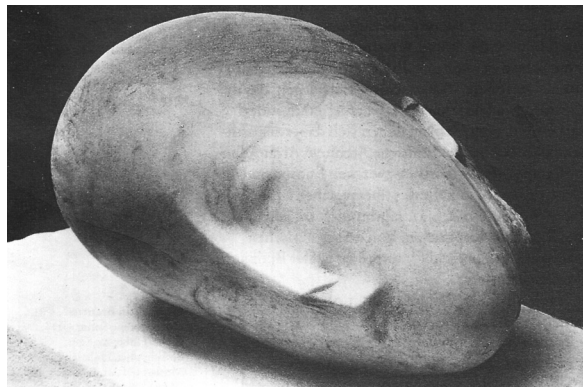
Sochařská avantgarda 20. a 30. let

Jaroslav Sedlář

Mezi sochaři na počátku 20. století dlouho přežíval názor, že na sochařství, na rozdíl od malířství, nelze dost dobře uplatňovat požadavky moderních stylů, protože sochař je příliš závislý na zobrazování lidské figury. Prvními náznaky takového odporu k modernismu v českém sochařství byly již diskuse kolem kubismu v nově založené Skupině výtvarných umělců v Praze roku 1911, která vznikla na protest proti Spolku umělců Mánes a jeho časopisu *Volné směry*. Už od podzimu 1911 Skupina vydávala časopis Umělecký měsíčník, řešící vztah ke kubismu. Avšak na první výstavě v lednu a únoru roku 1912, otevřené v Obecním domě v Praze, vystavil Josef Čapek expresionistický obraz *Matka s dítětem* (namalovaný roku 1910), Václav Špála fauvistický obraz *Eva*, rovněž z roku 1910 a Zdeněk Kratochvíl karikatury v podobném duchu. Byl to projev sporů mezi moderním a konzervativním pojetím kubismu, který chtěl Josef Čapek dokonce jen volně interpretovat, který však později opustil, aby se roku 1912 společně s ostatními členy Skupiny, Špálou, Brunnerem, Hofmanem a Chocholou – vrátil pokorně zpět do Spolku výtvarných umělců Mánes. Sochařství, reprezentované Janem Štursou, a jeho četnými žáky přenášené až do třicátých let 20. století, rozvíjelo novoklasicismus, orientovaný na francouzské novoklasicisty konce 19. století a přes ně ještě na antický odkaz. Novoklasicistní skulptura a plastika, ať již figurální nebo dekorativní, byla upřednostňována u všech oficiálních státních zakázek, i na soukromých stavbách a veřejných budovách a metaforicky můžeme říci, že novoklasicismus dostihl i Otto Gutfreunda, přirozeně opět v oficiálních zakázkách, financovaných republikou nebo soukromníky. I jeho monumentální tvorba byla kolem poloviny 20. let vytěžována a rozmělňována na budovách státních institucí, škol a peněžních ústavů.

Světem ovšem již dlouho vítězně táhlo moderní umění, pomineme-li postimpresionismus a secesi, reprezentované expresionismem a zejména kubismem, ze kterého vyrostl konstruktivismus, jenž už jednoznačně vystupuje jako racionálně formová avantgarda. Ta zasáhla celou Evropu a následně i ostatní svět evropského kulturního okruhu. Konstruktivismus vznikl v Rusku, projevil se jako důsledek kubisticko-futuristických snah a od roku 1913 se vyznačoval touhou po ryzím malířství a sochařství. Je to umělecké hnutí 20. století, které patří do imanentního vývoje geometrické abstrakce a usiluje o vytváření uměleckých děl z geometrických, stereometrických nebo technoidních prvků a forem, které mají odpovídat vědeckotechnickému pokroku moderního světa. Rozvinul ho Vladimír Tatlin, jehož po návštěvě Berlína a především Paříže inspirovaly Picassovy konstruované reliéfy z různých hmot, které Picasso zhotovoval



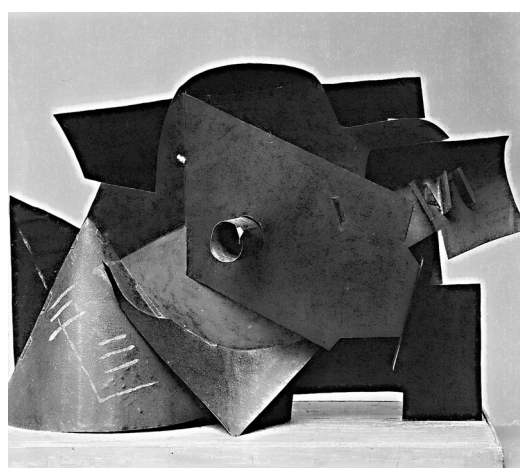
Konstantin Brancusi, Spící múza, 1912

v letech 1912–1914. Tatlin vytvořil své tzv. malířské reliéfy v zimních měsících roku 1913–1914. Jsou to ryze konstruktivní studie, zkoumající prostorové vztahy nejen pomocí sklonu jednotlivých plánů, ale také pomocí rozlišení vlastností použitých materiálů. Poprvé se v sochařství narušuje kontinuita napodobování skutečnosti. Podle Tatlina látka existuje díky svým vlastnostem a hranice vlastností jednotlivých materiálů jsou nepřekročitelné. Průhlednost a tvrdost skla není možné nahradit jiným materiálem nebo jej imitovat na plátně. Tatlin pro *Malířské reliéfy* používal dřevo, kov, sklo, štuk, lepenku, plavenou křídu a tyto materiály mezi sebou spojoval, lepil, pomalovával, poprašoval. Podobně používal materiály i metodu zacházení s vlastnostmi látek Alexandr Archipenko, který žil od roku 1908 v Paříži a který byl tehdy vedle Picassa středem uměleckého světa avantgardy v Paříži.

Vliv ruských konstruktivistů na umělecké projevy v západní Evropě byl značný, zvláště po roce 1920, kdy umělecká centra Západu se stala útočištěm umělců prchajících z Ruska. Kromě Tatlina vyznávali nový směr v Rusku Alexandr Rodčenko, Naum Gabo a jeho bratr Antoine Pevsner (Alexej) a El Lissickij. A v roce 1920 vydali Naum Gabo a Antoine Pevsner *Realistický manifest* (Realističeskij manifest), ve kterém stanovili prostor a čas jako základní ideu konstruktivismu, ale také plošnost a vícedimenzionalitu skulptury. Antoine Pevsner po krátkém pobytu v Německu (1921–1923) odjel do Paříže, kde vstoupil (1929–1930) do skupiny Cercle et Carré. V té době se již znal s Alexandrem Archipenkem i Konstantinen Brancusim, který v Paříži předváděl své nejmodernější plastiky ve tvaru vejce jako základ sochařského elementarismu a mnohé další. V novém ateliéru Brancusi konečně došel k prvním, zcela samostatným řešením; zde se zbavil posledních zbytků naučených konvencí a dospěl k té tvůrčí svobodě, po které toužil. Základním dílem toho období je *Spící múza*, ležící hlava ženy, kterou stále zjednodušoval. Od roku 1906 (zároveň se

rodí kubismus) do roku 1910 trvá tento pozvolný proces zjednodušování. „Prostota není cílem umění," napsal Brancusi později, „ale k prostotě docházíme nutně tím, že se blížíme ke skutečnému smyslu věcí." První ze základních prvků jeho plastické řeči se stal tedy vejčitý tvar – ovoid, dokonalý ve své nikde neukončené uzavřenosti, fascinující svým hladkým povrchem a napětím, které působí zevnitř. Vejce je zajímavější než studeně dokonalý tvar koule. Vejce je pro něho symbol země, vřeteno ptačího trupu je ztělesněním vzduchu. Vodě odpovídá ryba s plochým, na obě strany zúženým tělem. V roce 1920 vystavil v *Salon des Indépendants* sochu *Princezna X*, kvůli které byl obviňován z holdování falickému symbolu, a naopak André Bretonem byl pozván na Festival DADA.

Ve 20. letech se přesunulo těžiště konstruktivismu do Bauhausu v Německu, do mezinárodní skupiny Abstraction-Création ve Francii a do skupiny De Stijl v Holandsku. Konstruktivismus se objevil i v českých zemích, především v architektuře a v typografii, teoreticky ho přebíral a propagoval Karel Teige, hlavní teoretik funkcionalismu. Funkcionalismus vyžadoval výrobní i spotřební ekonomiku a poprvé v historii řešil otázky spotřeby v přímé závislosti na průmyslovém designu. Ideje funkcionalismu a moderny hlásal u nás Umělecký svaz Devětsil, založený 5. října 1920 v kavárně Union v Praze. Ten se stal skutečným centrem české avantgardy dvacátých let. Od roku 1924 do roku 1927 Devětsil oficiálně působil také v Brně, kde vydával významný časopis s mezinárodním ohlasem *Pásmo*, a navázal mezinárodní kontakty s evropskými avantgardními středisky, s jejichž programy vykazoval významné shody a jejichž ideje i poetiku přibližoval zainteresovanému publiku v periodikách *Disk, Pásmo* a *ReD*.



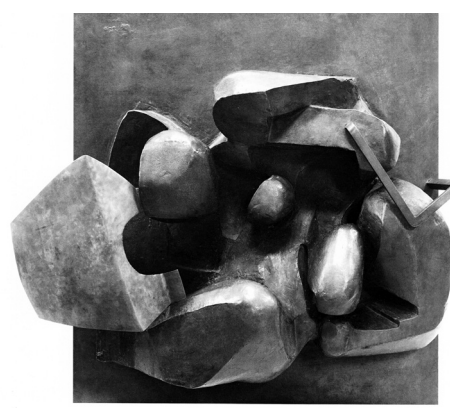
Henri Laurens, Kytara, 1914

Vincenc Makovský, Hlava-přilba (Hlava II), 1926–1927

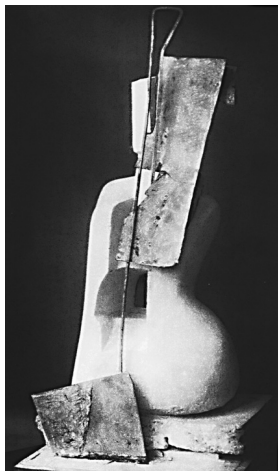
České sochařství v první čtvrtině 20. století lpělo na rozdíl od malířství, které navázalo na moderní tendence evropské a světové, kromě civilismu na konzervativním novoklasicismu a naivním realismu až do třicátých let. Podmínky připravené konstruktivismem a funkcionalismem však ve druhé polovině 20. let náhle podnítily i v našem sochařství odvahu k modernímu projevu. Po vyznění sociálního umění na konci dvacátých let modifikuje většina představitelů tohoto proudu svoji tvorbu ve smyslu moderního realismu individuálně odstíněného (v duchu Gabova a Pevsnerova Realistického manifestu). Počítáme sem Vincence Makovského, Hanu Wichterlovou, Bedřicha Stefana a částečně i Josefa Wagnera. Byli to však především dva umělci, Vincenc Makovský a Hana Wichterlová, kteří odjeli do Paříže, kde žili společně v letech 1926–1930, kde však nedokázali hlouběji proniknout do pařížského prostředí. Spíše se zde ponořili do uměleckého života moderny, aniž by sami vystavovali nebo se podíleli na kolektivních výstavách. Paříž je ovšem zahltila novými podněty. Nejdříve se seznamovali s kypícím uměleckým děním, nasávali a přijímali aktuální podněty světové avantgardy. Je zajímavé, že právě v letech 1926–1927 vznikají nejvýznamnější moderní plastiky Vincence Makovského, *Hlava-vejce* a *Hlava-přilba*, které navazují přímo na plastiky Constantina Brancusiho. V Paříži se tedy začínají rýsovat prvé obrysy budoucího českého moderního sochařství. Znamenalo to jednak definitivní vyrovnání se s doznívajícím kubismem a sociálním civilismem, jednak rychlé osvojení svobodnějších výrazových prostředků, nacházejících se na pomezí abstrakce a figurace. Nejvýznamnějším objevem se stal Brancusiho ovoid, vejce jako počátek zrození i světa, elementární tvar. Makovského však nezajímalo vejce jako abstraktní objekt či konečná forma. Do jeho tvaru, stojícího na soklu, udělal dramatický zásek, odnímající mu hmotnost a rozevírající ho do prostoru. To mu umožnilo, že dopadající světlo ostře zvýraznilo vnitřní plochy sochy. Právě proto Makovského *Hlavu-vejce* můžeme označit za první plastiku, ve které se české moderní sochařství začíná vyrovnávat s evropskými tvůrčími podněty. Ještě výraznější je to na dalším jeho díle, a to na soše vytesané do opuky a nazvané *Hlava-přilba* (1926–1927). Její v podstatě dutý obal sochař prorazil několika záseky, které ozvláštňují a individualizují poněkud pasivně, až nemotorně vyhlížející tvar. Obě plastiky, korespondující se sokly, na kterých stojí, jsou komplementární: *Hlava-vejce* vyjadřuje ženský, *Hlava-přilba* mužský princip. Hrubé záseky do plastiky poukazují na Makovského brutalismus, zásadně formující jeho práci až do poloviny třicátých let. Naopak abstraktní plastikou je *Torzo* (1929), kde na asymetrické podnoží stojí temný, jakoby

přírodní valoun reprezentující ženské tělo. Makovského brutalismus náhle dostihuje ještě Brancusiho elementárnost, a to právě využíváním vejčitého tvaru, jak dokládají sochy *Hlava II* (1926–1929), *Stojící žena s vázou* (1929) a jiné.

V Paříži Makovský řešil před abstraktní avantgardou dilema – vyrovnání se s tradiční figurální orientací. Uvědomil si velice dobře, že další vývoj sochařství již nebude možné rozvíjet tradičním způsobem. Nicméně mu bylo jasné, že i v moderním pojetí sochy bude třeba zachovat jasně artikulovaný tvar, který je nezbytným základem každé plastiky, zároveň ale nelze ulpívat jen na povrchu a dílo je třeba obohacovat, jednoduchý tvar ozvláštňovat, rozvrstvovat i jinak rozrušovat. Je to zřejmé z *Hlavy II* (1926–1927), na které ovoid obohatil kubizujícími záseky-fragmenty, nezávislými na jejím antropomorfním vzhledu. Zatímco na některých plastikách očišťoval tvar do splývavé vyhlazenosti, kdy pohled diváka klouzal po jeho jemných hranách, na jiných naopak narážel na nejrůznější výčnělky a prohlubiny, takže se plastický povrch stával výrazně diskontinuitní. Představovalo-li *Torzo* (1929) určitý extrémní až abstraktní moment v Makovského tvorbě, pak ten nadále již nerozvíjel a začal se zabývat separací jednotlivých tělesných částí. Přes občasné přitakání avantgardním přístupům se však nevzdával představy plastického celku, který si jistil využíváním zavedených sochařských témat. Jasně to ukazuje jeho práce z let 1929–1930, reflektující vyloženě dezintegrační tvárný proces třicátých let, jímž se takto rychle dostává do vůdčí pozice českého moderního sochařství. Připomíná to jak volně stojící plastika *Žena-kytara* (1929), vytvořená pouze z plechu a sádry, tak kubizující reliéf *Ležící žena*. *Žena-kytara* je skvělým příkladem sloučení postkubisticky promodelovaného těla, členěného dokonce prázdným vnitřním prostorem, s kovovou konstrukcí, jejíž vztah k sádrovému tvaru je sice volný, nicméně tenká linie drátu je umístěna na osu torza. Makovský zapojil dva cizorodé prvky do jednoho celku, aniž by je k sobě natrvalo připevnil. Hlavní účinek tak již netkví



Vincenc Makovský, Ležící žena, 1929



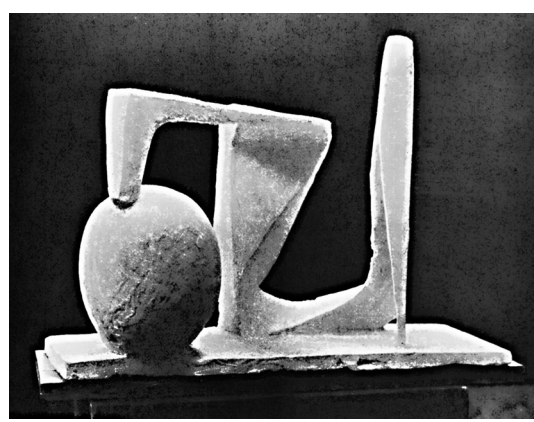
Vincenc Makovský,
Žena kytara,
1929

v jednolitém tvaru, nýbrž ve spolupůsobení několika různých tvarů a materiálů. V ještě složitější a umělecky promyšlenější podobě se tento Makovského sklon projevil v hlubokém reliéfu nazvaném *Ležící žena* (1929). Je to dílo avantgardní, naplněné živočišným, zároveň však i sochařským vitalismem, který rozehrává naplno radikální tvůrčí práci s hmotou i prostorem, využívá nových materiálů vnesených do sochařství konstruktivismem, a metodou práce přizpůsobující si ženské tělo. Zatímco na kubizující asambláži *Žena-kytara* měla postava ženy organický charakter, téměř lyrický výraz, na reliéfu *Ležící ženy* vystupuje do popředí již syrovost plastické rozvolněnosti tělesných forem, jejichž drsnost zdůrazňuje ještě použití silného plechu na pozadí plastiky a kramlovitých želez, která spojují jednotlivé tvary ženské postavy, aby je udržela pohromadě. Jak to bylo již výstižně napsáno, „letmý pohled vyvolává dojem, že se díváme do nitra kamenného lomu s kusy poházených kovů. Postupně však zjistíme, že tvary-balvany nejsou nesmyslně rozházené, ale že ve velmi hrubých obrysech opisují formy ženského těla, pojatého snad nejživelněji z celého tehdejšího českého sochařství.“ Umělec jako by vytrhával fragmenty hmoty z reálného světa a naházel je do hrubé podoby na zádech ležící ženské postavy. Zdánlivě náhodně rozhozené jednotlivé kusy ležící ženy, individuální části, které samy o sobě mají jakési tvary o vlastním objemu a prostoru, jsou však při pozornějším zkoumání jednotným celkem. Paže spojuje totiž železná kramle, v místě chodidel z reliéfu vybíhá zahnutý plech. Kovové prvky vkloubil Makovský do opukového základu ještě integrálněji než na soše *Žena-kytara*, ve které rozpoznal, že i neplastické kusy jiného materiálu se mohou stát součástí sochařského celku, i když jde pouze o detail, který se však v tomto případě silně uplatňuje především z vizuálního hlediska. Reliéf tedy není v žádném případě abstraktní, ale naprosto moderně, avantgardně pojatý. Volné paralely bychom snad mohli hledat v Picassových obrazech, daleko bližší se nám však jeví asambláž Henriho Laurense *Kytara* (1914), sestavená z kovových plechů. V reliéfu ležící ženy můžeme vidět také brutální umělcův útok na lyrické tvarosloví zobrazující obvykle ženské postavy tradičním, třeba novoklasicistním stylem. Zároveň je v tom obsažen jistě i pocit mužské nadřazenosti nad neartikulovanou amorfní hmotou, které může suverénní umělec kdykoliv vtisknout svoji vizi.

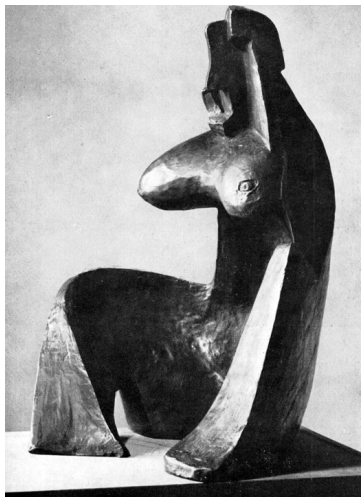
Hlava-vejce otevřela Makovskému osobní přístup, který zpočátku tkvěl v pouhém vyseknutí kusu hmoty z plného tvaru. Toto pojetí mělo nejen for-

mální, ale i symbolické významy. Umožnilo práci s pozitivním a negativním, plným a prázdným či konvexním a konkávním tvarem a prostorem. Makovský ale nezůstal pouze u figurativního námětu, protože kolem roku 1930 se dostal také k abstrakci. Tehdy vytvořil tzv. *Návrh plastiky na bazén* (1930). Základ plastiky tvoří pohybující se křivka, vycházející ještě z kubistického tvarosloví, která se zabodává do nepravidelné koule. Makovský tak využil kontrastu dramaticky se rozvíjejícího tvaru a pasivní, velmi volně modelované koule, ležící na okraji soklu. Spojení plného plastického tvaru a prázdného prostoru na *Návrhu plastiky na bazén* nalezlo potom své radikální vyústění v plastice *Člověk* (1931 nedochovala se), složené pouze ze dvou prázdných obdélníků, spodního, uzavřeného, a horního, vyseknutého. V této plastice jednak vyvrcholil Makovského zájem o vnitřní prostor, pronikající kolem roku 1928–1929 do prázdného jádra, jednak o co nejobecnější zobrazení lidského těla, které jako by nevycházelo z fyziognomie, ale podávalo jeho analogický výraz. V *Člověku*, ve kterém do určité míry rezonovaly i formy plastiky Archipenka a snad i africké kultovní idoly, vytvořil Makovský jednu z nejodhmotněnějších plastik českého meziválečného sochařství. Statické vnější obvodové linie dynamizovaly vnitřní, vymezující prázdný prostor. Makovský zřejmě záměrně zvolil pro plastiku označení *Člověk*, nikoli *Muž* či *Žena*. Vycházelo-li ještě *Torzo* (1929) z ženského těla, plastika nazvaná *Člověk* zobrazuje obecný typ figury, nikoliv jedince, jedinečnou identitu. V tom smyslu se stala plastika *Člověk* mezní sochou, stojící mezi formálním a významovým pojetím, mezi tvarovou abstrakcí a obsahem, tedy hraničním sochařským projevem.

Vnitřní prostor, který Makovský řešil v plastice *Člověk* a který byl jedním z požadavků Realistického manifestu Naum Gaba a Antoine Pevsnera, řešil Makovský aktuálně ještě v nevelkém skulpturálním díle nazvaném *Hlava-zahradní lampa* (1932). Jím končí konvolut dosavadních hlav a zároveň vrcholí



Vincenc Makovský, Návrh plastiky pro bazén, 1930



Bedřich Stefan,
Sedící III, 1930

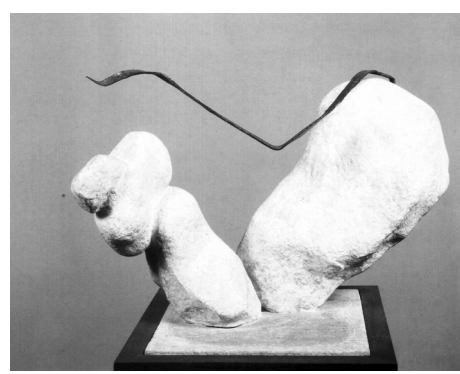
řešení prostoru sochy. Kulovitý tvar sochy obklopuje prázdno, do kterého můžeme nahlédnout proraženými nepravidelnými otvory. Můžeme se tedy domnívat, že takové prázdno uprostřed soch *Člověk* a *Hlava-zahradní lampa*, bylo také dobovým, avantgardou naprosto intenzivně sledovaným zabstraktněním hmoty, kterou silně evokuje právě takový zhuštěný prostor. Povrch zejména druhé sochy se tak stal slupkou, avšak neoddělitelnou, vnitřního prostoru. Jak uvádějí někteří teoretici „V *Hlavě-zahradní lampě* se tak Makovský přiblížil obdobnému řešení, o jaké usiloval Jacques Lipchitz v *Helmě* (1932), založené rovněž na prázdném vnitřním prostoru, přístupném několika otvory v obalu. Tento silně abstraktní vztah ke hmotě byl však pouze jedním z okruhů, jimž se začátkem třicátých let Makovský věnoval. Současně se u něho projevila tendence, která ho přivádí mezi členy formující se surrealistické skupiny."

Rovněž Hana Wichterlová, žačka Jana Štursy, v Paříži zcela zapomněla na někdejší akademické školení a v atmosféře moderní metropole, zejména když uviděla sochy Brancusiho, zachytila závan čehosi nového, jak ukazuje již z této doby *Torzo s vázou* (1928), socha vytesaná ze dřeva, ještě tedy z klasického materiálu, ale již jednoznačně ovlivněná Brancusim. Byla to doba, kdy za velkého povzbuzování Vincencem Makovským se v Paříži osvobodila ode všech předchozích vlivů klasického sochařství, intenzivně studovala moderní umění, nejprve kubistickou plastiku a brzy na to avantgardní dílo Konstantina Brancusiho. Jak se sama vyjádřila: „Nejsilnější dojem na mě udělal Brancusi, to ve mně vzbudilo touhu po syntetické, jednoduché formě." V jeho duchu realizovala první abstrahující plastiky, jakými byly *Kompozice (Pomeranč), Torzo s vázou* (uváděné někdy jako *Mateřství*) a archaizující *Podobizna Vincence Makovského* (1929–1930), s nímž se léta přátelila. Námětem *Kompozice* (1929–1930) je již elementární prvek, a to koule se zařezávající se plochou, jako by to vše doslova viselo v prázdnu. Sochařka zde již řeší problém prostoru jako Makovský, a to opět v duchu Realistického manifestu, protože organické, zčásti ještě kubizované silokřivky připomínající zvednuté ruce nesou konstruktivistický prvek – kouli. Koule tvoří prostorové jádro, dotvářené ovšem i plochou vertikálně kouli prořezávajícího plechu, která je rovněž důležitým prostorotvorným prvkem. V *Kompozici* tedy vítězí přímo paradigmaticky působící moderní Brancusiovský elementarismus.

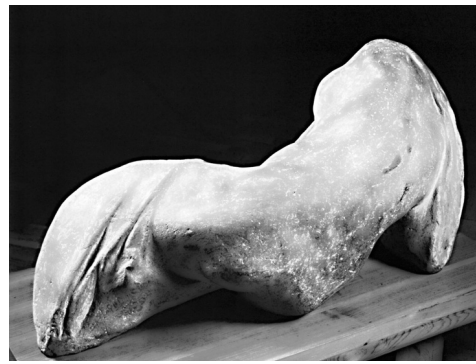
Pokud jde o *Torzo s vázou*, jehož tvar evokuje v celkovém objemu ženskou postavu, pak ovoid nacházející se zhruba uprostřed sochy svou vejčitou podobou působí jako dítě. Pod ním běží ve spodní části poměrně hrubý zářez, který naznačuje, jako by dítě bylo neseno, takže hlavní je koncentrace kolem středu, což opět vyvolává dojem centrálního jádra, do kterého se soustřeďuje také smysl nebo význam vyobrazení, což často vede k názvu *Torzo s vázou (Mateřství)*. Z hlediska avantgardního pojetí by mohlo být lhostejné, zda se jedná o dítě nebo o vázu, protože rozhodující je kompoziční jednota dvou tvarů, z nichž pro ovlivnění Brancusim je důležitý především ovoid nebo vejce, které doplňuje celkovou kompozici skulptury. Sochařka ovšem nepřekonala ještě úplně nutkavou potřebu organického tvaru, který konec konců také evokoval onu představu mateřství. Příznačné pro její cítění organického tvaru je také to, že *Torzo s vázou* není mnohapohledové jako u jejích pozdějších plastik, protože zadní strana nenabízí detailnější opracování dřeva. Přesto kolem ovoidu můžeme zaznamenat jakousi rotaci, rozevírání, které skulpturu otevírá do prostoru, takže vzniká dojem jistého vypadávání z těla postavy, což připomene Brancusiho *První křik* (1917–1922).

Přibližně ve stejné době jako Wichterlová *Torzo s vázou*, provedl Makovský *Hlavu-vejce* (1926–1927), jistě za vzájemného povzbuzování. U obou autorů, do jejichž pozornosti vstoupil ovoid téměř současně, není ponechán v původním archetypálním významu; u Wichterlové představuje vázu, u Makovského hlavu. Zájem o něj vyplynul ze společného obdivu k dílu Konstantina Brancusiho, jehož *Socha pro slepce* byla vystavena na jaře roku 1926 na *Salon des Indépendants.*

Poslední ze tří moderně orientovaných „pařížských" realizací Wichterlové byl nezvykle radikálně pojatý sádrový *Portrét Vincence Makovského* (1930). Hlavu Hana Wichterlová pojala jako elementární prostorový motiv, jako hmotný ovál, do něhož pronikla jediným hlubokým zářezem. I když zářez



Josef Wagner, Albatros, 1934



Josef Wagner, Ležící torzo, 1933

zachycuje cosi z fyziognomie Vincence Makovského, jeho vysunutou bradu a čelo, v žádném případě nejde o portrét v běžném slova smyslu. A opět jako v *Torzu s vázou* zde máme apriorní zásek do hmoty, který je součástí celkového prostorového uspořádání hmoty a prostorové rozetnutí objektu. „Wichterlová záměrně odebrala z hlavy všechny přebytečné tělesné části. Již v tomto posunu, vedoucím od empiricky konkrétního k obecnému, podala nový typ podobizny, která sice stírá individuální rysy, ale současně vyjadřuje skrytou podstatu portrétovaného. Hlava představuje i určitý ironický osten vůči tehdejšímu portrétnímu sochařství, zcela v duchu avantgardy."

Brutalistická hlava Makovského, na níž upoutává zobecňující, horizontální zásek, se nejen podobá Makovského *Hlavě-vejci* (obě plastiky ostatně vznikly v bezprostředním sousedství), ale i tehdy oblíbené černošské plastice, ve které byly obdobné přístupy velmi časté. V českém umění dokonce *Hlava Vincence Makovského* založila určitou tradici, na niž s velkou pravděpodobností navázal Ladislav Zívr či mnoho dalších, mladších autorů.

Nejen portrétem Vincence Makovského, ale i vegetabilními motivy bývá sochařka spojována s Konstantinem Brancusim. Určitý vliv je patrný zejména z její rané tvorby. Nejvíce ji zaujaly Brancusiho *Letící ptáci* a *Ryby*, kritičtěji přijímá ovoidy a realizace z Tirgu Jiu, které podle jejího názoru postrádaly vnitřní pohyb.

V roce 1930 se vrátili Hana Wichterlová a Vincenc Makovský do Prahy. Po určitých rozporuplných realizacích, jako byla plastika *Mrtvý pták* a reliéf *Hudební nástroje*, projevujících jak její zájem o esenciální realismus, tak o doznívající syntetický kubismus, dospěla Wichterlová ke své prvé významné pražské realizaci, k *Pupenu* (1932), který byl její úvodní vegetabilní plastikou. Po druhé světové válce, v delších časových intervalech, vznikla ještě *Pecka* (1964), *Lusk* (1967–1968) a *Jádro* (1976). Inspirací všech vegetabilních plastik, podávajících mnohonásobné zvětšení výchozího motivu, byl vždy konkrétní přírodní námět.

Hana Wichterlová,
Podobizna
Vincence Makovského,
1930

Vzepjatý, mírně prohnutý tvar *Pupenu*, nadaný ze všech vegetabilních motivů největším vnitřním pnutím, se asymetricky zakončeným, nepravidelně seříznutým břitem horní hrany zabodává do prostoru. Jeho významné postavení v rámci českého moderního sochařství, kterým autorka dodatečně zhodnotila pařížský pobyt, se všeobecně uznává. *Pupen* do tehdejšího umění vnesl oživující impulz, vymykající se dobovému kontextu jak výrazovým, tak významovým zacílením. Tématem sochy se stal přírodní motiv, naprosto cizí dosud převážně figurální plastice. Wichterlová se však nespecializovala na kultivaci přírodních, bezpočtukrát variovatelných forem ani jí nešlo o vytvoření abstraktní plastiky. V českém meziválečném sochařství, které z jedné strany obměňovalo akademická témata Jana Štursy, zaměřená především na stojící ženské figury, z druhé bylo stimulováno vlnou stále se rozmělňujícího gutfreundovského civilismu, byl *Pupen* tak nečekaný, že stěží mohl být přímo následován či akceptován. Jeho zásadní postavení v našem moderním umění vyplynulo o třicet let později, kdy byla výjimečná práce se symbolickými kvalitami pramenícími z intuitivních sfér nevědomí teprve doceněna, zvláště surrealisty, kteří v něm zahlédli velice vzdálený ještě ohlas Brancusiho sochy *Princezna X*.

Jedním ze zjevných a typických znaků sochařství nastupujících avantgardních autorů je zřetelné odmítnutí tradičních figurálních témat, která vedla k bezobsažnému, čistě formálnímu projevu, uspokojujícímu jak dobové publikum, tak oficiální zákazníky. Tak i Bedřich Stefan, podobně jako Vincenc Makovský a Hana Wichterlová, přistoupil na formální experiment, „který se v odstupu času jeví jako jedna z nejvýznamnějších kapitol českého sochařství, navazujícího na progresivní tendence soudobého evropského umění“. Stefan, na rozdíl od Makovského a Wichterlové, po odeznění gutfreundovského civilismu usiloval nejprve o využití a poté o překonání kubismu, který mu dovolil aplikovat konvexní a konkávní řezané plochy, jimiž vymezoval prostorové plány uvnitř kamenného bloku například v sousoší *Pierot a Kolombína* (1926) a ještě důsledněji v plastice *Hlava* (1927), vystavěné ze zborcených a prolomených ploch, které mu dovolily propojit vnitřní a vnější prostor. Kubistické postupy pak propojoval s expresionistickými, například v plastice *Ležící* (1927–1928). Skladbu postavenou opět na konvexních a konkávních formách realizoval v četných sedících aktech, které převáděl do avantgardních podob, od výchozí realistické

předlohy (*Sedící I*, 1929) ke kubistické kresbě *Sedící* (1930) a k definitivní plastice *Sedící* (1930), plně již plastické a prostorově prohnuté. Nejpozoruhodnější Stefanův pokus o maximální redukci a zjednodušení organického tvaru zaznamenáváme ve výjimečné *Kompozici* (1930–1932), sestavené smotáním úzkého pásu papíru sepnutého špendlíky (zachované pouze na fotografii Josefa Sudka). Je to sice dnes již jen z fotografie známá, avšak mimořádně dematerializovaná *Kompozice*, která byla jednou z nejkřehčích prací v tehdejším českém sochařství. Byla pouhou okrajovou studií, ale jasným svědectvím o ambicích a odhodlání jít cestou avantgardy, cestou hledání vztahu hmoty a polarity vnitřního a vnějšího prostoru tak, aby nahradil hmotu dynamickou konstrukcí silokřivek, umožňující jejich totální prostoupení a splynutí v prostorovém rozvrhu, jak to činili i Makovský a Wichterlová, a to ještě ve třicátých letech. Tato jeho *Kompozice* se tak mění v orgán pohybu v prostoru a čase, a svědčí o tom, do jaké míry i u nás opět působil ohlas v intencích Realistického manifestu Nauma Gaba a Antoine Pevsnera. Nevylučuje však asociace představ vázaných na jevovou skutečnost.

Druhou linii Stefanova experimentování představují sochy, v nichž se, podobně jako Vincenc Makovský a Hana Wichterlová, sbližuje s fenoménem archetypálního umění. Postupuje zde od povrchově plošné geometrizace objemu, nazvaného *Akt dívky s rukama za hlavou* (*Torzo I*, 1926–1927), k radikální redukci základního tvaru, jak ho reprezentuje *Torzo II* (1927) a daleko ještě z hlediska výsledné znakovosti *Torzo III* (1929), proměněné ve smyslu koncepce Brancusiho v téměř stereometricky působící objekt, sugerující vysokým leskem bílého mramoru představu „čisté formy“. Snaha dospět k Brancusiovskému elementarismu se ohlašuje také v *Opřeném torzu* (1931). V něm se však Stefan opět vrací od abstraktní skladby k organické formě ženského těla, které se vtesáno do valounovitého kamene – *Zamyšlená* (1933 a 1935) – nebo volně rozvinuto do prostoru – *Ležící* (1935) – stává nositelem ideje rovnováhy a klidu.

Abstraktní plastikou mezinárodní sochařské avantgardy byl nejméně zasažen – vedle Makovského, Wichterlové a Stefana – Josef Wagner. Je o něm sice známo, že už na počátku dvacátých let zaznamenal ve svém díle ohlasy postkubisticky stylizované skulptury Alexandra Archipenka, ale o modernější umělecký projev se začal zajímat teprve koncem dvacátých let. Ze všech žáků Jana Štursy lpěl snad nejvíce na figurativním pojetí sochy a na obsahových představách vznikajících ještě na přelomu 19. a 20. století. Nicméně ani on, který navštívil kromě Itálie, Florencie a Říma několikrát také Paříž, neodolal pokušení alespoň zkusit lákavou nabídku brancusiovského elementarismu. Ten se u Wagnera vtělil do skrčené postavy člověka v díle nazvaném *Bludný balvan* (1929), který vpadá jako zdánlivě beztvarý temný meteorit mezi monumentální řešení Brancusim podnícených děl Makovského a Wichterlové. Ostatně jako silně sochařsky opracovaný vápencový balvan provedl ve stejném roce Vincenc Makovský sochu nazvanou *Torzo* (1929), velmi podobnou *Bludnému balvanu*. Jan

M. Tomeš v monografii Josef Wagner posoudil *Bludný balvan*, zařazený opožděně do avantgardní tvorby konce 20. let, následujícím způsobem: „*Bludný balvan* nebyl dlouho vystavován: znovu až třicet let po svém vzniku bylo dílo, dnes tak známé, pochopeno teprve až mnohem později v plném rozsahu svého významu – ať hovoříme o jeho tvarosloví či hlubinné psychické sondě, jejíž obsah uzavírá. Dnes, po srovnávacím studiu v celé rozloze novodobé evropské sochařské tvorby víme, jak mimořádné je jeho místo časově, významově především. Základní sochařská úloha, neřekneme oproštěná, neboť je v podstatě složitá a vícevrstevná, je zhuštěna na nejvyšší možnou specifickou váhu nejenom sochařského objemu, ale váhu toho, co objem tak jednoduchý v sobě může uzavřít a unést v jedinečnosti svého sdělení. Především projevuje novou velkou sílu imaginace. Je to významný okamžik ve Wagnerově tvorbě, zrození jiného, ponornějšího zraku, ne od skutečnosti se odvracejícího, naopak, pronikajícího jevy pozorované v přírodě či vidoucího věci a vztahy z neočekávaných úhlů. Ta socha, s tvary jakoby nalezenými v přírodě, nám ihned připomene, co sochař napsal o pratvaru, o vzniku sochařství vůbec: *Takový byl asi zrod sochařství již v době předhistorické, tehdy člověk uviděl v pohozeném kameni lidskou postavu nebo podobu zvířete. Formy těchto soch jsou ryze fantazijní. ... je to fantazie a působení hmoty na umělecký cit...*

Není pochyby: *Bludný balvan* (1929) lze chápat a hodnotit jako jádro, kolem nějž se seskupovala významná část díla; je jeho prvním výbojem do těžko proniknutelné oblasti zrodu nejenom sochařského tvaru, tvaru nesoucího lidský výraz a jeho nejvlastnější obsah… a není pochyby, že je těžký až k unamunovskému tragickému pocitu života, vyjádřený lidskou postavou, schoulenou ať už pod vnějším, či spíše vnitřním tlakem. Je možný snad ještě výklad jiný: pocit prenatálního schoulení.“

Ve Wagnerově sousoší *Sestry* můžeme nalézt dokonce vzdálenou reakci přímo na Brancusiho proslulou plastiku *Polibek* a z třicátých let známe jeho stojící torza, *Torzo* (1932), *Kel* (1932), *Torzo* (1934) a *Ležící torza* (1935, 1936). Při jejich zpracování využíval jak siluetu tvaru, tak vnitřní, plastické modelování. V tom měl vždy na paměti spíše určitý stupeň názornosti než abstrakci. Některé plastiky sice pojal abstraktně, jiné však velmi realisticky. Obdobné to bylo i u Ležících torz, *Torzo* (1933). Na nejdůležitějším z nich, *Ležícím torzu III* (1935), vyjadřuje z předního pohledu určitou dynamickou tělesnou akci, zatímco od zadu spíše pasivní rezistenci těla klesajícího k zemi.

Do atmosféry avantgardního sochařství první poloviny třicátých let zapadá ještě skulptura *Albatros* (1934). V ní se Wagner náhle dostal k poněkud odlišnému způsobu práce, než jak tomu bylo v Torzech, ve kterých stále ještě užíval tradiční klasické materiály, kámen a dřevo. Nyní použil dokonce i konstruktivisty do sochařství vnesený kov. Nad kusy kamenů znázorňujících skály, které vystupují z vody, vidíme náznak vzlétajícího albatrose, jehož křídla sochař vyjádřil silně zahnutým železem, které ovšem zase v duchu svého tradicionalismu

pozlatil a metaforicky tak obměnil. Zajímavé je, že nahromaděnými kameny zároveň vyjádřil krajinnou scenérii a v ní naznačil jakoby ženské figury. Je to motiv v avantgardní plastice neobvyklý, evokující ohlasy symbolismu nebo romantismu. V použití kamenů a železných prutů lze zachytit Wagnerovu reakci na brutalismus Vincence Makovského, na jeho *Ležící ženu* (1929). To vynikne zvláště v jeho mimořádné oblibě kamene jako sochařského materiálu, na rozdíl od avantgardy, která kámen nahrazovala novými látkami, kombinovanými s železem, sádrou, plechy, plastelínou, dřevem atd. Náměty svých soch nacházel v balvanech, v lesích i na horách, v Krkonoších, v Kuksu a jinde, takže svůj nejvlastnější projev plně rozvinul až ve třicátých letech, v době barokizujících tendencí. Přesto ještě jeho plastika nazvaná *Sochař* (1934) volně interpretuje Makovského *Hlavu Promethea*, který modeluje ženskou figuru.

Do české avantgardy 20. a 30. let je třeba zařadit ještě kinetismus Zdeňka Pešánka, který už na počátku 20. let reagoval na konstruktivismus, zejména na Realistický manifest Nauma Gaba a Antoina Pevsnera, svými *Reflektologickými hrami* (1924), *Kinetickou plastikou* (1930) v Praze, souborem přípravných plastik *Sto let elektřiny* (1930), plastikami pro Světovou výstavu v Paříži roku 1937 nebo *Fontánou československého lázeňství*, náčrty na ohňostroje a světelné fontány. Starší odborná literatura primitivně odvozovala Pešánkův světelný kinetismus od radikálního přehodnocení impresionismu, i když je naprosto zřejmé, že do výtvarného umění ho uvedli pod názvem kinetický rytmus poprvé Naum Gabo a Antoin Pevsner. Naum Gabo zavrhl tisíciletý omyl datující se od egyptského umění, který viděl jediné prvky výtvarné tvorby ve statických rytmech. Gabo je chtěl nahradit rytmy kinetickými, které jsou základními formami našeho vnímání reálného času. Toto prohlášení je současné s prvním Gabovým kinetickým dílem, byla to ocelová pružina (ocelový list) 76 cm vysoká, uváděná do pohybu elektromotorem, která při otáčení vymezovala virtuální objem v prostoru. I v umění jde tedy o projevy pohybu, které směřují k integraci umění, vědy a techniky a které stírají hranice mezi jednotlivými uměleckými obory, malířstvím, hudbou, sochařstvím, grafikou, kinematografií, scénografií, dramatem, reklamou aj. Vliv kinematografu na výtvarné umění lze zaznamenat už v roce 1912, kdy malíř Survage vytvořil své první *Barevné rytmy*. Ale vztah světla k výtvarným uměním se dostal do popředí především dík abstraktním filmům, jak je natáčeli Viking Eggeling, Hans Richter, Fernand Léger, Marcel Duchamp aj. Stal se nástrojem prekinetických pokusů o audiovizuální syntézu. Důležitý význam pro vznik moderního kinetismu měl vynález elektrické energie, která vytvořila podmínky pro vznik prvních kinetických objektů a představení, jimiž překonávala tradiční statiku monumentálních skulptur. Kinetismus je proud moderního výtvarného umění, který využívá skutečného světla a skutečného pohybu a je zásluhou Zdeňka Pešánka, že ho uvedl i do českého umění meziválečného období.

Obrázky archiv autora.