme nezačít nikde jinde než ve Vídni,- když jsme takto začali naplňovat náš exkurz směrem k bývalé metropoli rakousko-uherské monarchie proslulým úryvkem Traklovy básně, narozené přímo nad Kokoschkovým obrazem, znázorňujícím ve vzájemném objetí malíře samého spolu s jeho milenkou Almou Mahlerovou. Možná je to méně známo, ale také Kokoschka se, zejména ve svém mládí, věnoval slovesnému umění i dramatické tvorbě; a ani vztah k hudbě mu rozhodně nebyl cizí. Posledním symbolickým aktérem tohoto emocemi nabitého setkání je potom Alma Mahlerová, obrovská múza, ale v první řadě *femme fatale* nejvýznamnějších (zejména) vídeňských umělců tehdejší doby. Tedy i prostřednictvím snad až neuvěřitelného životního příběhu Almy Mahlerové a jí osudových životních partnerů, se můžeme přinejmenším symbolicky přiblížit k vzájemnému dotýkání se, či snad prolínání, několika uměleckých disciplín: hudební (Mahler), výtvarné (Kokoschka), architektonické (Gropius) a literární (Werfel).

O vztahu mezi Oskarem Kokoschkou a Almou Mahlerovou ve svém románu “1913. Léto jednoho století“ píše také Florian Illies. A rozhodně oba aktéry, byť prostřednictvím poněkud rozvolněnějšího jazyka beletrie, nikterak nešetří: „Nejkrásnější

dívka tohoto města s věhlasným pasem a výstavním poprsím, čerstvě ovdovělá po smrti velkého skladatele, ještě ve smutečních šatech podlehla Oskaru Kokoschkovi, nejošklivějšímu vídeňskému malíři, bouřlivému provokatérovi, který vždycky pobíhal s kalhotami na půl žerdi a v rozepnuté košili. (...) Jakmile si útokem krásnou mladou vdovu podrobil, přepadl ho strach. Jenže nikoli z ní – nýbrž z potenciálních rivalů.“ (Illies, 2013: 66-67)

Nutno dodat, viděno zpětně, že jeho intuitivní obavy byly postaveny na oprávněných základech. Hned následně po konci hektického roku 1914, ve kterém mimo jiné začala první světová válka, a Oskar Kokoschka po několika letech rozdělané práce konečně dokončil “Větrnou nevěstu“, rozešla se s ním Alma Mahlerová, aby se ještě v tom samém roce provdala za německého architekta, a zároveň také jednoho ze zakladatelů moderní architektury 20 století, Waltera Gropia (Elger, 1991: 241).

Od symbolů a menšího odlehčení však nyní přejdeme k faktům, kdž6 na příbězích nejvýznamnějšího rakouského expresionistického malíře Oskara Kokoschky a hudebního skladatele Arnolda Schonberga působícího přibližně ve stejném období, pokusíme se v první řadě představit vzájemné dotýkání se výtvarného umění a hudby. Co se Kokoschky samého týká, prostřednictvím (zejména) jeho expresionistického vystoupení si také zároveň vytvoříme předpolí pro následující srovnávací studii mezi tímto rakouským umělcem a Emilem Fillou. Právě z důvodů, aby zmiňovaná studie byla co nejpřínosnější a nejobjektivnější, budeme se Kokoschkovým příběhem a tvorbou zabývat poněkud šířeji a hlouběji. K samotné myšlence srovnávací studie nás přivedl, jak jsme již uvedli v Úvodu naší práce, Miroslav Lamač ve své vynikající a objevené monografii “Osma a skupina výtvarných umělců 1907-1917“. Právě touto komparací bychom rádi přispěli k naplnění jednotlivých (spolu)cílů naší studie, v rámci ‘pokusu o netradiční náhled na expresionismus v Čechách’.

Ze všeho nejdříve se ovšem seznámíme s dobovou atmosférou evropské metropole na Dunaji, jaká tam v námi sledovaném období panovala.

#### **4.1.1 Dobový kontext**

Také v metropoli na Dunaji sehrávala politicko-kulturní situace na počátku 20. století přirozeně rozhodující úlohu. Vídeň tehdy jako centrum Rakousko-uherské

monarchie žila ze své podstaty kontinuálně konzervativním stylem a způsobem života, a tento základní rámec přirozeně také poté tvořil základnu pro její kulturní směřování; navíc měla Vídeň štěstí na Gustava Klimta, který převedl či snad provedl rakouskou zemi cestou od umění historických stylů až k břehům nastupující avantgardy.

Fenomémem císařské metropole v námi zpracovávaném období se také zaobírá Carl E. Schorske ve své monografii “Vídeň na přelomu století“. Právě to obrovské bujení a proměny, které se v hlavním městě Rakousko-uherské monarchie v období *fin de siècle* odehrávaly, stalo se pro něho hlavním motivem k napsání zmiňované studie. Nejen na poli malířském (Klimt), také na poli obecně uměleckém, psychologickém (Freud), hudebním (Schönberg), literárním (Musil), architektonickém (Wagner) nebo politickém, docházelo podle Schorskeho k doslova revolučním aktivitám a proměnám, díky kterým se Vídeň na přelomu 19. a 20. století stala jedním z nejvýznamnějších politicko-kulturně-uměleckých center Evropy (Schorske, 2000: 18).

Vídeňskou secesi jako jednu ze samostatných kapitol z příběhu rodící se evropské moderny označuje ve své monografii o moderním umění Amy Dempseyová. Byla ustavena v roce 1897 devatenácti vídeňskými výtvarníky a architekty na čele s Gustavem Klimtem, kteří se za pomoci tohoto sjednocení chtěli jednoznačně a jednohlasně distancovat od stále panujícího uměleckého diskurzu oficiálního akademismu (Dempseyová, 2005: 59).

Právě vystoupení Gustava Klimta a jeho podobně orientovaných přátel jaksi předznamenalo Kokoschkovu počáteční secesně laděnou tvorbu, jež by byla jen sotva takto myslitelná právě bez aktuálně působícího uměleckého diskursu a rámce.

#### **4.1.2 Oskar Kokoschka**

Oskara Kokoschku (1886-1980), nejvýznamnějšího rakouského expresionalistického malíře, zastihl tento výtvarný styl, podobně jako jeho vrstevníka Emila Fillu, ještě v samém rozletu jeho umělecké dráhy. Na počátku století by se ještě určitě nenadál skutečnosti, že o mnoho let přežije všechny své umělecké vrstevníky, a prožije tak naplno – snad s výjimkou konce studené války – všechnu krásu, ale snad ještě daleko více hrůzy, které (nejen) obyvatelům Evropy 20. století připravilo.

Podobně jako Emilu Fillovi, také mladému Oskaru Kokoschkovi dostalo se výtvarného vzdělání, konkrétně na renomované vídeňské Umělecko průmyslové škole. Svoji uměleckou dráhu potom začíná v prostředí císařské Vídně v roce 1907. Už tehdy

v jeho secesně pojaté malbě můžeme nalézt nepřehlédnutelné expresionistické linie, spojené se sklonem k psychologické hloubce.

Jak uvádí Norbert Wolf, jistou předzvěstí jeho blížícího se expresionistického vystoupení, staly se pouze o jeden rok později kresby s akty mladých dívek, které na jednu stranu vyvolaly skandál uprostřed konzervativně laděné kulturní veřejnosti - a rázem tak z mladého Kokoschky udělaly *enfant terrible* umělecké scény, na druhou stranu ovšem v něm znalci umění, na čele s Gustavem Klimtem, uviděli génia.

Kokoschkovým expresionismem, jehož počátek můžeme datovat do roku 1907, se budeme zabývat v následující kapitole; nyní jen poznamenejme, že toto první výrazné výtvarné období v jeho uměleckém životě začalo odeznívat po roce 1914, a šlo ruku v ruce s rozchodem s *femme fatale* jeho života, Almou Mahlerovou (Wolf, 2005:60-63).

Ani Kokoschkův život v žádném případě neprobíhal čistě kontinuálně a bez zákrut. Jak připomíná František Mikš, otřesen bolestným rozchodem s Almou Mahlerovou, ještě ve stejném roce (1914) narukoval jako dobrovolník (to bylo z hlediska jím zvolené strategie v danou chvíli nejvýhodnější) do armády, kde mohl těžit z vlivu svého ochránce, Adolfa Loose. Přesto byl Kokoschka ve válce těžce zraněn a jen zázrakem unikl smrti.

Umělecky přínosných bylo pro Kokoschku potom sedm let strávených v Drážďanech; kromě mnoha portrétů zobrazujících saskou metropoli zde namaloval také jeden ze svých nejuznávanějších (a pro něho samého z nejoblíbenějších) obrazů, „Moc hudby“ (1918).

V roce 1923 Kokoschka opouští, podle Mikše poněkud překvapivě, město na Labi, - přirozeně včetně místní akademické půdy; následuje deset let horečnatého cestování, prakticky bez struktury a řádu, s občasným delším pobýváním v Berlíně, Paříži nebo Vídni (Mikš, 2013: 163-168).

Někde v těchto letech se podle Tomeše nacházíme v symbolickém středobodu Kokoschkova druhého tvůrčího období, pro které je charakteristické právě Kokoschkovo neustálé cestování, Tomešem nazývané 'Krajina a města'. Již v samotném názvu tedy nacházíme předpokládaný obsah jeho uměleckých výtvorů. Věčné zachycení soudobé atmosféry Prahy, Drážďan, Hamburku (1961), Londýna (1926; 1959) či New Yorku (1966), dále například zachycení krajiny kolem Ženevského jezera (1923) nebo třeba

Matterhornu (1947), patří dojistě k vrcholům jedné části, či snad přesněji směřování, Kokoschkova uměleckého života a tvorby.

Zároveň nám tedy Tomešem takto označované období přirozeně mnohé napovídá o značné části Kokoschkova příběhu a životní cesty. Kokoschka jako vášnivý cestovatel navštívil za svého dlouhého a na události bohatého života nespočetné množství míst nacházejících se na naší planetě, jejichž tak či onak pojaté fragmenty v podobě obrazů pak vědomě zvětšil. Nám, lidem žijícím v 21. století, tak jejich prostřednictvím dává upomenout na jejich tehdejší živou atmosféru a příběh, a to v nejrůznějších obdobích 20. století (Tomeš, 1988: 10-61).

František Mikš upozorňuje, že ani v tomto období Kokoschka úplně nerezignoval na portrétování osob. Za všechny takto směřované realizace uvedme v Londýně namalovanou podobiznu tanečnice Adele Astairové (1926), starší sestry později světově známého umělce, Freda Astaira. (Mikš, 2013: 170)

Potom od roku 1934, přichází na řadu jeho již avizovaný pražský pobyt. Kokoschka svoje působení v Praze řadí mezi nejšťastnější roky svého života; pražského azylu Kokoschka také využívá coby útočiště před nacistickými ideology útočícími na svobodu umění. Také on sám pomáhá německým uprchlíkům, včetně malíře Maxe Liebermanna (1847-1935).

Druhou světovou válku strávil Oskar Kokoschka spolu se svoji manželkou ve Velké Británii, kam se jim podařilo v roce 1938 na poslední chvíli odejít. I tam se aktivně, byť přirozeně v duchovně-intelektuální rovině, angažuje proti nacistickému Německu (Mikš, 2013: 170-179).

Jak jsme již naznačili, Jan M. Tomeš rozděluje celé Kokoschkovo umělecké vystoupení do čtyř základních tvůrčích období. Po jeho prvních dvou obdobích (expresionistickém a 'krajinně-městském') si ve stručnosti připomeneme jeho dvě zbývající období.

Ještě než si něco řekneme k prvému z nich, které Tomeš nazývá 'Skutečnost jako symbol', bude dobré si připomenout, že po prvním, tedy expresionisticky laděném období, které se dá ještě poměrně jednoznačně zařadit na časové ose (1907-1914), ty další dvě následující období Kokoschkovy tvorby už takto jednoduše označit nejdou.

Připomeňme si tedy, že Kokoschkovo (podle Tomeše) druhé tvůrčí období 'Krajina a města' má svoje ohnisko zejména ve 20. letech minulého století, ale svým přesahem směřuje i do desetiletí dalších (například Praha – první polovina 30. let, New York – 1966).

U třetího (podle Tomeše) z Kokoschkových období, tedy 'Skutečnosti a symbolu' je to ještě složitější. Vrcholí sice až daleko v poválečném období ("Saul a David", 1966), ale svojí genezí spadá až do Kokoschkova prvního, tedy expresionistického období ("Větrná nevěsta", 1914). Uvedme ještě alespoň jednu další realizaci z tohoto tématického okruhu: je jí také již zmiňovaná "Moc hudby" (1918), jak známo, spadající do Kokoschkova drážďanského vystoupení.

To, co mají obrazy zařazené Tomešem do tohoto období ztělesňovat, je patrné již z názvu. Symboliku a přesah obrazu "Větrná nevěsta" jsme již v naší práci zčásti zmiňovali. Vrátime se k ní ještě v následující kapitole, až se budeme zabírat některými hlavními díly Kokoschkova expresionistického vystoupení (Tomeš, 1988: 66-75).

Výše představené Kokoschkovo tvůrčí období hrálo ovšem ještě v jednu směr podstatnou úlohu; stalo se totiž jakousi pomyslnou vstupní branou k jeho poslednímu tvůrčímu období, které Tomeš nazývá 'La Maniera Magnifica'. Kokoschkovo umělecké vystoupení v něm vrcholí ve dvou monumentálních dílech, - triptychách: mytologickou básní "Sága o Prométheovi" (1950) a "Thermopylách" (1954) (Tomeš, 1988: 76-77). Se světem vysokého umění se potom Kokoschka symbolicky rozloučil v letech 1971-1972 obrazem s příznačným názvem "Time, Gentleman, Please" (Mikš, 2013: 186).

Nyní se už tedy konečně můžeme naplno pustit do vyprávění příběhu Kokoschkova expresionistického vystoupení. Poznamenejme prvně, že v době nástupu Oskara Kokoschky kolem roku 1907 stále ovládala vídeňské výtvarné umělecké kruhy secese, v čele s hlavním představitelem tohoto výtvarně-uměleckého stylu, Gustavem Klimtem.

Ovšem Egon Schiele i Oskar Kokoschka, kteří měli podle všech předpokladů jednoho dne vystřídat Gustava Klimta na pomyslném trůnu rakouského výtvarného umění, již naplno pracovali uvnitř hranic vlastního výtvarného stylu, v mnohém se od toho Klimtova lišícího; to se ale v žádném případě nevyklučuje se skutečností, že oba byli tehdy vládnoucím uměleckým stylem ovlivněni; nebo snad přesněji a lépe řečeno, že právě na půdoryse secesního uměleckého stylu začínali svoji výtvarnou tvorbu.

Hlavním katalyzátorem nastupující změny (nyní už věnujeme pozornost pouze Oskaru Kokoschkovi) byl přirozeně mnohokrát zmiňovaný Edvard Munch; opomenout ovšem nesmíme ani dalšího z velkých inspirátorů budoucích expresionistických umělců, Vincenta van Gogha. Po Munchově vystoupení, a následujících instalacích jeho díla v Rakousko – uherské metropoli, nemohl ovšem již zůstat takřkajíc kámen na kameni; řeka (nejen) výtvarného umění se definitivně přeměrovala jiným směrem. Vyjma Oskara Kokoschky tuto změnu symbolizují například významný architekt, myslitel a kritik Adolf Loos (1870-1933) nebo kritik a umělec Karel Kraus (1874-1936); oba jmenovaní zároveň v jeho nelehkých začátcích Kokoschkovi výrazně pomohli; doplníme ještě, že také v oblasti poezie a hudby začínalo docházet k významným změnám.

Ve svém expresionistickém období se Kokoschka věnoval prakticky pouze jedinému hlavnímu formátu, totiž portrétování lidí. Jak píše Elger, jsou Kokoschkovy portréty, přirozeně vytvářené uvnitř výtvarného expresionistického stylu, v mnoha ohledech unikátní a jedinečné. Elger zároveň připomíná, že neexistuje žádný jiný expresionistický umělec, který by v tomto výtvarně-stylovém období realizoval takové množství podobizen, jako se to povedlo uskutečnit právě Kokoschkovi (Elger, 1991: 238). Při pohledu na tu obrovskou, a co se výrazu i obsahu týká také přepestrou, paletu osobností, které Kokoschka maloval, se nám chce málem až podotknout, jako bychom se prostřednictvím jím portrétovaných osobností dostávali až k jakési psychologické analýze, zrozené a posléze vysoce oceňované právě v hlavním městě rakouského mocnářství.

Podle Jana M. Tomeše by s takto zjednodušeně pojatou analýzou svých portrétů Oskar Kokoschka nesouhlasil, přestože mnoho jím portrétovaných osobností je zachyceno ve více či méně ozvláštněném psychickém rozpoložení, to vše navíc častokrát podtržené prostředím, ve kterém se v čase svého portrétování právě nacházeli; takto byly například v plicních sanatoriích portrétovány Bessie Loosová či kněžna Montesquiou-Fézensacová, v ústavu choromyslných Ludwig von Janikowski, či na prahu života a smrti portrétovaný profesor August Forel; v Kokoschkově pestrém uměleckém repertoáru také nacházíme portréty mnoha významných umělců. Zmiňme nyní alespoň umělce z oblasti hudby, jejichž vystoupení udělalo na počátku 20. století z Vídně vůdčí hudební scénu. Většinu klíčových hudebních umělců v čele s Arnoldem Schönbergem (1874-1951), Antonem von Webernem

(1883-1945) či Egonem Welleszem (1885-1974), mladý Kokoschka portrétoval (Tomeš, 1988: 16-22).

Tomeš dále připomíná, že jedním z klíčových Kokoschkových nástrojů či snad technik při jeho malířské tvorbě byl snad až rentgenový způsob vidění, kdy z něho vycházející pomyslné paprsky jako by pronikaly skrze portrétovanou tělesnou hmotu až směrem k psychickému ustrojení portrétovaného, které si ovšem v mnohém nezdalo s jeho vnější, na první pohled přístupnou vizáží. Tímto způsobem můžeme podle Tomeše interpretovat podobizny již zmiňovaného Adolfa Loose, dále potom například Antona Faistauera či Paula Westheima (Tomeš, 1988: 22).

Jiní odborníci ovšem přicházejí se značně odlišným způsobem interpretace. Podle nich jsou Kokoschkovy portréty „vlastně zvláštním druhem sebeprojevu. (...) */Tedy vlastně/* promítnutím vlastního duševního stavu do portrétované tváře.“ (Tomeš, 1988: 22). Je velmi zajímavé, - a snad i příznačné - že podobného názoru je také Amy Dempseyová, která až nápadně podobně laděným Kokoschkovým citátem dokonce otevírá, jak jsme se již v úvodu naší práce zmínili, celou jednu kapitolu pojednávající o výtvarném expresionismu.

Je tu ovšem ještě třetí odborný náhled, totiž takový, kdy byl údajně „duševní proces tvůrce vykázan dokonce z oblasti vědomí, byť vědomí ztajeného, do mnoha psychických vrstev – a jeho tvorba byla označena jako sen a vidina. (...) */A právě z těchto prostor/* se vynořují tváře jím malované.“ (Tomeš, 1988: 29) Do této kategorie patří podle Tomeše například portréty Rudolfa Blumnera, Alberta Ehrensteina, Waltera Hasenclevera, Herwarta Waldena (1878-1941), George Trakla (1887-1914), Antona von Webera, Kathe Richterové, Kamilly Swobodové či Marie Okrské; Tomeš zároveň připomíná, že snad až jakousi prozřetelností či jasnozřivostí se Kokoschkovi podařilo zachytit výše uvedené portrétované osoby takovým způsobem a takovými fyziognomicko–psychologickými charakteristikami, že pozdější životní příběhy těchto lidí mu v jejich tehdejších jakémsi intuitivně–jasnozřivém zachycení a předvídavosti daly ve značné a rozhodné míře za pravdu (Tomeš, 1988: 29).

Přílišnou skromností v tomto ohledu rozhodně netrpěl ani samotný Kokoschka, když ve svých psaných pamětech s názvem *Můj život* potvrzuje předchozí (nejen



Tomešovu) hypotézu. Říká tam, že „vlastně lidi /ani/ rád nemám, vidím je spíše jako fenomén, jako blesk z čistého nebe, jako hada v trávě. Divoké skoky a nálady lidské duše, tragičnost, jemnost, ale i trivialita a směšné stránky člověka mě přitahovaly tak, (...) jako přírodovědce, který si všímá kamenů, rostlin a zkamenělin a sbírá o nich informace. Každému ze svých tehdejších modelů byl bych schopen předpovědět jeho další osud, tak jako poznávají sociologové, že životní podmínky mění vrozený charakter tak, jako půda a klima mění dokonce i růst pokojové květiny.“ (Kokoschka, 2000: 69)

Nyní se - prostřednictvím analýzy některých Kokoschkou portrétovaných osobností - pokusíme zjistit základní charakteristiky jeho tvůrčího uměleckého přístupu.

Norbert Wolf ve své monografii *Expresionismus* analyzuje Kokoschkův portrét Herwartha Waldena (1910). Z prvotního obhlédnutí portrétu Kokoschkova mecenáše na nás podle Wolfa dýchá jakási křečovitost, napětí či snad předrážděnost. „I když vzhledová stránka portrétovaného (...) zůstává zachována, je přeformovaná do iracionálna, zbavena vlastní reality ve prospěch spontánního zpodobení vnitřních sil.“ (Wolf, 2005: 60-61)

Známý Kokoschkův portrét Herwartha Waldena přiměl k popisné analýze také Carla E. Schorskeho. Toho v první řadě zaujala odvážnost a rozhodnost Waldenových gest, jakožto vlastně i celé jeho osobnosti, která z něho takto vyzařuje. Jak známo, těmito vlastnostmi musí disponovat oni velcí mužové, kteří chtějí udržovat svůj život i osud pevně ve svých rukou. Přesně jako portrétovaný Walden, úspěšný vydavatel a mecenáš.

Schorske k podobizně ještě dodává, že „Waldenův ostře řezaný profil a mohutné čelo jsou nositeli Kokoschkova vlastního 'vidění – vědomí' kritického intelektu. Upřený pohled vypovídá o spojení chladné rozvahy s pronikavou bystrostí, (...) za smyslnými rty tušíme pevně posazenou čelist. Přesto však na celé tváři leží stín únavy, kterou s sebou nese vyčerpávající práce kritika. Ruka však opět svědčí o sebedůvěře: je vroucí, silná, uvolněná. Její furiantské zapření v bok navozuje dojem, že i přes velkou zemdlenost zračící se v tváři boj pokračuje.“ (Schorske, 2000: 324)

Schorske dále pokračuje v líčení samotné techniky malovaného portrétu, všímá si „velké rozmanitosti čar a tahů štětce, z nichž se skládá /Waldenův/ oděv. (...) Na kabátu nenajdeme souvislou texturu. /Obraz je plný/ přímých i zakřivených linek, /stejně jako/ čistých i pocákaných ploch.“ (Schorske, 2000: 325)

Norbert Wolf pro změnu upozorňuje na další charakteristický rys mnohých Kokoschových podobizen – včetně zmiňovaného Waldena - kterým jsou nepřiměřeně

veliké ruce; ty potom častokrát svojí gestikulací či naznačeným trhaným pohybem podtrhávají již tak nervózně působící atmosféru vyzařující z obrazu (Wolf, 2005: 60-61).

Dalším z Kokoschkových nejznámějších a nejpovedenějších portrétů je podobizna Adolfa Loose (1909),- Kokoschkova přítele, a také jednoho z jeho mecenášů. Podnikatel, myslitel a také i v českých zemích velmi známý a aktivně působící architekt Loos, se na malovaném portrétu tváří velice přísně, zamyšleně, snad také unaveně a posmutněle, jako by se nacházel pod značným tlakem, což mimo jiné také symbolizují jeho tmavé kruhy pod očima; rozhodně ovšem kolem sebe nevyzařuje pohodovou, přívětivou nebo snad povzbudivou atmosféru. Nechybí mu přirozeně typické 'kokoschkovsky' velké ruce, spolu s jejich vlastní aktivitou tvořící snad až samostatnou složku malířovy kompozice. Autoři monografie Umění po roce 2000 poté přicházejí se zajímavým postřehem, totiž že „Jeho /Loosova/ bytost se opravdu nezdá vyjádřená (expressed), nebo tlačena navenek, nýbrž stlačená (compressed) či tlačena dovnitř.“ (Foster et. kol.: 2007: 56)

S mnohými relevantními postřehy ohledně malířova myšlení nás také seznamuje známý propagátor umění E. H. Gombrich. Ve své monografii Příběh umění analyzuje Kokoschkův obraz Hrající si děti (1909). Při jeho tvorbě podle Gombricha mladý rakouský malíř principiálně používá podobné psychologické postupy, jako když se zabýval portrétováním dospělých.

Vidíme, že ani v případě dětí není pro Kokoschkův výtvarný styl žádná podoba konvence možná. Gombrich upozorňuje, že na portrétu malovaných dětí, dívky a chlapci, se Kokoschka bez jakýchkoliv příkras snaží ukázat jejich specifický dětský svět se všemi příslušejícími radostmi a strastmi. „Cítíme, že se na děti díval s hlubokým pochopením a soucitem. Zachytil jejich zadumanost a zasněnost, neobratnost jejich pohybů a disharmonii rostoucího těla.“ (Gombrich, 2010: 569)

Sám Kokoschka k tomu ještě dodává, že dětský svět je pro něho značně odlišným světem od světa dospělých. Jakási nezkušenost či neposkvrněnost tímto světem má za příčinu, že pro děti se stává v jejich životech zážitkem prakticky cokoliv; nepotřebují tak ke svému plnému prožívání onu očekávanou pompéznost dospělých, neboť „v dětském věku je vycházení samo o sobě tajemstvím veškerého vznikání, růstu a bytí.“ (Kokoschka, 2000: 78)

Gombrich sám původně Rakušan ve svém dalším příspěvku týkajícím se uměleckého vystoupení Oskara Kokoschky, přidává zajímavý příběh. Jeho jádro spočívá v tom, že Gombrichova matka, která učila ve Vídni hře na klavír, znala dobře jednu z Kokoschkou portrétovaných osob, Lottu Franzosovou (1909). Touto shodou náhod a okolností tak mohlo dojít k poměrně zřídka vidanému jevu, totiž ke komparaci mezi tím, jakým způsobem a s jakým psychologickým ustrojením mladou Lotty ztvárnil Oskar Kokoschka,- oproti názoru, jakým ji svými očima viděla a ‚četla‘ Gombrichova matka.

Porovnání dopadlo nakonec úspěšně v Kokoschkův prospěch, neboť charakteristické Lottiny rysy, které malíř vtělil do jejího portrétu, totiž „ostýchavost mládí, rezervovanost příslušnice střední třídy, která neumí a ani nechce dát průchod svým citům, a snad i zádumčivost ženy, která neočekávaně zjistila, že zádumčivost není vše“, (Mikš, 2013: 160) v naprosto převážné míře korespondovaly se zkušeností, jakou měla s Lottou právě paní Gombrichová.

Ta ještě potom jaksi nevědomky upozornila na jeden zajímavý fakt, významný zejména pro potřeby psychologie, totiž že samotná Lotty si o sobě navzdory všemu uvedenému naopak myslela, že je otevřená a uvolněná... Mikš uzavírá tuto epizodu Kokoschkovým praktickým konstatováním, že lidé častokrát předstírají na veřejnosti něco, čím v reálné skutečnosti v mnoha případech zkrátka a jednoduše nejsou (Mikš, 2013: 159-160).

Větrnou nevěstou (1914), jak jsme se již zmiňovali, vrcholí, a zároveň i prakticky končí Kokoschkovo expresionistické období. Jedná se o obraz značně odlišný od jeho dosavadních portrétů, namalovaný na vlně zcela odlišné malířské techniky. Při tvorbě tohoto obrazu se nechal Kokoschka inspirovat lidovou mytologií, a následná realizace se tak stává „svědectvím o lásce, která se záhy stala bouřlivým bojem dvou pohlaví a na tom také měla ztroskotat.“ (Wolf, 2005: 62-63)

Na symbolicky laděném obraze můžeme vidět klidnou Almu Mahlerovou, která v jakémsi žensky laděném intuitivním pocitu bezpečí se nikterak nebrání pokojnému a ztišenému spánku, zatímco na jejím partnerovi, Oskarovi Kokoschkovi, je již na první pohled vidět jeho obrovské napětí a nervozita, jako by se strachoval o přízeň své milované ženy, jako by již počítal s nezvratným koncem jejich vzájemného vztahu.

### 4.1.3 Arnold Schönberg

Snad ani nemůže jít o vysloveně čistou náhodu, když Carl E. Schorske, tak nadšený obdobím *fin de siecle* odehrávajícím se ve Střední Evropě, že se v této oblasti začal badatelsky i publikačně velice činnorodě angažovat, si do poslední kapitoly svojí uznávané studie “Vídeň na přelomu století“ zvolil název, který jednoznačně předznamenává a vymezuje její obsah; klíčovými slovy jsou zde totiž ‘Kokoschka’ a ‘Schönberg’. Až nás u toho napadá, že zatímco jsme celou předchozí podkapitolu věnovanou (převážně) uměleckému vystoupení Oskara Kokoschky za ‘přímé Kokoschkovy asistence’ zahájili úryvkem Traklovy básně, tak metropoli na Dunaji opětovně za ‘přímé Kokoschkovy asistence’, po opsání jakéhosi pomyslného kruhu, vyprávěním hudebně-výtvarného příběhu Arnolda Schönberga podobným způsobem zase opustíme. Kokoschka se Schönbergem měli vůbec mnoho společného, Shorske například ve své studii upozorňuje, že „Schönbergův písňový cyklus “Patnáct básní z Knihy visutých zahrad“ je formálně i psychologicky velmi přesnou hudební analogií Kokoschkových “Snících chlapců“.“ (Shorske, 2000: 328)

Jinak Schönberg byl o dvanáct let starší než Kokoschka, a tím měl i daleko blížeji k ‘tvrdému intelektuálnímu jádru’ tehdejší Vídně. Mezi jeho přátele patřili například Freud, Klimt nebo Ernst Mach. Podobně jako oni „sdílel nejasný pocit, že vše proudí, že hranice mezi Já a světem je prostupná. Pro něho i pro ně ztrácely pevné tradiční souřadnice uspořádaného času a prostoru svou spolehlivost.“ (Shorske, 2000: 328)

Tuto čistě filozofickou úvahu posléze revolučně aplikoval na hudbu. Nacházíme se tak u kořenů jeho slavné teorie hudební atonality: „Disonance – náhlé vybočení z tóniny – obohatilo hudbu o napětí a stala se základním zdrojem její výrazovosti.“ (Shorske, 2000: 329) Schönberg ovšem mířil ještě výše, k jakémusi pomyslnému završení jeho čerstvě realizované monumentální stavby. Jeho úkolem bylo totiž „používat disonanci v zájmu konsonance, stejně jako politický vůdce v institucionálním systému ovlivňuje společenské dění a směřuje je ke službě cílům zavedené autority.“ (Shorske, 2000: 329-330)

Nyní se od nástinu Schönbergova vrcholného hudebního příspěvku vydejme k jeho malířskému příběhu. To byl ostatně také hlavní záměr, proč jsme se vlastně Arnoldem

Schönbergem v naší studii takto detailněji chtěli zaobírat. Na konkrétním příkladu tu chceme poukázat na jistou koexistenci několika druhů umění (hudba, výtvarné umění) na půdoryse jednoho subjektu-umělce.

Josef Kroutvor, který se touto pomyslnou druhou stranou mince Schönbergova umění ve své eseji zaobírá, upozorňuje na skutečnost, že poněkud překvapivě obě tyto činné umělce 'hemisféry' nejsou propojeny v jeden celek, že jaksi vzájemně 'neprotékají' a nespolupracují. To ovšem potom znamená, že vlastně v Schönbergově podání tvoří dvě nezávislé osoby (či snad osobnosti), podobně jako v onom proslulém Stevensonově románu.

Schönberg se pustil do malování kolem roku 1909, tedy přesně v období, když už pomalu začala slábnout, především díky Klimtovi, tak znamenitě proslavená vídeňská secese, a na scénu dějin umění právě nastupoval expresionismus. Schönberg, ačkoliv o mnoho let starší, spojuje své síly s nastupující, vysoce progresivní, ale ovšem v mnohém také i tragickou, mladou generací rakouských výtvarníků na čele s Kokoschkou, Schielem a Gerstlem. Schönbergovo náhlé malířské prozření má ovšem také co dočinění se skutečností, že když Gerstl nedlouho poté, co odvedl Schönbergovi jeho manželku, spáchal sebevraždu (Kroutvor, 1998: 125-126).

Zatímco hlavním žánrem Kokoschkova expresionistického vystoupení byly portréty, u Schönbergových výtvarných počínů to byly pro změnu a v převážné míře autoportréty. Kroutvor v tomto smyslu připomíná jakousi kombinaci sebezpytu a určité posedlosti, které posléze vyústily do Schönbergem takto pojatých realizací. „Od roku 1910 Schönberg systematicky sleduje svou tvář, kreslí se a maluje a filozofuje nad svou podobou. Někdy je melancholický, někdy málem naivní, a někdy zase plný ironie a sarkasmu.“ (Kroutvor, 1998: 126) Kroutvor také připomíná, že k sobě dokázal být velice nelítostný a upřímný, když cituje z jeho deníku z roku 1937. Zmiňuje se v něm o své plešatosti, velkém zahnutém nose, malé postavě a krátkých nohách. Jediné, čeho si na sobě ohledně svojí tělesné fyziognomie opravdu cení, jsou jeho ústa.

Schönberg přirozeně portrétoval i jiné osobnosti: svoji první ženu Mathildu (mimočodem dceru skladatele a dirigenta Alexandra von Zemlinského), svého syna i dceru, hudební skladatele Albana Berga i Gustava Mahlera. Kroutvor uvádí, že Schönberga „přitahovala lidská tvář, a nejen taková, jak se běžně jeví, ale i ta, do níž se promítají hádanky života a smrti. (...) /Stejně tak ovšem/ s oblibou maloval nocturna,

ztemnělé krajiny a pusté ulice s ubíhajícími světly lamp.“ (Krouťvor, 1998: 128-129) Že jeho výtvarné realizace nebyly pouze bůhví jakou kratochvílí na zaplnění volného času, dokazuje mimo jiné skutečnost, že měl společnou výstavu s vysoce ceněnou mnichovskou uměleckou formací “Der Blaue Reiter“.

## 4.2 Hudba a výtvarné umění

V předcházející podkapitole jsme se seznámili s životním příběhem světoznámého hudebního skladatele a teoretika Arnolda Schönberga, který se ovšem zároveň také, a rozhodně ne neúspěšně, angažoval ve výtvarně-umělecké sféře. Finálním cílem následující podkapitoly potom bude podat konkrétní příklady koexistence výtvarného umění a hudby, (a to primárně) v námi sledovaném, expresionistickém období. K tomu nám v první řadě napomůže prakticky i teoreticky zaměřená studie Jarmily Doubravové “Hudba a výtvarné umění“. Autorka při svých úvahách vychází ze zajímavého a poměrně neočekávaného východiska, totiž že „za zvláštní kvalitu vzájemných vztahů mezi jednotlivými druhy umění se pokusíme považovat neurčitost.“ (Doubravová, 1982: 7) Podle Doubravové totiž právě „v neurčitosti vztahů (...) spočívá často jejich životnost, neukončenost a plodnost, zatímco určitost se (...) často (...) stává projevem mechanismu, rutiny, konvence a vyžilosti.“ (Doubravová, 1982: 7-8). A právě obě zmiňované možnosti či snad protipóly, - určitost i neurčitost, se při vhodném nakládání stávají vhodnými nástroji při (našem) pohybování se mezi jednotlivými druhy umění.

Doubravová dále uvádí, že vztahy obou umění jsou přirozené, a to na základě skutečnosti, že k jejich vzájemné koexistenci docházelo po celou dobu dějin kultury, včetně dnešní doby. Tato vzájemná koexistence se rozprostírá na pomyslném rozsáhlém území, jehož protilehlé hranice tvoří dva mezní případy tohoto pojetí. Je tedy buď „výsledkem přirozených širokých dotyků a pohybů v rámci celé kultury, nebo může být naopak založena na úzkých významových kvalitách struktur těchto umění.“ (Doubravová, 1982: 13) Jako konkrétní příklad možného potkávání se obou uměleckých žánrů, na pomyslné ploše ohraničené dvěma mezními, výše uvedenými fenomény, Doubravová uvádí podobnost uměleckého názoru nebo sklon k určitým tématikám (Doubravová, 1982: 13).

Důležitou roli v tomto setkávání hraje přirozeně také jednotlivý subjekt a například jeho barevné vidění a slyšení, nebo jeho životně-stylová orientace, spolu s „vývojem umění objektivovaný/m/ stav/em/ kultury.“ (Doubravová, 1982: 13) Je tedy sice pravda, že existuje „široká oblast zvuků, která má pro člověka zcela zvláštní význam: lidská řeč. /Na druhou stranu ovšem/ protože však bytí člověka má charakter komplexní, nikoli dílčí, je řečová aktivita pouze nejdůležitější součástí lidského dorozumívání. Spolu s dalšími aktivitami (pohybovou, zrakovou, hmatovou, čichovou) se podílí na dorozumívacím aktu. Jeho komplexnost je podmíněna možností zastupování jedné aktivity druhou (...) i možnosti zvláštního spojování některých aktivit, z nichž právě spojení mezi zrakovou a sluchovou aktivitou jsou nejznámější a nejběžnější: synestézie a synopsie. Těch pak zvláště využívá umění.“ (Doubravová, 1982: 20-21)

Doubravová upozorňuje, že prolínání a vzájemné střetávání se těchto dvou smyslových oblastí odráží se také v „některých termínech týkajících se uměleckého vyjadřování: tón barvy a barva tónu, modulace jako přizpůsobení jedné plochy plochám okolním či přechod z jedné tóniny do druhé v hudbě.“ (Doubravová, 1982: 21) Konkrétním příkladem tohoto fenoménu může být potom i naše studie, kde se to při vyprávění příběhu (nejen) českého výtvarného expresionismu společně používanými termíny z obou oborů umění jenom hemží. Uveďme si jenom několik základních výrazů; kromě již zmiňovaného tónu jsou to dále například akord, stupnice, melodie, orchestrace, harmonie, symfonie, intonace, intenzita nebo dynamika... Kdybychom je ponechaly takto sami o sobě, většina lidí by k nim nejspíše coby umělecký žánr přiřadila hudbu, zatímco v naší studii jsou nezbytnou součástí výtvarně-uměleckého tvarosloví.

Doubravová v tomto ohledu poukazuje na skutečnost, že problematikou souvislosti barev a tónu se již zabývali ve starověké Indii (védy), Řecku (Aristoteles), renesanci (Leonardo da Vinci, arcimboldovská loutna). Úvahami nad možným společným základem barvy a tónu se kromě výtvarníků (Kandinskij, Klee) zaobírali také Newton, Schopenhauer, Goethe, a ovšemže i zmiňovaný rakouský hudební skladatel Schonberg (Doubravová, 1982: 21-22).

Co se týká problematiky časovosti a prostoru, je třeba na úvod zmínit význačného německého filozofa Lessinga, který vykonal obrovskou práci na poli teorie estetiky. Jak připomíná Doubravová, ve svém proslulém díle „Laokoon“ (1766) rozdělil jednotlivé druhy umění podle uměleckých prostředků, za pomoci kterých se nám vyjevují či dávají.

Obě námi probírané umělecké disciplíny používají podle Lessinga přirozených prostředků, výtvarné umění kromě toho také prostředků prostorových, zatímco hudba posloupně-následných, tedy časových. (Doubravová, 1982: 23) Ovšem, jak Doubravová upozorňuje, i takovéto taxativní rozdělení jednotlivých umění na 'časová' a 'prostorová' je přinejmenším zjednodušující a relativní, neboť „otázka času není (...) jen problémem třídění druhů umění, ale především otázkou tvorby, interpretace a vnímání uměleckých děl.“ (Doubravová, 1982: 24) Co se týká následné problematiky prostoru, autorka připomíná na příkladu fenomenálního hudebního skladatele Igora Stravinského, jak bylo pro něho důležité pracovat v rámci příprav na svá vrcholná díla (Život prostopášníkův, Svěcení jara, Petruška, Žalmové symfonie) pro změnu s vizuálními (tedy prostorovými) artefakty (Hogartovy rytiny, ruská ikona) (Doubravová, 1982: 25).

Jak upozorňuje Doubravová, avantgardní moderní umění, které se začalo rozvíjet na počátku 20. století, disponuje celou řadou konkrétních příkladů, kdy se na jednom místě, v jednu objektu sešly obě obsahové složky, 'prostorová' i 'časová'. Jako příklad uvádí Delaunayovy (Okna, Barevné rytmy, Rytmus bez konce, Rytmus) či Kupkovy (Klávesy piana, Jazz 1 a 2) obrazy, pro které Apollinaire vymyslel označení orfistické (tj. charakteristické svojí syntézou poetické a hudební řeči), kdy dochází téměř až k hudební rytmicizaci barevných ploch. Ovšem ani například symbolismus nezastíral svůj pozitivní vztah k hudbě, jak jsme se o tom ostatně přesvědčili při analýze Munchova vystoupení.

Rytmus hrál také významnou úlohu i v dalších avantgardních uměleckých stylech. V tom futuristickém hrály zvuk a hudba významnou roli v Balliho obrazech "Linie v pohybu" (1913) a "Houslistovy ruce" (1912), taktéž v Boccioniho "Hluk ulice vnikl do domu" (1911) či Russolově "Hudbě" (1911). Doubravová připomíná zajímavý fakt, totiž že futurista Russolo se profesionálně věnoval studiu hudby, zatímco v oblasti malířství byl autodidaktem, stejně jako například již zmiňovaný rakouský hudební skladatel Schonberg. I tyto konkrétní příklady tak vypovídají o určité průchodnosti (snad) na první pohled sotva prostupných hranic mezi výtvarným uměním a hudbou.

Kromě oblasti rytmu tance, na jehož půdoryse se opět střetává výtvarný a hudební prvek, proslavený Isadorou Duncanovou, lze také sledovat vzájemnou působnost výtvarného umění a hudby v oblasti formy. Máme zde v první řadě na mysli fugu, s níž se setkáme ve výtvarných realizacích Kleea, Kandinského, Čiurlionise, Kupky nebo Muziky; ale také ovšem preludium, nokturno či sonátu (Doubravová, 1982: 27-30).



### 4.2.1 Příklady koexistence výtvarného umění a hudby v námi sledovaném období

Po teoretickém i praktickém seznámení se s příběhem vzájemného ovlivňování se a prolínání mezi hudbou a výtvarným uměním, přikročíme nyní k tomu, že po učebnicovém příkladu spojeném se jménem rakouského hudebního skladatele Arnolda Schönberga přispějeme nyní dalšími konkrétními příklady.

Ještě než přejdeme k Oskaru Kokoschkovi, a jeho uměleckého vystoupení na téma hudby a výtvarného umění, připomeňme si v krátkosti ještě několik dalších nejvýznamnějších výtvarných realizací předních avantgardních výtvarných umělců. V tomto smyslu rozhodně nesmíme opomenout Picassovo “Děvče s mandolínou“ (1910), Matisse (“Hudba“, “Lekce na klavír“) nebo Chagalla (“Zelený houslista“, “Modrý houslista“).

Nyní již můžeme plynule přejít k Oskaru Kokoschkovi. Ten, jak známo, ve svém expresionistickém období maloval převážně podobizny, včetně portrétů mnoha významných hudebníků tehdejší vídeňské umělecké scény (Schönberg, von Webern, Wellesz). O několik desetiletí později potom namaloval podobiznu hudebníka Pablo Casalse (1954).

Rozhodně nesmíme opomenout již námi zmiňovaný obraz “Moc Hudby“ (1918), který Kokoschka namaloval za svého mnohaletého pobytu v Drážďanech. Jedná se o plátno, ke kterému se podle vlastních slov velice často a rád vracel. Na obraze ze známého Starozákonního příběhu “Saul a David“ (1966) můžeme pozorovat v Davidových rukách klasickou harfu, nebo snad přesněji její zmenšenou (symbolickou) verzi.

Co se českého výtvarného expresionismu týká, tak ještě předtím, než se pustíme do analýzy námi sledovaného časového období, připomeňme si ještě alespoň dvě z nejzajímavějších výtvarně-hudebních realizací českých umělců, tvořících převážně v devadesátých letech 19. století. Jsou jimi Šrámkova “Podobizna houslisty“ (1898) či Hudečkova “Symfonie“ (1902). S těmito příklady se podle našeho názoru rozhodně nevzdalujeme od námi studovaného předmětu, neboť v průběhu práce na naší studii jsme se mohli několikrát přesvědčit o tom, jak významnou roli sehrála generace tak zvaných

devadesátníků ohledně následovného nástupu a uměleckého vystoupení jejich generačních následovníků.

Co se tedy české moderní výtvarné avantgardy týká, z jejího kubistického období můžeme jmenovat "Harmonikáře" Josefa Čapka z roku 1913 či o jedno desetiletí později realizovanou Štýrského "Zpěvačku" (1923). V mnoha kubistických realizacích se objevují hudební motivy také u námi studovaného Emila Filly. Jedná se především o nejrůznějšími možnými způsoby zobrazená zátiší, kterým se umělec v tomto úseku svého tvůrčího období převážně věnoval. Jmenujme například "Zátiší s kytarou a s ovocem" (1924), "Zátiší s houslemi" (1926), "Zátiší s kytarou" (1926), "Zátiší s mandolínou, lahví a sklenicí" (1926), "Podnos s mandolínou" (1913); z figurálních kompozic potom "Hudebník" (1925), "Muž s mandolínou" (1929), "Cellista" (1930), a také symbolická "Orfeova smrt" (1937). V tomto ohledu je potřebné upozornit na skutečnost, že podle původní klasifikace výtvarných stylů, kterou provedl uznávaný umělecký kritik Herwarth Walden, náležel kubismus ještě do rodiny expresionistických výtvarných stylů.

V českém výtvarném expresionismu jako takovém se mnoho realizací s hudební (spolu)tématikou nevyskytuje, snad v první řadě z toho důvodu, že čeští umělci tvořící v tomto časovém období, kladli důraz na poněkud jiné priority, jak jsme se ostatně v průběhu celé naší studie již mohli přesvědčit. Jednu z mála výjimek potom tvoří Kubištovy obrazy "Koncert" a "Kavárna" z roku 1910. Na prvně jmenovaném vidíme hráče na klavír a na housle, plně soustředěné na svůj umělecký přednes. V "Kavárně", v jedné z nejpovedenějších Kubištových realizací z tohoto jeho velice úspěšného a plodného tvůrčího období, jsme svědky zdánlivě obdobného uměleckého vystoupení skupiny hudebníků,- když jejich až téměř kontemplativní zaujetí pro hudebně-umělecký přednes, zdá se být v příkrém rozporu s roztržitými návštěvníky kavárny, kteří si namísto soustředěného poslechu hudby povídají, pijí, dvoří se, spí nebo kouří,- možná snad právě proto, že se nacházejí v, k těmto aktivitám příhodnému, prostředí kavárny.

## 5 KOMPARACE FILLA - KOKOSCHKA

V první řadě je třeba poznamenat, že postavení Prahy v prvních letech 20. století, v době Fillova uměleckého nástupu, je – myšleno od Vídně - značně odlišné. Podobná intelektuálně-kulturní renesance, jako se odehrává v přibližně stejné době v metropoli na Dunaji, se zde nekoná. Praze také chybí vůdčí osobnost podobná té Klimtově, která by nejen kolem sebe nashromáždila okruh talentovaných umělců, ale která by také zároveň prostřednictvím panujícího uměleckého stylu jaksí zaštiťovala svojí osobností vládnoucí umělecké paradigma, a zároveň by ho také ostatním umělcům pomáhala uskutečňovat v jakémisi kontinuálně-progresivním vývoji.

Na místo toho se mladí čeští výtvarní umělci, uprostřed kterých se mladý Emil Filla pohyboval, snaží objevit takový výtvarný styl, který by vyhovoval nejen jejich přirozenému naturelu, ale také aby do něho mohli vtěsnat něco z české kulturně-umělecké tradice. Inspiraci potom hledají mimo jiné v cestách do zahraničí, kde přirozeně kromě jiného sledují současný umělecký diskurs. Rozhodujícím momentem pro tuto výtvarně-uměleckou nastupující generaci bylo setkání s obrazy Edvarda Muncha v letech 1904 a 1905. O jejich základním výtvarném směřování tak bylo rozhodnuto. V roce 1907 potom založili skupinu “Osma“, prostřednictvím které se posléze prezentovali na svých výstavách.

To byl tedy další výrazný rozdíl mezi Emilem Fillou a Oskarem Kokoschkou. Zatímco prvně jmenovaný se často a rád pohyboval mezi svými uměleckými souputníky, Kokoschka nepatřil do žádného soudobého výtvarně uměleckého proudu či skupiny, třebaže i v Rakousku takovéto skupiny (nejen výtvarných) umělců existovaly (Tomeš, 1988: 5-6).

Podíváme-li se na Kokoschkovo a Fillovo vystoupení týkající se období námi primárně zkoumaného výtvarného expresionismu, první čeho si povšimneme, je značně odlišná struktura jejich realizací; i to vychází přirozeně z výše uvedených konstelací: vzpomeňme zde například na část Fillova expresionistického vystoupení zabývajícího se tématem ‘hráčů’, problematikou ‘hráčství’. Na těchto aktivitách se podílela celá skupina výtvarníků seskupená kolem Emila Filly,- včetně jejich permanentních návštěv hospod a kaváren coby prostoru, uvnitř kterého se tyto ‘hry’ odehrávaly; to Kokoschka byl na rozdíl od Filly daleko více typem solitéra, sólového hráče. Nesmíme ovšem zapomenout

ani na značnou rozdílnost vnitřního ustrojení obou umělců. V tomto ohledu je tedy velice zajímavé sledovat, že ačkoli 'obsah a úkol' svého počínání chápou oba podobně (zjednodušeně řečeno, není jím nic jiného, než naplňování Munchova malířského a myšlenkového odkazu a obsahu), dovádějí ho do značně odlišných vyústění.

Fillovo expresionistické období se začíná Munchovsko-bonnardovskou syntézou v podobě obrazu "Na verandě". Naprosto odlišnou realizací uskutečňuje Filla v podobě obrazu "Čtenář Dostojevského"; v něm zřejmě jeho zřetelná inspirace Edvardem Munchem nabývá vrcholu. Dále se Filla zabýval malováním portrétů; tady si jsou přirozeně spolu s Oskarem Kokoschkou ve svých pojetích a uměleckých vystoupeních nejbližší. O následujícím Fillově 'hráčském' období jsme se již zmiňovali.

Zatímco se tedy Filla ve svém expresionistickém období zaobíral poměrně širokou škálou témat, ekvivalentem pro Kokoschkovo expresionistické vystoupení jsou portréty. Přirozeně existují výjimky; jednou z nich je například Kokoschkův známý obraz "Větrná nevěsta", ale i v něm se vlastně jedná, byť v poněkud netradičně pojaté kompozici a barevných tónech, o psychologicky podbarvené vykreslení zobrazení osob.

Psychologizace portrétovaných osob, umožňující nezávislému divákovi přímý vhled do jejich duševního světa a života, byla hlavním Kokoschkovým tématem v jeho expresionistickém vystoupení. Ať již více či méně vědomě, stává se tak jedním z čelních představitelů, - a nositelů v tehdejší době ve Vídni panujícího psychologického diskurzu, jehož věrozvěstem a otcem-zakladatelem byl moravský rodák Sigmund Freud.

Pravda, ani Fillovy obrazy přirozeně nepostrádají psychologickou hloubku, byť je již ze samotné podstaty věci zčásti jiná, jinak cílená než ta Kokoschkova. Vrátime-li se ještě jednou k Fillovu obrazu "Čtenář Dostojevského", lze se domnívat, že zobrazený čtenář, téměř snad až omdlévající duševní únavou pod strašlivou zátěží jednotlivých stránek Dostojevského románu, je spíše než 'kokoschkovsky psychologický', zasažen 'filosoficky', ve směru otázek o smyslu života, ve směru jeho dalšího životního směřování.

U Fillou zobrazovaných postav totiž v naprosté většině chybí ony nervózní, mnohdy snad až jako by svým samostatným životem žijící čáry a linie, tak typické pro mnoho Kokoschkových podobizen. Fillovy portréty, které v tomto období namaloval, zdají se být od těch Kokoschkových klidnější, vyrovnanější, ne tak psychologicky exaltované.

Pro naše bádání je zajímavá také skutečnost, že Filla do svých obrazů namalovaných v jeho expresionistickém období umisťoval (či naznačoval) motivy, které následně v některé z dalších realizací dále rozvíjel. V naší studii jsme se o tom zmiňovali zejména při analýze obrazů “Na verandě “ a “Čtenář Dostojevského“.

V podobném smyslu ovšem Filla kontinuálně a principiálně postupoval zejména ve svém předválečném období; jeho umělecký vývoj, zejména před 1. světovou válkou, byl do značné míry kontinuální, byť co se týká proměn výtvarných stylů, také velice složitý. Jako příklad oné až téměř neuvěřitelně plynulé kontinuity jsme si uvedli jeho přechod (či snad přerod) od expresionismu ke kubismu.

## ZAVĚR

Hlavním úkolem naší studie s názvem “Pokus o netradiční náhled na expresionismus v Čechách“ bylo v první řadě neotřelým způsobem přiblížit příběh českého výtvarného expresionismu jako takového, a to na pozadí okolností vzniku a vývoje evropského kulturního expresionismu. Jako ústřední postavu naší studie jsme potom ustanovili nejznámějšího a zároveň také nejvýznamnějšího představitele tohoto výtvarného stylu v Čechách, Emila Fillu. V naší studii jsme si ho symbolicky pojmenovali svorníkem mnoha dění na kulturní scéně té doby. Dalším z klíčových úkolů naší studie byla potom snaha o přinesení nového pohledu na expresionismus jako na jeden z pokusů o propojení více druhů umění. Podrobněji jsme v naší práci analyzovali zejména vzájemnou koexistenci mezi výtvarným uměním a hudbou. Tím posledním hlavním (obsahovým) cílem naší studie byla srovnávací analýza českého a rakouského výtvarného expresionismu, která probíhala v zastoupení obou nejvýznamnějších představitelů námi zmiňovaných zemí, Emilem Fillou a Oskarem Kokoschkou.

Po úvodním představení cílů naší studie jsme se prvně zabývali výtvarným expresionismem jako takovým; na (přirozeně) zjednodušené genezi příběhu evropského výtvarného expresionismu jsme si popsali hlavní příčiny a okolnosti, na jejichž základě mohlo poté dojít k prudkému nástupu expresionistického stylu. Stěžejní příčiny této ‘umělecké revoluce’ byly podle našeho názoru dvě; první se jmenovala Edvard Munch a tou druhou byl potom zásadní, snad až paradigmatický obrat spočívající v tom, jakým způsobem se expresionistický malíř staví ke světu, který ho obklopuje. Všimli jsme si také, že výtvarný expresionismus nejhloběji zapustil svoje kořeny v německy mluvících zemích, konkrétně v Německu a Rakousku.

V kapitole věnované českému výtvarnému expresionismu jsme se prvně seznámili s rozhodně ne jednoduchým vývojem na domácí výtvarně-umělecké scéně na přelomu minulého a předminulého století. Poněkud překvapivě jsme zjistili, jak veliký vliv měla generace tak zvaných devadesátníků na generaci, která nastoupila bezprostředně po nich a která se takto stala první generací výtvarných umělců působících a tvořících ve 20. století, - a to všechno navzdory okolnostech, že docházelo mnohdy ke značně tvrdým střetům i ostrakizacím představitelů obou generací. ‘Starší’ obviňovali ‘mladé’ z přehnané a přepjaté touhy po modernosti, umělci kolem “Osmy“ potom devadesátníky pro změnu ze zpátečnictví a zakonzervování uměleckého vývoje a rozvoje. Připomeňme zde ještě jednu

velice podstatnou skutečnost, totiž že devadesátníci byli první výtvarně-uměleckou generací, která netvořila na platformě založené na národovectví, ale naopak se snažila od tohoto už poměrně dlouhou dobu zavedeného diskurzu oprostit, a naopak se co nejvíce přiblížit diskurzu v té době v Evropě panujících výtvarných stylů.

Poté jsme se již zabývali expresionistickým vystoupením mladých českých výtvarníků, v převážné míře shromážděným kolem umělecké skupiny "Osma". Na tomto místě je také dobré podotknout pro udělení si správné představy, že zmiňovaným umělcům, kteří tvořili v tomto období, bylo v naprosté většině jenom něco málo přes dvacet let. Byli jsme také svědky obrovské výrazové i obsahové škály, kterou se jednotliví umělci prezentovali. Dodejme ještě, že bez diskuze nejvýraznějšími osobnostmi mezi těmito mladými umělci byli Emil Filla a Bohumil Kubišta, do značné míry rozdílně psychicky, názorově i umělecky nastavení výtvarníci.

Životním i uměleckým příběhem Emila Filly jsme se potom zabývali v následující kapitole. Jak známo, v naší studii hrál klíčovou roli, když jsme si ho už dopředu stanovili 'svorníkem mnoha dění na české kulturní scéně té doby'. Emil Filla, který ve svém expresionistickém vystoupení povětšinou stál na blízku svému celoživotnímu velkému vzoru, norskému malíři Edvardu Munchovi, snažil se ve svých realizacích spíše o kontemplativně - filozofické pojetí a vyznění, na rozdíl právě od svého vídeňského soupeřníka (přirozeně také velkého obdivovatele umění E. Muncha), který ve své tvorbě zasahující do tohoto tvůrčího období kladl daleko více důrazu i energie na psychologický akcent. Připomeňme ještě, že podrobnější analýzou Fillova a Kokoschkova uměleckého vystoupení jsme se zabývali ve srovnávací studii obou zmiňovaných umělců.

Jak bylo řečeno, dalším našim velkým úkolem ohledně naší studie byla snaha o nový pohled na expresionismus jako jeden z pokusů o propojení více druhů umění. Vedle teoreticky i prakticky pojaté studii o možném propojování, a někdy i dokonce jisté provázanosti mezi výtvarným uměním a hudbou, jsme představili také tehdejší Rakousko-uherskou metropoli jako příklad prostoru, kde docházelo k výraznému propojování několika druhů umění, s hudbou a výtvarným uměním na čele. Jako konkrétní příklad nám potom v tomto směru posloužili Oskar Kokoschka a Arnold Schönberg. Také jsme si na poměrně velkém prostoru představili životní i umělecký příběh Oskara Kokoschky, především z toho prostého důvodu, abychom následně mohli provést zmiňovanou srovnávací studii.

Na úplný závěr se domníváme, že většinu námi stanovených cílů a úkolů naší studie se podařilo naplnit. Přirozeně někde více, někde o něco méně,- také z toho důvodu, že jsme se vědomě dopředu rozhodli, že tuto studii pojmem poněkud šířeji, v první řadě v naprosté koexistenci s názvem naší diplomové práce, čili jako 'pokus o netradiční náhled na expresionismus v Čechách', jako pokus o takové nastavení ohniska či snad paradigmatu, zpoza kterého se nám přinejmenším alespoň částečně podařilo nasvítit odlišným úhlem pohledu příběh českého výtvarného expresionismu.



## POUŽITÉ ZDROJE LITERATURY

### Primární literatura:

KOKOSCHKA, Oskar. *Můj život*. Brno: Atlantis, 2000. ISBN 80-7108-215-5.

### Sekundární zdroje:

DEMPSEYOVÁ, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí*. Praha: Slovart, 2005.

ISBN 80-7209-731-8.

DOUBRAVOVÁ, Jarmila. *Hudba a výtvarné umění*. Praha: Academia, 1982.

ELGER, Dietmar. *Expressionism*. Kolín nad Rýnem: Taschen. ISBN 3-8228-0274-3.

FOSTER, Hal. Krauss, Rosalind. Bois, Yve-Alain. Buchloh, Benjamin H. D. *Umění po roce 1900*. Praha: Slovart, 2007. ISBN 978-80-7209-952-8.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Příběh umění*. Praha: Argo, 2010. ISBN 80-7203\_143-0.

HLUŠIČKA, Jiří. *Emil Filla*. Brno: Galerie Antonna Procházky, 2003.

ISBN 80-239-1270-4.

ILLIES, Florian. 1913. *Léto jednoho století*. Brno: Host, 2013. ISBN 978-80-7294-870-3.

KROUTVOR, Josef. *Café fatal*. Praha: Dauphin, 1998. ISBN 80-86019-73—X.

LAHODA, Vojtěch. Vlček, Tomáš a kol. *Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938 (IV/1)*. Praha: Academia, 1998. ISBN 80-200-0587-0.

LAHODA, Vojtěch. *Emil Filla*. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1538-9.

LAMAČ, Miroslav. *Osma a skupina výtvarných umělců 1907-1917*. Praha: Odeon, 1988.

MANN, Thomas. *Buddenbrookovi*. Praha: Práce, 1985.

MANN, Thomas. *Konec měšťanské epochy*. Praha: Dauphin, 2008.

ISBN 978-80-7272-166-5

MIKŠ, František. *Jiná modernita*. Brno: Barrister Principal, 2013.

ISBN 978-80-87474-50-1.

MÍČKO, Miroslav. *Expresionismus*. Praha: Obelisk, 1969.

RAKUŠANOVÁ, Marie a kol. *!Křičte ústa!*. Praha: Academia, 2007.

ISBN 978-80-200-1501-9.

RUHRBERG, Karl a kol. *Umění 20. století*. Praha: Slovart, 2011.

ISBN 978-80-7391-572-8.

SCHORSKE, Carl E. *Vídeň na přelomu století*. Brno: Barrister Principal, 2000.

ISBN 80-85947-58-7.

ŠALDA, František Xaver. *Boje o zítřek*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000.

ISBN 80-7106-387-8.

TOMEŠ, Jan. M. *Oskar Kokoschka*. Praha: Odeon, 1988.

WITTLICH, Petr. *Edvard Munch*. Praha: Odeon, 1985.

WOLF, Norbert. *Expresionismus*. Praha: Slovart, 2005. ISBN 80-7209-659-1.

## RESUMÉ

Naše diplomová práce se jmenuje 'Pokus o netradiční náhled na expresionismus v Čechách'. Jejím hlavním cílem je neotřelým způsobem přiblížit příběh českého výtvarného expresionismu jako takového, a to na pozadí okolností vzniku a vývoje evropského výtvarného expresionismu.

Ústřední postavou naší studie potom bude Emil Filla, nejznámější a zároveň také nejvýznamnější představitel tohoto výtvarného stylu v Čechách. V naší studii jsme si ho symbolicky pojmenovali svorníkem mnoha dění na kulturní scéně té doby.

Dalším cílem naší studie, který budeme sledovat, je snaha o přinesení nového pohledu na expresionismus jako na jeden z pokusů o propojení více druhů umění. V první řadě se zde potom budeme věnovat problematice vzájemné koexistence výtvarného umění a hudby.

Jedním z hlavních pilířů netradičního náhledu na expresionismus v Čechách potom bude srovnávací studie českého a rakouského výtvarného expresionismu, podaná především v zastoupení největších osobností obou zmiňovaných zemí, Emila Filly a Oskara Kokoschky. Právě od této komparace vedené mimo klidné a bezpečné vody domácího prostředí si slibujeme neotřelý, objektivnější a zároveň také více rozmanitý pohled do vlastního zrcadla českého výtvarného expresionismu.

## SUMMARY

Our thesis is called 'Attempt at unconventional view of Expressionism in Bohemia'. Its main goal is a fresh way to approach the story of Czech artistic expressionism as such, on the background and circumstances of the development of European art expressionism.

The central figure of this study will be Emil Filla, the most famous and also the most important representatives of this art style in Bohemia. In our study, it is symbolically named the keystone of many events on the cultural scene of that time.

Another aim of our study, which we follow, is an effort to bring a new perspective to Expressionism as one of the attempts to link multiple types of art. In the first place, we will deal with mutual coexistence of Fine Arts and Music.

One of the main pillars of unconventional view on Expressionism in Bohemia, will be the comparative study of Czech and Austrian Expressionism art, brought mainly on behalf of the greatest personalities of both these countries, Emil Filla and Oskar Kokoschka. It is from this comparison led out of calm and safe home environment we expect fresh, more objective and at the same time also more diverse insight into the mirrors of Czech visual Expressionism itself.