

FRANTIŠEK
KOVÁRNA

UMĚLECKOHISTORICKÉ
TEXTY Z POZŮSTALOSTI

KAROLINUM



Uměleckohistorické texty z pozůstalosti

František Kovárna

K vydání připravili Jiří Koukal a Martina Flekačová

Recenzovali: Mgr. Milan Pech, Ph.D.

PhDr. Tomáš Winter, Ph.D.

Vydala Univerzita Karlova, Nakladatelství Karolinum

www.karolinum.cz

Redakce Josef Táborský

Grafická úprava Jan Šerých

Sazba DTP Nakladatelství Karolinum

První vydání

© Univerzita Karlova, 2013

Text © František Kovárna - heirs, 2013

Editors © Jiří Koukal and Martina Flekačová, 2013

Tato publikace byla vydána s podporou grantu č. 588112,
František Kovárna - nepublikované studie, Grantové agentury
Univerzity Karlovy, jehož nositelem je FF UK v Praze.

ISBN 978-80-246-2483-9

ISBN 978-80-246-2509-6 (online : pdf)



Univerzita Karlova
Nakladatelství Karolinum 2017

www.karolinum.cz
ebooks@karolinum.cz

OBSAH

Úvod	7
<hr/>	
Otázky současného malířství	10
O výtvarnou mateřštinu	22
Pokolení obratu	112
<hr/>	
František Kovárna (1905–1952)	156
<hr/>	
Ediční poznámka	173
Výběrová bibliografie	174

ÚVOD

Únorové události roku 1948 na desítky let zásadně poznamenaly životy všech lidí v Československu. Pro kriticky uvažující vzdělance a politické odpůrce komunistické strany nevybylo ve společnosti dost životního prostoru a mnozí tak v obavě o vlastní existenci raději odešli do exilu. V dubnu 1948 překročil hranice také mladý profesor estetiky František Kovárna (1905–1952), aktivní člen České strany národně sociální. Nepochybně již tušil, jaký osud by jej doma čekal – v inscenovaném procesu se skupinou „Choc a spol.“ byl později v nepřítomnosti odsouzen k trestu smrti za podíl na vraždě majora Augustina Schramma a za přípravu vražd generála Ludvíka Svobody a plukovníka Bedřicha Reicina.¹ Z těchto důvodů se Kovárna také zcela vytratil z oficiální historiografie a až do jeho rehabilitace v roce 1993 bývá v literatuře zmiňován spíše okrajově. Před svou předčasnou smrtí stihl napsat ještě několik málo listů svých pamětí, kam si poznamenal:

Čím jsme mohli být, to je patrně vskutku naše otázka, otázka těch, kdo jsou rozdraceni, ať se vzepřeli nebo přikřčili. Roku 1939 mi bylo 34 let, dnes je mi 45. Bilance deseti, jedenácti let? Na chvíli příkladem těch, kdo tušili nebo cítili příchod hrůzy. A dál? Nelámu hůl, ale sotva co se stane, když se mi už vůbec příležitost nevrátí. Vidím, jak mi nejmíc záleží už jen na tom, abych vychoval děti a jim uchránil příležitost. Mně stačí, když jim tuto možnost usnadním. Stačí? Myslím, že ne. Byl bych rád, aby mne děti, až dorostou, nesoudily podle náznaků a trosek, které snad najdou, nebo podle toho, že nenajdou nic. Chtěl bych, aby viděly, a skrytě toužím, aby také uznaly, že jsem mohl něčím být...²

-
- 1 Hlavní roli v poúnorovém procesu nedobrovolně sehrál Miloslav Choc, student a kulturní referent České strany národně sociální. Podle obžaloby měl po návratu z německé emigrace zavraždit majora Augustina Schramma. K tomu ho měl instruovat Český komitét, „teroristická skupina“ napojená na americkou tajnou službu CIC. Mezi iniciátory a členy Českého komitétu, jehož skutečná činnost a úloha nejsou doposud objasněny, patřil i František Kovárna. Existují také teorie, které majora Schramma spojují s pravděpodobnou vraždou Jana Masaryka a dovozují, že byl odstraněn agenty StB nebo NKVD pro jeho vědomosti či pro přímý podíl na této vraždě. Viz Šárka Rokosová, Případ Miloslav Choc a spol., in: *Securitas Imperii* 12, Praha 2005, s. 53–108. – Josef Lesák, Pozornost k smrti Jana Masaryka, in: Ladislava Kremličková (ed.), *Jan Masaryk (úvahy o jeho smrti)*, Praha 2005, s. 163–230. – Prokop Tomek, Mýty a pravda o atentátu na majora Augustina Schramma, *Historie a vojenství* LX, 2011, č. 1, s. 54–68.
 - 2 František Kovárna, Fragment pamětí, *Sklizeň* I, 1953, č. 12, s. 2.

Rádi bychom touto antologií vyplnili přání profesora Františka Kovárny a ukázali nejen odborné veřejnosti, o jak výraznou osobnost v něm přišla.

Během našeho bádání v Kovárnově české pozůstalosti, uchovávané v Památníku národního písemnictví, se ukázalo, že zde zůstává zapomenuto množství jeho nepublikovaných textů, psaných často v době nacistické okupace, kdy žil s rodinou v ústraní svého domku v Bezmyří, záměrně izolován od okolního světa. Mezi těmito texty lze najít rukopisy nebo strojopisy divadelních her (Mrtví od Stalingradu, Nedobytná barikáda, Za stínem vlčice), poezie (Zpíváno na hanbě), prózy (Osidla) nebo i knihy pohádek (Království kamenného obra).³ Z hlediska Kovárnova odborného zaměření, jímž byly dějiny výtvarného umění a estetika, však nejvíce zaujmou texty věnované tématům a problémům těchto disciplín. V pozůstalosti jich zbylo hned několik: vysokoškolské přednášky (Impresionismus, Francouzská estetika nové doby, Umění a pospolitost, Úvod do dějin umění, Výtvarná estetika, Současné české umění), veřejné přednášky a proslovy (Otázky současného umění, Náčrt řeči k zahájení výuky na ČVUT), studie (Výtvarná řeč a výtvarná mateřština) a připravované knihy nebo jejich části (Výtvarná věda, O výtvarnou mateřštinu, Pokolení obratu).⁴

Z těchto textů jsme nakonec po úvaze do antologie zařadili: *Pokolení obratu*, text o českém malířství a sochařství první poloviny 20. století; *O výtvarnou mateřštinu*, soubor studií o 19. století; *Otázky současného malířství*, veřejnou přednášku zaměřenou proti abstraktnímu malířství. Naši motivací a hlavním kritériem bylo vydat ty Kovárnovy uměleckohistorické texty, jež sám autor zamýšlel publikovat, ale k nimž se z různých důvodů, především pro své politické a pedagogické vytižení v krátkém poválečném období třetí republiky, nedostal. Tomuto kritériu nevyhovují právě jeho univerzitní přednášky, neboť byly psány spíše jako podklad pro výuku, a často proto vyznívají poněkud nesouvisle a heslovitě. Jiné texty jsme nemohli zařadit pro jejich špatnou čitelnost nebo přílišnou fragmentárnost. Mezi ně patří již téměř nečitelný Náčrt řeči k zahájení výuky na ČVUT, nedokončená studie Výtvarná řeč a výtvarná mateřština nebo úvod a část první kapitoly zamýšlené knihy Výtvarná věda. Nekompletní zůstala i kniha O výtvarnou mateřštinu, kterou si Kovárna rozvrhl na dvanáct kapitol, napsal ovšem pouze prvních šest a předmluvu.⁵ Přesto jsme se rozhodli ji do této antologie zařadit, neboť jednotlivé kapitoly ob stojí i jako samostatné eseje. Zároveň jsou však

3 Památník národního písemnictví, Nezpracovaný osobní fond Františka Kovárny, kartony č. 3, 4, 5.

4 Ibidem, kartony č. 2, 5, 6.

5 Knihu měly podle přiloženého obsahu členit tyto kapitoly: 1. Smysl 19. století, 2. Naše výtvarné začátky, 3. Úloha lidového umění, 4. Naše výtvarná mapa, 5. Na mapě Evropy, 6. Budování výtvarných tradic, 7. Hledání obecnosti, 8. Jednotlivci, skupiny, generace, 9. Historismus, realismus, naturalismus, 10. Komorní a monumentální umění, 11. Výtvarné umění a národní kultura, 12. Periodizace.

myšlenkově provázané a vzájemně na sebe odkazují, proto otiskujeme všech šest kapitol, i přesto, že texty Smysl 19. století a Budování našich výtvarných tradic Kovárna již za války časopisecky publikoval.⁶ O vlastním úmyslu vydat tyto texty knižně se Kovárna zmiňuje v úvodu ke studii *O sebeurčení našeho malířství*:

Stručněji zde říkám, k čemu jsem dospěl v souboru studií o našem 19. století, jež jsem napsal za války a mohl z nich tehdy otisknout jen dvě ukázky, jednu ve *Volných směrech* a jednu v *Díle*. Jako knihu je vydám, až mi ještě odpadnou trochu od srdce a získám víc klidu k provedení posledních korektur.⁷

O Pokolení obratu, dochovaném ve strojopise s korekturami, se Kovárna nezmiňuje nikde. Text je to však výběrem umělců natolik zajímavý a výstižně shrnující Kovárnovo uvažování o dobovém umění, že nebylo možné jej vynechat. Přednášku *Otázky současného malířství*, proslovenou v dubnu 1934 v *Umělecké besedě*, jsme zařadili na začátek antologie. Odpovídá to časové posloupnosti vzniku textů, ale především zde Kovárna otevírá mnohé teoretické problémy, jimiž se v průběhu třicátých a čtyřicátých let zabýval. Přednáška tak může posloužit jako vhodný úvod do jeho myšlení. Na závěr připojujeme životopis Františka Kovárny, v němž s ohledem na zaměření této antologie rezignujeme na nesnadný úkol představit život a dílo autora ve všech potřebných kontextech a zaměřujeme se především na jeho odbornou činnost estetika, historika umění a výtvarného kritika.

Přestože čtenářům předkládáme pouhé „náznaky a trosky“ díla, věříme, že vybrané texty přispějí nejen k připomenutí a projasnění teoretických názorů Františka Kovárny, ale i k prohloubení našich znalostí o dějinách českého umění 19. a 20. století.

6 František Kovárna, *Budování našich výtvarných tradic, Volné směry* XXXVIII, 1942–1944, č. 1, s. 4–8, 17–20. – František Kovárna, *Smysl 19. století, Dílo* XXXIII, 1943–1944, č. 2–3, s. 46–56.

7 František Kovárna, *O sebeurčení našeho malířství*, Praha 1948, s. 5.

OTÁZKY SOUČASNÉHO MALÍŘSTVÍ

Mám-li dnes něco říci o otázkách současného malířství, o otázkách, které jsou tak spleť jako dnešek, musím především naznačit, co rozumím současným uměním. Ještě dříve však upozorním na rozdíl živého umění a na rozdíl akademismu, který žije v umělé atmosféře opakováním pravidel umění minulosti. Tento formalismus spokojuje se s přijatými formulami, přeceňuje techniku a řemeslo, které jsou sice podkladem a podmínkou, ale nikdy cílem. Jak patrně, i akademismus důvěřuje víc hmotě než duchu, a dovolává-li se ducha, bere jeho jméno nadarmo. Ovšem i zde, jako všude v umění, nutno postupovat velmi opatrně. Proti romantickému malíři Delacroixovi byl vydáván vyznavač klasicismu Ingres za akademika; ale tento malíř přece nebyl akademikem, protože nežil z formulí, a jak ukázala nedávno vyšlá kniha Waldemara George,¹ bude snad právě jeho jméno ve Francii, v této vlasti míry, heslem těch, kteří byli zklamáni současným chaosem a hledají z něho východisko. Omyl, jakým by bylo hodnocení Ingrese jako akademika, vyplývá z toho, že si ztotožňujeme pojem klasicismu a akademismu, ačkoliv akademismus může být nejen klasicizující, ale i romantický, nebo chcete-li, i kubistický. Akademismus nám vlastně představuje soubor všeho, co je z umění naučitelného, co lze získat pečlivým cvikem, ale co bude prázdné a marné, nestane-li se to zbraní ducha a prostředkem tvůrčího procesu. Od akademismu bylo by třeba rozlišit ještě kýč, který nemusí souviset s akademismem, ale často s ním souvisí, zvláště tam, kde se přejatá forma zkříží s fotografickým způsobem pohledu. Kýč je něco, čeho se u nás zvláště bojíme, ale docela zbytečně. Kýč je zplozeninou špatného umělce, který neumí vidět skutečnost vlastním pohledem. Nikdo mi nenamluví, že některé věci nesmíme malovat, nechceme-li udělat kýč. Jsem přesvědčen, že jsou nám západy slunce odporné jen proto,

1 Waldemar George (1893–1970), vlastním jménem Jerzy Waldemar Jarocinski, spisovatel, umělecký kritik a novinář, který se po první světové válce usadil v Paříži. Zabýval se tzv. první pařížskou školou, napsal řadu monografií (kromě Ingrese např. o Picassovi, Matissovi a Légerovi). Bývá považován za objevitele malíře Chaïma Soutina. Ve třicátých letech patřil ke konzervativním francouzským kritikům, plédujícím za „nový humanismus“, za návrat námětu člověka do výtvarného umění po dekadách experimentování s antinaturalistickým, abstraktním a nereprezentativním malířstvím. Viz Matthew Affron, Waldemar George, A Parisian Art Critic on Modernism and Fascism, in: Matthew Affron – Mark Antliff (edd.), *Fascist Visions. Art and Ideology in France and Italy*, New Jersey 1997, s. 171–204. – František Kovárna odkazuje na knihu: Waldemar George, *Profits et pertes de l'art contemporain*, Paris 1933.

že je malují lidé, kteří nemají dost tvůrčí síly na tuto otázku. (Východ a západ slunce dovedl např. namalovat Claude Lorrain.) Můžeme snad litovat, že nejsou napsány krátké dějiny kýče, který je pravděpodobně jen zjevem nové doby; mohly by nám dost přispět k vyjasnění rozporů, v nichž žijeme, ale dál se kýčem nemusíme zabývat.

Byl-li svár Delacroixův a Ingresův zápasem dvou tendencí, romantismu a klasicismu, opravdovou vzpouru proti akademismu znamená teprve impresionismus. Ačkoliv by se stopy akademismu ve smyslu dříve naznačeném mohly sledovat hlouběji do minulosti, např. historická plátna Davidova, vedle jeho portrétů, kde už jde o klasicismus, a nikoliv akademismus, přece ostré rozlišení akademismu a živého umění nastává teprve impresionismem. Živé umění je teoreticky to umění, které nepřijímá hotové formy a formule a dochází k tvaru vlastní cestou, prakticky je ovšem i zde mnoho stupňů.

Rozpor, který vyhrotil impresionismus svým postulátem bezprostřední zkušenosti oka nekontrolovaného intelektem, nemůže ovšem podat důkaz, že současnost nutno datovat od impresionismu. Reagoval-li tak ostře proti akademismu, byla to vlastně zásluha, neboť z opakování hotových formulí nevznikne nikdy umění, a je to zásluha, ačkoliv vzpoura, kterou zahájil, vedla až tam, kde se opouštěly některé základní hodnoty, jejichž nedostatek způsobuje dnešní bezradnost. Impressionismus souvisí s naší současností dvěma vlastnostmi, kterých se po něm nezbavila ani jediná tendence a umělecká myšlenka. Především je to materialismus a za druhé subjektivismus. Obě ty vlastnosti, jak se mi zdá, spolu osudně souvisí. Kdo je vyznavačem materialismu, musí být také subjektivistou. Měřítkem materialismu nelze nalézt ve světě hmoty vyznačeném extenzitou něco, co subjekt pojí k subjektu, to společné nemůže být v mnohosti jevů, nemůže být v extenzitě, ale právě v intenzitě, která není vlastností hmoty. Materialismus i subjektivismus je u impresionistického malíře samozřejmý. Malíř chtěl obsáhnout bezprostřední zkušeností oka jedinečný fakt, který mu podával okamžik. Intelekt zde byl zbaven své kontrolní funkce, stal se jen sluhou zrakového smyslu; z toho je už jasné, že byl malíř materialista. Jeho subjektivismus ukáže nevýhoda, kterou měl proti pozitivistickému vědci. Pozitivistický vědec stejně jako impresionistický malíř zdůraznil zkušenost, ale nezbavil ještě tuto zkušenost kontroly. Fakty, které z ní načerpal, musil mezi sebou srovnávat, kdežto impresionistický malíř, protože je umění oblast na rozdíl od vědy více spjatá s jedinečností, musil se zachytit na jediném faktu; ten fakt okamžiku chtěl vyjádřit a vzdal se i té kontroly intelektu, kterou měl k dispozici pozitivistický vědec.

Zdá-li se vám, že materialismus a subjektivismus v dalším střídání tendencí nepokračoval, můžete se snadno přesvědčit o opaku. Snaha neoimpresionismu o zvědeckění malířství, snaha o podrobení impresionistického instinktu objektivní metodě, ukazuje nejlépe materialistický základ tohoto

hnutí. Užívání komplementárních barev kladených na plátno v mechanizovaných tečkách (ta tam ubyla instinktivnost a individuálnost rukopisu impresionistického malíře), spoléhání na fyziologický proces zrakového vnímání, ukazuje nejlépe, že zde bylo umění pokládáno za něco hmotného, co lze vypočítat, čeho lze dosáhnout jen správným technickým postupem, jako se správným technickým postupem vyrábí cukr. Lze říci, že v neoimpresionismu se poprvé v současnosti objevil vliv technického věku na umění, vliv, který pokračuje v kubistickém obdivování geometrických tvarů, vliv, před nímž se snaží, spíše jen v teorii, nadrealismus sestoupit do mlhovin člověka vnitra, ale do mlhovin neovládaných duchem, neztvárněných a spíše fyziologických než duševních. Materialismus neoimpresionismu je doufám zřejmý, snad je méně zřejmý u kubismu, zvláště proto, že jeho vyznavači nechtějí vidět rozdíl úmyslů a výsledků a že nerozlišují mezi tím, užívám-li ducha jen jako nástroje, a mezi tím, je-li mi duch cílem. Když se chystala vzpoura proti iluzionistickému impresionismu, prohlašoval se impresionismus za pouhou věc smyslů, za věc fyzického zraku, který může dobýt jen něčeho pomíjivého, jako je okamžik zanikající už svým zrozením. Byla to pravda. Vzpomeňte si jen na nejdůležitějšího impresionistu Moneta, který maloval své cykly Kupky sena, své cykly Leknínů v různém čase a za různého stavu atmosféry. Je zřejmo, že zde byl člověkův intelekt jen sluhou zrakového smyslu, který nemohl nalézt spočínutí v extenzitě času a prostoru. Ale ptejme se, dosadila vzpoura, která přišla, intelekt na jiné místo, přestal v ní být pouhým nástrojem? Odpověď na tuto otázku si můžeme odpustit u francouzského fauvismu, jehož typickým představitelem je nám Matisse, původce věty o obraze, který má být lenoškou ducha, což jistě neodporuje materialismu. U fauvismu je smyslovost příliš zřejmá, neopouští materialistickou základnu, i když nechce být a není na viděném tak závislý jako impresionismus a i když je mu příroda slovníkem, z něhož si vybírá tvary. A co nyní kubismus? Jeho geometrizace, jež vychází spíše z obdivu k strojové civilizaci než ze Cézanna, který viděl jen směřování přírodních tvarů ke geometrickým tělesům, jen směřování, a nikoliv už geometrii. Tato geometrizace je činností abstrakční, a proto se zdá být i duchovou. Při bližším zkoumání objevíme už v teorii, a to ještě nemusíme srovnávat rozpor úmyslů a výsledků, že i zde zůstal duch jen nástrojem a že kubismus neopustil materialistickou základnu. Co tedy kubismus chtěl? Představte si krychli. My se na ni díváme z jednoho bodu a z tohoto bodu vidíme z ní jen její tři stěny. Že je tělesem o šesti stěnách, to si domýšlíme ze zkušenosti. Kubismus chtěl na obraze tu krychli ne zobrazit, ale přímo vytvořit jako těleso s šesti stěnami. Protože je z jednoho pohledu nemožné spatřit z krychle víc než tři stěny, měnil malíř stanoviska, aby spatřil těleso i z té strany, kterou si musíme domýšlet, máme-li stanovisko jednotné. Nejednotnost zorného úhlu není ovšem v umění novinkou, na ni je založeno například malířství a reliéf starého Egypta. Paradox je pouze v tom, že egypt-

ský umělec chtěl různými stanovisky pohledu obsáhnout jen obrys, nešlo mu o těleso v prostoru, jako na něm záleží kubistickému malíři, a vystačil právě s plošností tvaru vymezeného obrysem. Příklad krychle, kterým jsem chtěl naznačit snahu kubismu, je náhodný, ale ukazuje myslím jasně, že všechna práva intelektu byla zde vynaložena proto, aby byla obsáhnuta tělesnost co nejtělesněji. A čím jiným byl zde duch, ne-li služebníkem hmoty, tedy opět nástrojem jako v impresionismu, nástrojem, jakým bude také v nadrealismu, kde má z fyziologických mlhovin jen čerpat, ale nesmí si dovolit to, co je jeho vlastním posláním, třídění a hodnocení.

Tím je vám už zřejmo, že umění dneška vychází z materialistického základu, marný zápas o únik z tohoto osudu připomenu později. Zde je třeba ještě ukázat, proč je toto umění subjektivistické, neboť snad nemusí být pro někoho tak jasná nevyhnutelná souvislost a nerozlučitelnost materialismu a subjektivismu. Proč je subjektivní toto umění, které se přece snažilo už v neoimpresionismu zavést do této oblasti doslovně vědeckou metodu. Subjektivismus začíná, jak jsem už řekl v impresionismu, před ním lze spíše mluvit jen o individualismu.

Odpůrce současného malířství Camille Mauclair² řekl, že trombon ještě není hudbou. Má téměř pravdu, ale s tím rozdílem, že trombon začíná být hudbou právě v impresionismu, třebas jenom instinktivně. Tím trombonem myslí Mauclair barvu. Tvrdí v podstatě, že barva sama o sobě nepůsobí estetický dojem, což není docela správné. Je rozdíl mezi barvou na nátěru, kde je úplnou hmotou, a mezi barvou na obraze, kde je tvůrčím procesem zbavena hmotnosti, kde je podkladem a nositelem duchovního napětí. Tento rozdíl nesporně existuje, ale z něho nijak neplyne, že by barva jako hmota, barva na takovém nátěru, kde nemá jinou funkci než dodat dřevu nebo jiné hmotě trvanlivosti, nepůsobila esteticky. Je přece jisto, že se nám některé barvy líbí víc, některé méně a proti jiným můžeme mít přímo idiosynkrazii. Barva na tomto hmotném stupni působí esteticky, ale působí tak už sama svou existencí, nikoliv něčí zásluhou. Z faktu tohoto nižšího estetického působení ovšem nevyplývá, že neexistuje onen rozdíl mezi barvou hmotnou a mezi barvou odhmotněnou tvůrčím procesem, mezi barvou, která je jen barvou, a mezi barvou, která je už znakem a podkladem čehosi nehmotného. Nelze ovšem říci, že je mezi těmito dvěma stupni estetického působení barvy nějaká nepřeklenutelná hráz. První stupeň estetického působení barvy, který bychom mohli označit jako nižší, neobsahuje ovšem tu vyšší možnost barvy. Lakýr-

2 Camille Mauclair (1872–1945), vlastním jménem Séverin Faust, francouzský básník, romanopisec a umělecký kritik, který se zabýval hlavně impresionismem a symbolismem. Kovárna odkazuje na jeho knihu: Camille Mauclair, *La Farce de l'art vivant. Les Métèques contre l'art français*, Paris 1930, o níž referoval také ve *Volných směrech*: -rna [František Kovárna], Dva útoky na moderní umění, *Volné směry* XXVII, 1929–1930, č. 12, s. 304–306.

ník, který podle naší volby natře dveře tou nebo onou barvou, jež vám je příjemná, není jistě výtvarným umělcem. Ale přece už na tomto nižším stupni estetického působení barvy může a také začíná výtvarná práce. Spojíme-li několik barev dohromady, vybíráme je úmyslně, aby spolu souvisely nebo aby spolu kontrastovaly, zde už užíváme svého výtvarného smyslu, ale stále jsme ještě v oblasti hmotné barvy působící esteticky. Takto užívá už výtvarného smyslu aranžér, který upravuje výklad s módními látkami, tak užívá už výtvarného smyslu švadlena, a musíme říci podle pravdy, že zde začíná umění, jak vidíme na celé ornamentální větvi výtvarného smyslu, kde barvy, linie i tvary působí esteticky ve svém hmotném stavu. Obrátíme-li nyní svou pozornost k vyššímu stupni estetického působení barvy, najdeme pravý opak. Byl-li nižší stupeň od vyššího dosti striktně omezen, vyšší stupeň s nižším splývá v nerozpletitelnou jednotu. Barvu tvůrčím procesem zbavenou tíže hmoty nelze si vůbec odmyslit od prvního stupně, od barvy hmotné. Proto se také domnívám, že moderní objev tzv. čistě estetického působení barvy, linie nebo tvaru je dosti pochybným vynálezem, protože ta čistá výtvarnost, tj. to hmotné působení výtvarných prostředků, musilo existovat v každém umění. Vracel-li se impresionismus k tomuto působení barvy jako hmoty, objevil-li neoimpresionismus tento nižší estetický stupeň v liniích, rozvedl-li oboje fauvismus a rozšířil-li po Cézannovi kubismus toto chápání ještě na tvar, byl to jen důsledek materialismu, a jak nyní ukážu, svým výsledkem byl to subjektivismus, který v nejzazších důsledcích odsuzuje umělce k nemožnosti objektivizace citu, představy nebo čeho chcete.

Tato nižší poloha estetického působení výtvarných prostředků je totiž velmi nebezpečná snaze po objektivizaci. Působení týchž barev, týchž linií, týchž tvarů závisí totiž daleko více na vnímajícím subjektu než [při jejich] působení ve vyšší poloze, kde jsou prostředky odhmotněny. Mně se může některá barva líbit (jiným slovem než libostí nemůžeme označit estetické působení výtvarných prostředků v jejich hmotném stavu), vám však může být docela týž tón barvy úplně lhostejný, a někomu třetímu dokonce protivný. Já například nesnáším bílou zeleň trávy, která živořila bez světla a nemohla se stát zelenou. Někdo z vás má možná právě tuto bravu velmi rád.

Užívá-li malíř k sebevyjádření prostředků v jejich hmotném stavu, vystavuje se tedy zřejmě nebezpečí, že jeho výsledek nebude působit jednoznačně. Takový malíř je totiž dvakrát závislý na subjektu. Nejprve, když si volí ty nejisté prostředky, které mohou působit na každého jinak, a po druhé, když se jeho práce octne před diváky, kteří budou, i kdyby neměli ani žádný požadavek na obraz, reagovat ze subjektivního stanoviska. Namítne-li někdo, že se táž nesnáž může vyskytnout také při vnímání vyššího stupně, při vnímání odhmotněných výtvarných prostředků, má pravdu, ale pouze pravdu stupňovitou. Má pravdu v tom, že lidská vnímavost je různá, někdy žádná, někdy vysoká, má pravdu potud, že i barva ve stavu odhmotněném

obsahuje nižší stupeň jejího hmotného působení, ale jinak se ta stupňovitá pravda ukáže dosti lichou a sofistickou. Z téhož důvodu by se mohlo tvrdit, že bych vám nemohl o těchto věcech zde vykládat, kdybych neměl jazyk nebo byl němý. U prostředků ve stavu odhmotněném je totiž subjektivismus omezen, ale prostředky ve stavu hmotném jej do té míry nikdy nemohou omezit. Je už to několik let, co jsem slyšel na jedné vernisáži básníka, který hlásal, že si ve vystavených obrazech můžeme představit mořské pralesy, čajovnu v Singapuru a ještě mnohé jiné věci. Pro mne bylo toto doporučení velmi pochybné a poděkoval bych každému, kdo by mne dal čistou knihu, v níž není třeba ani nadpis, a řekl mi, že si mohu nad těmi čistými stránkami představit lyrickou poezii, drama, hrdinský epos nebo cokoliv chci. Zašel jsem nyní už daleko, ale tak daleko je také dnešní malířství ve svých nejkrajnějších výběžcích, kde už je schopnost objektivizace naprosto pohlcena hmotností výrazových prostředků, které vlivem materialismu přestávaly být od impresionismu vyjadřovacími prostředky a stávaly se cílem. Na této nejzazší výspě setkává se nejkrajnější křídlo expresionismu s nejnovější malířskou tendencí, s nadrealismem, ačkoliv u obou tendencí impulsy, z nichž vyrostly, nebyly materialistické. Expresionismus právě vystoupil proti smyslovosti impresionismu, ale přeceněním hmotného stavu výtvarných prostředků dospěl na nejkrajnějším křídle dílem Paula Kleea a ještě více Kandinským k nesdělitelnosti, kterou doznává např. i Carl Einstein³, teoretik jistě příznivý novým tendencím. Nadrealismus opět vzniká jako reakce proti tzv. čisté výtvarnosti a chce zatížit prostředky novým „obsahem“. Ale i v něm trvají výtvarné prostředky na hmotném stupni, a proto „obsah“, který může vykřesat z podvědomí, je neztvárněný, je spíše materiálem, je vágní a podle nálady, kterou bohužel křísí opět k životu, je vlastně jakýmsi obráceným, bezpředmětným a fyziologickým impresionismem. Či spíše by jím byl, kdyby bylo možno tuto potápěčskou práci ve vlastním vnitru provádět bez účasti vůle a bez účasti intelektu, které zde opět jenom slouží.

Jak pozoruji, vymezením pojmu současného umění, jehož nejdůležitějšími znaky jsou jeho materialismus a subjektivismus, dotkl jsem se už mnoha a právě těch nejdůležitějších otázek. K hlavní z nich, k otázce sdělitelnosti, vracím se ihned. Nejprve musím upozornit, že nebyla a není v celé současnosti stejně vyhocena. Její krajní případ jsem ukázal na posledním výhonku expresionismu a nadrealismu. Otázka sdělitelnosti neexistuje, nebo lépe řečeno, téměř neexistuje v impresionismu. Zde byl ještě malířův subjektivi-

3 Carl Einstein (1885–1940), německý spisovatel, historik umění a umělecký kritik, žijící od roku 1928 ve Francii. Jako jeden z prvních teoretiků se zajímal o meziválečnou uměleckou avantgardu. František Kovárna odkazuje na jeho průkopnický text o moderním umění v uměleckohistorické edici Propylají: Carl Einstein, Die Kunst des 20. Jahrhunderts, in: *Propyläen Kunstgeschichte XVI*, Berlin 1926.

smus vázán panteisticky uctívanou přírodou. Ale když jsem už vyplnil slovo přírodě, musím podat vysvětlení k jinému bodu své dřívější teze. Naznačit, z čeho podle mého soudu vzniká ten druhý a vyšší stupeň estetického působení odhmotněných prostředků. Vyznavači hmotných prostředků mohli by hned jásat, slyšíce slovo „příroda“, a tvrdit: Hleďte, ohání se odhmotněním, ohání se duchem, a zatím chce, aby obraz něco popisoval, o něčem vypravoval. Nikoliv, na popisu nebo vypravování mi nezáleží, ale nejsem falešný idealista a nevěřím v bezrukého Rafaela. Předpokládám, že malíř, který se staví před plátno, má nějakou představu, nějaký cit, prostě něco, co chce svým obrazem vyjádřit. Kdyby ti malíři, kteří užívají výtvarné prostředky v jejich hmotném stavu, neaspirovali na nějaké vyjádření, dohodli bychom se velmi prostě. Od počátku lidstva existují dvě větve výsledků výtvarného smyslu, které se čas od času více sblížíjí nebo více rozcházejí. Je to snaha po vyjádření a snaha po ozdobě. Obě tyto větve působí bezesporu esteticky, ale první z nich, snaha po vyjádření, aspiruje vždycky na nehmotnost výtvarných prostředků, zatímco se druhá větev, snaha po ozdobě, může plně vyžít v oblasti estetického působení hmoty. Kdyby se tedy ty výsledky, u nichž hmotnost výtvarných prostředků přivádí postupně a někdy docela snahu po vyjádření ad absurdum, spokojily [s] ornamentální úlohou, která jim ostatně bude připsána, byť proti vůli jejich autorů, byla by naše shoda naprostá. Řekli bychom, dnešní doba se vzdává umění vyjadřovacího a rozhodla se pro umění ornamentální. Protože se však autoři, alespoň v teorii, nevzdávají práv na vyjádření, dochází k tomuto rozporu. Řekl jsem, že nepředpisuji umění, má-li něco vypravovat nebo něco popisovat, ale mohu ukázat, že se nesmí beztréstně a bez důsledků vzdát předmětu, který podle mého soudu jediný umožňuje odhmotnění výtvarných prostředků. Myslím, že lze toto tvrzení podepřít docela jasně zákony oka, psychologíí vnímání, kterou se ovšem nezdržovali teoretikové v době pokusů o bezpředmětové malování, a vydali se s velkou důvěrou v odbornictví na dobrodružnou cestu v předpokladu, že lze dělat ve všech oblastech umění totéž, v předpokladu, že neexistují různé zákony pro různé oblasti, jež nelze beze škody překročit. Když nebyla nosnost výtvarných prostředků vyzkoušena před dobrodružstvím, bude musit být zkoumána nyní, kdy se cítí ovšem více jinde než v snobistických kruzích u nás, že se v dobrodružství odpoutaného subjektu ztratilo cosi podstatného, co nesmí zmizet z umění, které chce růst na té větvi odvěké lidské snahy po vyjádření.

Každá psychologie nás poučí, že si barvy nedovedeme představit jinak než na nějakém předmětu. Představíte-li si zeleň, myslíte na trávu, představíte-li si modř, myslíte na oblohu, a ne-li na oblohu, tedy alespoň na tu hmotu, která se vymačká z tuby na paletu. Tedy barvu si představujeme vždy na nějakém podkladě.

Když je tomu tak při vnímání, sotva to bude jiné při estetickém zažívání. A zde nám vystoupí vlastní funkce předmětu v obraze. V obraze vnímáme

barvu na předměť, ale na obraze, který působí esteticky hmotným stavem barvy, na obraze, z něhož autor vyloučil předmět, vnímáme tuto barvu na ploše plátna stejně, jako vnímáme ornament na látce. V prvním případě, kde je v obraze předmět, je právě předmětem umožněno to odhmotnění výtvarných prostředků. V druhém případě stává se celý obraz něčím hmotným, je plochou namalovanou těmi a těmi barvami, plochou dělenou těmi a těmi liniemi, těmi a těmi tělesy. Nyní je snad už funkce obrazu v předměť poněkud jasnější a je snad patrné, že je to prostředek, který umožňuje změnit hmotu výtvarných prostředků, který odpoutává hmotu výtvarných prostředků od plátna, aby se stal sám jejich příkladem, a umožňuje tak vyšší stupeň jejich estetického působení.

A přitom ve skutečnosti nezáleží na tom, zdali nám ten předmět něco vypravuje či popisuje, tyto vlastnosti jsou individuální a rostou z povahy umělců, podle toho, kdo z nich je epický, kdo lyrický, kdo dramatický. Dále také nezáleží na tom, je-li předmět deformován ve smyslu idealizace, nebo deformován ve smyslu výraznosti. Někteří umělci některé doby idealizují, jiné deformují v opačném slova smyslu. Vyslovil jsem zde slovo deformace a dostal jsem se tím k další stránce funkce předmětu v obraze. Dnešní literární estetika, formalistická čili strukturální škola, zakládá svoji básnickou teorii na tzv. aktualizacích.⁴ Aktualizace je vyšnutím slova nebo slov z jejich užitkové polohy, znamená tedy aktualizace jiný výraz pro deformaci. Estetický zážitek vzniká podle této teorie právě z napětí mezi prvky aktualizovanými a neaktualizovanými, konvenčními prvky. Z toho plyne, že ve slovesném uměleckém díle musí být nejen prvky deformované, ale i prvky nedeformované a konvenční. Teprve z pozadí nebo z podkladu těchto konvenčních a nedeformovaných prvků vystoupí deformace, z napětí obou složek vzniká estetické působení, které by nebylo možné, kdyby ve slovesném díle byly jen deformace, neboť deformace bez podkladu konvence staly by se opět novou konvencí. A totéž lze říci o předměť v obraze. Předmět v obraze nám bezesporu představuje konvenci, tu nejméně deformovanou složku obrazu, ale jen na podkladě této konvence mohou existovat deformace. Když tedy předmět z obrazu vymýtíme, a zůstanou-li v obraze jenom deformace, mizí napětí, z něhož se právě rodí odhmotnění výtvarných prostředků, a vzniká konvence. Tím si vysvětlíme, jak bezpředmětný obraz klesá z vyjadřovací polohy do polohy ornamentu.

Když jsem objasnil otázku předmětu v obraze, vyřešil jsem zároveň otázku sdělitelnosti. Sdělitelný může být jen ten obraz, který se nevzdal

4 František Kovárna zde odkazuje na teoretickou práci ruské formalistické školy, rozvíjenou Pražským lingvistickým kroužkem. Viz Viktor Šklovskij, *Teorie prózy*, Praha 1933. – Jan Mukařovský, K českému překladu Šklovského *Teorie prózy*, in: Jan Mukařovský, *Studie I*, Brno 2007, s. 501–510 [1934]. – Roman Jakobson, Co je poesie?, *Volné směry XXX*, 1933–1934, č. 1, s. 229–239.

předmětu, bezpředmětný obraz se připojuje objektivně k ornamentální linii výtvarného smyslu, i kdyby subjektivně pro autora znamenal vyjádření.

Snad jste si mohli všimnout, jak důležité místo má v současném umění užívání výtvarných prostředků v jejich hmotném stupni. V tom smyslu lze u současného umění právem mluvit o barbarizaci. Tato barbarizace začíná už impresionismem. Na rozdíl od barbarizací, které přicházejí v dějinách umění (např. barbarizace po zhasnutí antického světa) je dnešní barbarizace chtěná; v impresionismu se projevila prozatím podřazením ducha zrakovému smyslu, dále postupuje stále větším a větším rozšiřováním výtvarných prostředků v jejich hmotném stadiu. Na této cestě nás zaujme případ kubismu, který ve své snaze po tělesnosti zaútočil na existenční podmínku obrazu, myslím na iluzi, bez níž nemůže být obraz obrazem. Vezměme si opět prostý příklad krychle. Chci-li zobrazit, mohu nutně podat jenom její obraz čili přece jen *iluzi krychle, a nikoliv krychli samotnou*. Kubismus však chtěl ve své snaze po tělesnosti podat přímo tuto krychli na obraze jako šestistěnné těleso a z tohoto důvodu měnil stanovisko pohledu a spojoval na obraze tyto různé pohledy. Z této snahy po tělesnosti dostaly se na obraz skutečné předměty, lepily se do obrazu viněty, noviny, sypal se písek do barev, aby se ne namalovala, ale přímo v obraze vytvořila drsnost předmětu. Domyslíme-li ovšem tuto snahu po rozbití iluze⁵ v obraze až do konce, musíme poradit malíři, aby nechal své marné snahy o vytvoření krychle na obraze, a nechce-li už mermomocí podávat na obraze obraz krychle, aby se věnoval užitečnějšímu vyrábění krychlí.

Ostatně se takové pesimistické hlasy, které udělaly kříž nad uměním a zahodily je do starého haraburdí minulosti, tehdy vyskytly, ale na pošetilost malířů, kteří přece jen chtěli malovat, neměly vlivu. Ani kubismus proto nepřestal existovat, jen se stal ve své druhé fázi ornamentálnější, když poznal marnost své snahy o vytvoření skutečné tělesnosti na obraze. Vraťme se ještě k barbarizaci a řekněme, že s ní také souvisí orientální vlivy, které v této době Evropa tak ochotně přijímá, bloudíc uměním všech dob a všech ras. Abychom to pochopili, stačí připomenout nejtypičtější zjev, Picassa, u něhož najdeme vedle vlivů Ingresových vliv Pompejí a vliv umění barevných národů stejně na počátku jako v roce 1932, kdy jej spojuje s Matissovým dekorativismem. Ještě dodejme, že tyto orientální vlivy sahají opět k impresionismu, kde je zahajuje japonské umění. Typický je pro tuto barbarizaci osud Paula Gauguina, který cítil jasně, že vyjadřovací větev umění musí být jiná než ornamentální, a z nedůvěry k Evropě jel hledat schopnost symbolu na Tahiti.

Jiným zajímavým rysem současného umění je stále postupující ztráta zájmu o člověka. Lze opravdu říci, že se o člověka zajímá z výtvarných umělců

5 Původní poznámka Františka Kovárny: Tato iluze či obrazovost obrazu není ovšem iluzionismem. Je pravda, že kubismus šel proti impresionistickému iluzionismu, ale s vodou vyléval z vaničky i dítě.