

Umírněný modernismus 50. let v českém výtvarném umění

JAROSLAV SEDLÁŘ

Z dřívějšíka, stejně jako i dnes už víme, že v padesátých letech docházelo zejména v kulturní oblasti u nás sice k pomalému, ale přece jen postupnému uvolňování dogmatického napětí, zvláště po kritice kultu osobnosti, a bylo charakterizováno nástupem mladých umělců, kteří hledali ovšem oporu většinou spíše v minulosti, než v nejživější současnosti, eventuálně v prvorepublikové demokracii, v níž viděli jakési znovu zhodnocení dějin českého moderního umění jako celku. Ba obraceli se až k umění už dříve oceňovanému, k secesnímu symbolismu nebo k městskému civilismu *Skupiny 42*, jak ukázaly dvě výstavy moderního umění, a to výstava kuboexpressionistické generace (1957) nebo výstava mladých výtvarníků (1958). Z nich potom vyrostli hlavní představitelé českého umění šedesátých let. Tento, v podstatě ještě střízlivý modernismus, paradoxně navazoval na kubismus a fauvismus, na umělecké směry, které se plně rozvinuly už před první světovou válkou. Příznačným se stalo, že druhá polovina padesátých let byla dobou postupného objevování klasických modernistických výtvarných prostředků a jejich regenerování. Razilo se heslo obleva, poselství blížícího se jara. Takovou oblevu vyvolala konkrétní událost, a to v lednu roku 1956 uspořádaná Celostátní konference *Ústředního svazu československých výtvarných umělců*, na které byly navrženy v rámci celostátního Svazu dva samostatné výběrové svazy, a to *Svaz československých architektů* a *Svaz československých výtvarných umělců*. Ty byly už koncem roku také skutečně založeny. Šlo o nečekanou novotu, která nahradila dosavadní centralismus „volnými ideovými skupinami umělců, výtvarným názorem blízkých, které měly vnést do svazového života svobodný boj názorů“ obsahem socialistických a formou národních. Tím ovšem funkcionáři Svazu otevřeli netušený rozmach postupného odporu k oficiální kulturní politice a zároveň k vytváření tzv. tvůrčích skupin, ve kterých se objevili i mladí výtvarní umělci, kteří mnohdy členy Svazů ani nebyli.

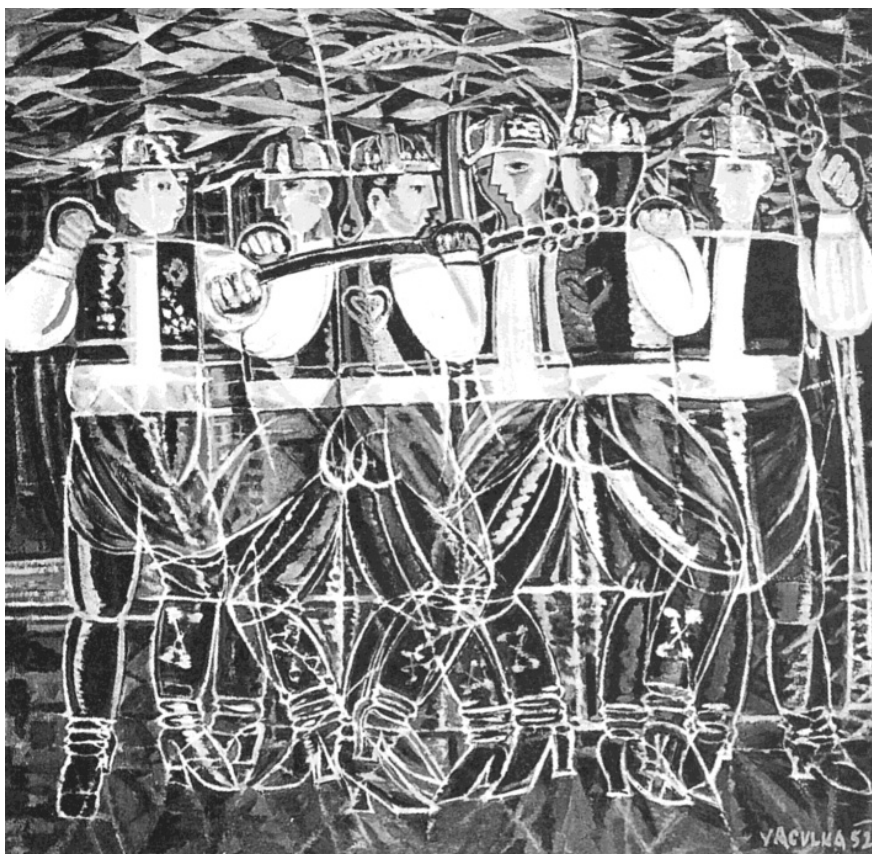
Roku 1956 poslala skupina výtvarníků shromážděná kolem uměleckého kritika Františka Dvořáka a malíře Ladislava Dydka ústřednímu výboru Svazu československých výtvarných umělců oznámení o založení tvůrčí skupiny, o něco později nazvané *Máj 57*, které podepsali Jiří Martin, Jitka Kolínská, Robert Piesen a Richard Fremund; ještě ve stejném roce 1956 skupina vystavovala v městečku Trauenstein u Mnichova. Na výstavě se objevili také Kamil Lhoták a František Tichý. Z hlediska politické propagandy padesátých let to byla naprosto mimořádná

událost, podobná přednášce Poláka Aleksandra Wojciechowského, který už 13. dubna 1956 přednášel v Klubu Mánesa o novém polském malířství, které charakterizoval jako „umění nového humanismu“ a nepřímo tak kritizoval koncepci socialistického realismu. Mimo jiné prohlásil, že v socialistickém realismu: „*Hlavní úlohu začal hrát směr blízký eklekticismu devatenáctého století a naturalismu. Tak vznikla jednotná manýra. Vznikla obecně závazná schémata. Všude se objevily vzory kladných hrdinů a třídních nepřátel, socialistické krajiny s traktorem, rozesmátých mládežnických brigád, úderníků...*“ A tak už 31. května 1957 byla zahájena v Obecním domě v Praze výstava skupiny, která byla uváděna na pozvánkách sice jako výstava tvůrčí skupiny *Mladé umění*, katalog byl však už pojmenován *Máj 57*. Výstavu zahájili František Dvořák a sochař Miloslav Chlupáč. Dvořák do katalogu napsal: „*Tvůrci výstavy se hlásí k dílu malířů Picassa, Matisse, Deraina, Kubišty, Filly, Zrzavého, Kremličky, Šímy a Tichého, jejichž charakter, stojící v rozporu s měšťáckými názory, jeví se jim stejně hrdinný, jako kdysi vlastenecký postoj Mánesův a Alšův*“.



Máj 57 chtěl být první skupinovou manifestací pluralitního moderního výrazu, zatím však nijak radikálního. Důležité bylo, že obrazy a sochy nevybírala oficiální porota a jak sdělil v katalogu Miloslav Chlupáč, výstava měla manifestovat „*nový požadavek šíře a sounáležitosti s moderním uměním a jeho výtvarnými problémy*“. Malíř Andrej Bělocvětov se v řadě kreseb vrátil ke klasicismu příbuznému Picassovým kresbám z třicátých let a i v malbách zobrazoval ženskou figuru s mohutnými rukama a mandlovitými očima, nebo v obraze *Košské lebky* (1959) varíroval Picassovu poválečnou tvorbu. Až poté následovaly skutečné osobnosti nastupujícího mladého umění v rámci *Máje 57*, Richard Fremund a Robert Piesen. Byli to blízcí přátelé, třebaže jejich pojetí tvorby obsahovalo příkré protiklady. Richard Fremund představoval typ výbušného temperamentního

Vincenc Makovský,
Vilém Mrštík, 1959



Vladislav Vaculka, Pod šable, 1952

malíře, opájeného tahem štětce a prudkým nánosem barvy. Měl neobyčejný smysl pro suverénní linii kresby, poučené Picassem i Matissem. Tento dar ovšem často zneužíval: čas od času jej to svádělo k artistní a sebejisté, ale neživotné manýře, v některých polohách ne nepodobné figurálním kresbám Andreje Bělocvětova. Druhým výtvarníkem, který byl na *Máji 57* překvapivě silně zastoupen, byl karikaturista Jiří Winter-Neprakta. Až na výjimky šlo o kresby z časopisů *Dikobraz* nebo *Květen* s narážkami na kulturní a uměleckou situaci doby. Nikoli náhodou ocenil právě Nepraktovu karikaturní kresbu stranický deník *Rudé právo*. Nepraktův soubor byl podle F. Peřase „na výstavě nejlepší“.

Ve srovnání s Fremundem byla malba Roberta Piesena hloubavá, vynikala introvertností. *Sedící akt* z roku 1955, reprodukováný v katalogu výstavy *Máj 57* vzdáleně připomínal sice obrazy francouzského Deraina, ale také monstrózní Picassovy novoklasicistní akty z počátku dvacátých let. Nicméně Piesenovu

originalitu vyznačovala jakási nostalgie, podtrhovaná abstrahujícími krajinami a záhadnými lesy. Objevily se tam stylizace stromů do tvaru mandorly, sedmiramenného svícnu a plamene a od roku 1958 jednodušší kompozice, nazvané *Getsemanské zahrady*. U těchto krajinářských prací byl často připomínán Jan Zrzavý, k němuž hledali malíři skupiny *Máj 57* rovněž cestu. K nim se řadila Jitka Kolínská, jejíž dílo bylo celkem správně označované za manýrismus, který spočíval v zobrazování protáhlých figur s dlouhými prsty, mandlovitýma očima a protaženými krky. Kolegové malíři v tom viděli záměrný odpor k současnému populárnímu realismu, ale v podstatě šlo o jakýsi vzdálený ohlas manýrismu 16. století.

Zajímavý vývoj prodělal Jiří Balcar. Bez ohledu na soudobé ideologické požadavky začal zkoumat abstraktní umění, ve kterém spatřoval jednu z neaktuálnějších možností moderní tvorby. Abstrakci chápal jako nový sloh 20. století, a proto ji dokonce teoreticky obhajoval v diskusích o umění v časopise *Květen* roku 1958.

Za to a za svou tvorbu byl ovšem ostře napadán. Ostatní tvorba byla, jak už řečeno, závislá na klasické francouzské tvorbě, ze které se vedle Balcara vyčleňovala také tvorba Libora Fáry. Například na první výstavě v Galerii Československého spisovatele v září roku 1957 jeho kresby zátiší charakterizovala jasná racionalita a obraz *Interiér* čistá, i když poněkud chladná barevnost. Výstava ukázala pokračující kontinuitu moderního umění. Také jeho obrazy vystavené na *Máji 57*, z let 1956–1957 vykazují přitažlivost, vyvěrající z jakési chladné abstrakce a podivné vnitřní imaginace. Jemu se přibližoval kultivovaný malíř Karel Černý. Z některých obrazů cítíme obavu a nejistotu vyslovit se, strach, že dílo zůstane nedoslovené, že výpověď bude torzální. Na druhé straně však působí velmi noblesně, až provokativně esteticky, a to i tehdy, zobrazují-li všední věci. I on je však zavázán francouzské umělecké tradici svým roualtovským pojetím využívajícím často silnou konturu, kterou obtahuje své figury. Jeho syntéza francouzské výtvarné tradice a středoevropské smyslůstnosti velmi působila na řadu mladých umělců – na Dydka, Piesena, Pražáka. Podmanivost Černého projevu, jeho obrazů zátiší, barů, zahradních restaurací



Josef Klimeš,
Samotář, 1965



Pavel Navrátil, Zátiší s trubkou, 1958

a monumentálních krajin, spočívala ve velkorysé monumentální formě, ve schopnosti znakové zkratky i ve svítivé barevnosti.

Na druhé výstavě skupiny *Máj*, opět v roce 1957, se představili Jiří Balcar, Vlastimil Beneš, Andrej Bělocvětov, Běla Čermáková, Ladislav Dydek, Libor Fára, Richard Fremund, Miloslav Hájek, Miloslav Chlupáč, Jitka Kolínská, Jiří Martin, Vojta Nolč, Robert Piesen, Stanislav Podhrázský, Zbyněk Sekal, Karel Vysušíl a Miroslav Vystrčil. Kritika výstavu přijala spíše negativně, a to i z pozic mimosvazových. *Rudé Právo* odsoudilo Roberta Piesena a Jiřího Balcara, tedy ty, kteří v *Máji* patřili k nejzajímavějším. Poslední výstava *Máje* v roce 1964 již nemohla přinést nic nového, zvláště v době, která se i ve výstavní činnosti aktivně přizpůsobila novým proudům.

Rozhodující výstavou v padesátých letech byla výstava *Zakladatelé českého moderního umění* (Dům umění města Brna 6. 10.–3. 11. 1957), kterou připravili teoretici Miroslav Lamač, Jiří Padrta a Jan Tomeš. Poprvé připravila přehled českého moderního umění od zakladatelů českého moderního umění skupinou *Osma* v letech 1907, 1908 až po současnost. Zúčastnili se jí i někteří soudobí umělci, mezi nimi i umělci skupiny *Máj 57*. A právě v konfrontaci s tradicí klasického českého moderního umění se mluvilo o staré modernosti, o návratech k výtvarným názorům platným před 50 až 70 lety. Platilo to o celé dobové tvorbě, například i o práci druhé skupiny, nazvané *Trasa*, která vystoupila na veřejnost na podzim roku 1957. Od *Máje 57* se odlišovala tím, že byla celistvější, měla podstatně méně

členů, stavěla se však stejně ostře proti direktivnímu ovlivňování umělecké tvorby. Na rozdíl od *Máje* se hlásila k velkému vzoru, k francouzskému malíři Fernandu Légerovi, k jeho ideji pevné formy. Tvořili ji Čestmír Kafka, Jitka a Květa Válový, Vladimír Jarcovják, Věra Heřmanská, Eva Burešová, později Olga Čechová, Karel Vaca, Dalibor Matouš, Olbram Zoubek, Eva Kmentová, Vladimír Preclík a Zdena Fibichová. Májovci i Trasisté vystoupili společně v květnu 1958 na celostátní *Výstavě mladých výtvarníků Československa* v Domě umění města Brna, a jakoby se vzájemně opticky i morálně podporovali. Trasou mínili vyznačení směru, hledání cest, poselství, umělec se ocitá opět v roli poutníka, hledače, eremity, jako kdysi. Jediným cílem pro něj není vždy jen cíl samotný. Trasa moderního umění se často točí v kruzích, někdy se zavíjí do sebe v bezmoci nalézt cestu „ven“, jak to znázorňuje jeden z nejpříznačnějších obrazů *Trasy, Cesty* z roku 1965 od Květy Válové. Umělci zdůrazňují existenciální charakter všednosti, neboť věci, věci na stole, věci v rohu, mluví samy za sebe „aby nám pověděly o tísní vlastní existence, která potkává také nejistoty osamělců“. Namalovaná věc na obraze má pak překonat odcizení světa tak, že nám věci přiblíží na dosah ruky. Myšlenka odcizení vystupuje jako aktuální pojem konce padesátých a šedesátých let a korespondovala s existencialismem, který se stal velice populární i módní filozofií, což často vedlo k zjednodušení a zjemnění myšlenek tohoto směru.



Miloslav Hájek, Hlava, 1962



Vladimír Preclík, Staré provensálské město, 1966

K nejvýraznějším osobnostem *Trasy* patřil Čestmír Kafka, který už za války ve zlínské škole umění přišel do styku se surrealismem a s podmanivým vlivem drásavého křížence expresionismu a surrealismu, jak ho začal pěstovat Václav Chad, popravený nacisty. Od roku 1956 se jeho tvorba stává výrazem klasického malířského fauvismu, *Zátiší s citrony a džbánem*, postupně využívajícího obrysové linie a pevných tvarů, což vrcholí v zátiších z let 1957–1958, ve kterých se snad projevuje zřejmý obdiv k Légerovi, sdílený i Evou Heřmanskou, Vladimírem Jarcovjákem i dalšími členy *Trasy*. Právě tato relativně nová forma se Kafkovi zdála podstatná pro vyjádření modernosti. Stavěli se ale proti okázalému bohemství a radikalismu. Důraz na všednost, každodennost, laboratorní práci v ateliéru, to vše zřetelně kontrastovalo s okázale oslavovanou tvorbou národních umělců, s bombastickou povýšeností malířů – svazových funkcionářů – kteří trávili více času na schůzích, plénech a komisích než v ateliéru.

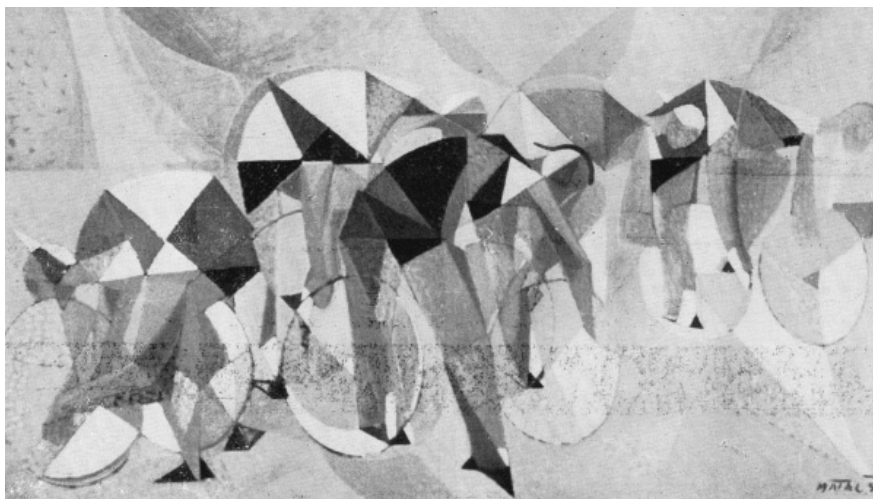
Rovněž v Brně se začaly formovat první tvůrčí skupiny. Když v dubnu roku 1958, kdy byl nově otevřen Dům pánů z Poděbrad (později přejmenovaný na Dům pánů z Kunštátu), dostali od oficiálního Svazu nabídku výstavy čtyř spolupůlčáků Školy uměleckých řemesel, keramička Jaroslava Brzobohatá, sochař

Zdeněk Macháček, a dva malíři, Pavel Navrátil a Karel Zedníček, kteří se scházeli už od jara 1957, označili se jako *Skupina mladých výtvarníků*, později jako *Skupina 4*. V katalogovém textu, jehož autorkou byla teoretička Alena Konečná, konstatují, že klíč ke zdravé vnitřní orientaci spatřují v „kolektivním kvasu“ a že „nejvyšším naplněním umělčova života má být touha po harmonii a rytmu forem vnitřně totožných se skutečností“. Citlivé ucho zde zaslechne hlas vzpoury: „nikoli oficiálně protežovaný realismus a vnější popis jevů, ale vnitřní (tedy individuální a subjektivní) ztotožnění s nimi mohou být základem silného uměleckého projevu“.

V den, kdy výstava *Skupiny 4* končila, byla o několik ulic dále otevřena *Výstava mladých*. Na té se – bezpochyby právě díky svému kolektivnímu vystoupení – objevily obrazy Navrátilovy a Zedníčkovy. Mohlo to znamenat potvrzení významu skupiny i „kolektivního kvasu“ v ní. Došlo však k pravému opaku: čtyřčlenné seskupení se k dalším společným krokům již neodhodlalo, i když lidská pouta mezi jeho členy ještě velmi dlouho přetrvávala.

Podobně krátký život, či spíše jen rozběh k němu, měla i jiná brněnská tvůrčí sdružení těch let. Připomeňme například pět výtvarníků *Skupiny S* (Soukup, Spousta, O. a D. Suchý, Svoboda), kteří se uvedli dvěma výstavami – jednou z nich v Domě umění – více však společně již nedokázali. Zdá se, že čím rychleji skupiny vznikaly, tím snáze se opět rozpadaly, Naopak tam, kde se kolektiv formoval pomalu a spíše neplánovaně, vytvářely se vazby mnohem pevnější a trvalejší. Dokladem toho může být seskupení kolem ateliéru Bohumíra Matala.

Matalova „skupina“ dlouho neměla oficiální status v rámci *Svazu výtvarných umělců* (i když v ní působilo hned několik jeho členů) a nepotřebovala tudíž ani



Bohumír Matal, *Cyklisti*, 1958

jméno. Teprve později (při svém třetím vystoupení roku 1963) přijala označení *Brno 57*. Zkratkou letopočtu naznačila dobu svého ustavení. I to byla jen fikce. Ve skutečnosti spadá její vznik do počátku padesátých let. Základem bylo přátelství dvou výrazných osobností – malířů Jánuse Kubíčka a Bohumíra Matala. Ti dva (téměř na měsíc stejně staří) se patrně poznali uprostřed druhé světové války v ateliérech brněnské Školy uměleckých řemesel. Matal zde končil studia v létě roku 1941, v září se sem zapsal maturant Kubíček, Matal během války nevystavoval – od roku 1942 byl nasazen na práce v Říši – mohl však znát raná vystoupení Kubíčkovy. Kubíček se objevoval na studentských a mládežnických výstavách v Brně již od roku 1940. Po válce se oba malíři stali členy předválečného brněnského spolku *Aleš* a s ním i *Bloku výtvarných umělců země Moravskoslezské*. Bohumír Matal byl navíc přijat do pražské *Skupiny 42* a několikrát s ní vystavoval. Mladí výtvarníci sdíleli po roce 1947 společný ateliér v Zemském domě na Kounicově ulici. Počátkem padesátých let se sice stěhují každý „do svého“, vzájemné styky však nepřerušují a jejich aktivity jsou si nápadně podobné. (Rozsáhlé souborné výstavy v Domě umění: Matal 1947, Kubíček 1949; výstavy portrétních „experimentů“ v Kabinetě umění – Kniha: Matal 1955, Kubíček 1956.) V Matalově ateliéru na České ulici č. 1 se začínají pravidelně scházet s několika architektky a mimobrněnskými výtvarníky, jakými byli Ivan Ruller, Zdeněk Řihák, Jiří Sirotek, uherskohradištský malíř Vladislav Vaculka a svatobořický Vladimír Vašíček. Další setkání se konala také u Kubíčka, který přesídlil na ulici Františkánskou.

Když se o několik let později otevřely možnosti menších skupinových výstav, požádali Kubíček, Matal, Vaculka a Vašíček o termín v pražské Galerii mladých. V prosinci 1957 zde vystoupili, zatím jako bezejmenný kolektiv, přesto již pevně svázání společnými tvůrčími principy. „Nesdružujeme se názvem“, čteme v katalogu, „ale snahou být pravdiví, opravdoví, přemýšlet o umění, sloužit modernímu umění“. Samo použití termínu „moderní“ bylo v té době demonstrací antidogmatického úsilí. Konkrétní forma deklarované „služby umění“ byla ovšem nejasná. Mluvilo se o syntéze a jakoby proti analytickým postupům.

Jasnějším se skupinové směřování stalo až při druhém vystoupení na veřejnost, tentokrát v Kabinetu umění v Brně, kde všichni čtyři autoři předvedli (z jara 1958) své nové kresby. V nich se hlásí k příkladu Matissovu (syntetici v čele s Jánusem Kubíčkem) a Picassovu (analytik Matal). V té době však ještě ctili výhrady k pojetí důsledně abstraktnímu, o kterém soudili, že „strhuje i ty poslední nejvratší mosty dorozumění mezi lidmi a mění svobodu tvorby v bezbřehý chaos“. Trvalo pět let, než tento názor podstatně zmírnili. Změnu dokumentuje účast skupiny na konfrontační výstavě brněnských tvůrčích skupin v roce 1963.

Jen s nepatrným zpožděním se v Brně zformovala další tvůrčí skupina – *Profil 58*. Byla od počátku desetičlenná a zdála se poměrně homogenní. Ve skupině se sešli absolventi pražských uměleckých škol (Vladimír Drápal, Dalibor Chatrný, Jiří Šindler, Oleg Vašica), dva malíři vyškolení na brněnské univerzitě (Jiří Hadlač a Oldřich Hanzl) a dva odchovanci Školy uměleckých řemesel (František

Bič a Miroslav Netík). Jediným sochařem byl Kafkův žák z Akademie výtvarných umění, František Šenk.

Profil vystavoval poprvé v dubnu 1959 v Domě pánů z Poděbrad a jeho soubor se vyznačoval smyslově konkrétním, i když subjektivně modifikovaným vztahem ke skutečnosti. Stručný skupinový program v katalogu vyhlášoval, že věcný svět „se nesmí stát ani předmětem popisu, ani pouhou příležitostí k neosobním, výtvarně strůjným spekulacím“. Šlo tedy o nevýbojný, spíše smířlivý postoj, výstava se však přesto stala předmětem kritiky místních ideologů. Provedli „inspekci“ přímo na výstavě (kde chtěli mít shromážděny i všechny autory) a o dva dny později se vyjádřili v krajském stranickém deníku článkem *Pro koho tvořit*: „Boj o socialistické umění bude sveden na zcela jiné rovině, než kterou by chtěli stanovit intelektuálové, zatížení vkusem, psychikou a náladami přežívajících maloburžoasních sociálních vrstev,“ upozorňuje autor textu a nabádá výtvarníky skupiny, aby mysleli na svého diváka víc než na příklady „současného umění kapitalistického světa“.

Konflikty, které si členové skupiny *Brno 57* (zejména Matal) odbyli při svých osobních výstavách, a které si celá mladá generace prožila kolem výstavy roku 1958, se s nepatrnou obměnou opakovaly při prvním vystoupení *Profilu*. Jeho umělce vzrušily, ale jen krátce. Věděli totiž, že výhrady tohoto typu jsou na konci padesátých let jen bouřemi ve sklenici vody a nemívají další důsledky. Útoky proti umění současného kapitalistického světa se stávaly nezajímavými a světem českého umění začal vát jiný duch. Skupina *Profil 58* byla ve výstavní činnosti v Brně nejsoustavnější: svou druhou výstavu uskutečnila roku 1960 v Kabinetu umění – Kniha v Brně na České ulici a v dalším roce (1961) se představila v Praze hned na dvou místech: drobnějšími grafikami třech svých členů ve foyeru Divadla na zábradlí a v létě pak v Nově síni soubory všech svých devíti autorů. Směřování ke smyslově konkrétní tvorbě figurativní orientace zůstávalo jejím základním programem. Šlo o velmi vážnou, nicméně tradicionalistickou práci, která nezbudila u pražské kritiky žádnou pozornost.

Nejednalo se ovšem o ignoraci, ale v podstatě o důkaz toho, že tzv. umírněný modernismus padesátých let již dohrál svoji roli, protože v šedesátých letech nastupovala orientace na evropskou modernu a umírněný modernismus, označovaný v literatuře jako krotkost generace, a tedy i krotkost jejich pokusů o moderní umění, byla charakterizována způsobem umělecké práce v duchu umění mírného pokroku v mezích svazové doktríny, ale i jistou její tvrdošijnou askezí kulturního pohybu na přelomu padesátých a šedesátých let. Krotkost neznamenal strach z radikálního projevu, který ostatně většina umělců z *Máje 57*, z *Trasy, Brna 57, Profilu 58*, ale také jiných skupin nevyznávala. Všichni byli spíše skálopevně přesvědčeni, že moderní umění má logický vývoj, který nelze ani zpřetrhat, ani přeskočit, a oni mají konečně povinnost, ba poslání trpělivě na něj navazovat. Kromě toho byla přesvědčena, že moderní umění má veездеjším světě hluboký smysl. Dnes můžeme tuto víru krotké generaci z konce padesátých let jen závidět.

Obrázky archiv autora.