

Łukasz CZAJKĄ

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

František MIKŠ

Centrum pro studium demokracie a kultury

DOI: 10.14746/bo.2020.1.10

Intelektuální a ideologická zmatenost průkopníků umělecké moderny by se neměla zametat pod koberec. Rozhovor o knize Františka Mikše *Rudý kohout Picasso*

L.Cz.: Proč se část modernistických malířů obrátila k nefigurativnímu abstraktnímu umění? Byl to jen výraz vzpoury proti přírodě? Proč bychom měli přírodě vypovídat válku?

F.M.: Určitě to byla kombinace více faktorů: uctívání modly pokroku, honby za originalitou, zběsilého odhazování vžitých konvencí a technické zručnosti, únava z imitativního umění, změní nejrůznějších zmatečných nauk a ideologií té doby. Svě jistě sehrály tehdy rozšířené expresivistické teorie o umění jako o sebevyjádření, jež fatálně nepochopila základní principy „komunikace“ mezi tvůrcem díla a jeho příjemcem (píšu o tom v závěru své knihy *Gombrich. Tajemství obrazu a jazyk umění*). Vzpouira proti přírodě však hrála u prvních abstrakcionistů důležitou roli, viděli v ní jakýsi symbol i cestu, jak se osvobodit od diktátu reality a dospět k vyšší bezpředmětné duchovnosti člověka i celé společnosti.

Vasilij Kandinskij, Kazimir Malevič i Piet Mondrian, abych zmínil tři nejvlivnější průkopníky abstraktní malby, dávali svou zášť vůči přírodě otevřeně najevo ve svých spisech i prohlášeních. Například Mondrian, jenž přírodu zpočátku obdivoval a uměl ji krásně malovat, v dopise z roku 1915 píše: „Příroda je strašná věc, nesnáším ji.“ Uvěřil tomu, že umění oproštěné od diktátu přírody může změnit nejen kvalitu lidského života, ale i celou společnost. Také Vasilij Kandinskij, jemuž mezi průkopníky nepředmětnosti patří pomyslné prvenství, přírodu zpočátku obdivoval, ale postupně ji vytěsnil. Dokud byl při-

poután k věcem, přírodě a viditelnému světu, cítil se podle svých slov jako brouk, kterého někdo drží obráceného na zádech a on jen zoufale třepe nožkami. Pak přišlo osvobození v podobě odklonu od svazující přírody, v podobě bezpředmětné tvorby z vnitřní nutnosti. V závěru své vlivné práce *O duchovnosti v umění* z roku 1911 prorokuje, že se nové abstraktní malířství stane „organickou součástí již započaté novostavby říše ducha, zakládajícího epochu velké duchovnosti“. Malevičovi, dříve než se v roce 1915 definitivně oddal nepředmětnosti, učarovalo heslo italských futuristů „Nemalovat maso! Malovat stroj!“ a začal ve svých obrazech ztvárňovat ukrajinské rolníky jako jakési odlidštěné mechanické stroje, nikoli jako bytosti z masa a kostí. „Moje filosofie zní: zničit všechna padesát let stará města a vesnice, vykázat přírodu z hranic umění, zrušit v umění lásku a upřímnost, ale v žádném případě nevysušovat živý pramen člověka (válku),“ vyhlášoval ve svých nejradikálnějších textech. Suprematisté mluvili o umění minulosti jako o „mrtvole umění zpackané přírodou“, kterou Malevič zapečetil svým Černým čtvercem suprematismu na novém hřbitově umění. Byla to doba šílených, zmatených vizí a snah o revoluční odpoutání člověka od jeho přirozenosti prostřednictvím zavržení přírody.

L.Cz.: Proč modernistická avantgarda v boji s tradicí viděla spojence v sovětském komunismu? Měl takový svazek naději přetrvat? Proč to byla často jednostranná láska, která vedla k rozčarování umělců nebo přímo k jejich pronásledování politickým systémem, který různým způsobem sami podporovali?

F.M.: Francouzský filosof Alain Besançon v závěru skvělé knihy *Zakázaný obraz*, dosud nepřekonaných intelektuálních dějinách obrazoborectví, dospívá k závěru, že frontální útok na tradici, figuru a běžné zobrazovací postupy, snahu o absolutní rozchod s předmětem a nastolení abstrakce nelze pokládat za běžnou malířskou školu mezi jinými, jako byly kupříkladu pointilismus, fauvismus nebo kubismus. Tento útok jeho iniciátoři chápali zcela jinak, jako zásadní revoluci, jako radikální proměnu nejen malířství, ale také člověka a celé společnosti. A nový svět a nového člověka v té době hlásal především komunismus a posléze se začal „budovat“ v bolševickém Rusku. A moderní umělci, přesvědčení o dějinném poslání umění, chtěli být u toho, chtěli se stát předvojem, avantgardou. A bolševici jejich destruktivního revolučního nadšení umně využívali, dokud se jim to hodilo. Pak vůči modernistům tvrdě zakročili. Malevičův osud může být dobrým příkladem, podobně jako osud například ukrajinské výtvarné avantgardy, kterou bolševici z velké části vyvraždili.

A ještě jednu velmi důležitou věc je třeba zmínit, když přemýšlíme o tom, proč právě Rusko. Destrukce obrazu a tradičních metod, stejně jako destrukce civilizačního a kulturního řádu, nepřišla a ani nemohl přijít ze Západu, z centra

civilizace. Besançon dochází k závěru – a je třeba se nad tím hluboce zamyslet – že nikoli náhodou byla poslední rána předmětnému obrazu zasazena „zvenčí“, z periferie, nikoli z centra uměleckého dění. Přestože francouzská malba k abstrakci dlouho směřovala, žádný z Francouzů se neodhodlal tuto hranici radikálně a trvale překročit. Francouzské umění sehrálo nepochybně roli katalyzátoru, ale rozhodující úder musel přijít odjinud, od dogmatiků živených z odlišných estetických a filosofických zdrojů – od ruských obrazoborců Kandinského a Maleviče a od asketického Holanďana Mondriana, radikálního vizionáře a stoupence teosofie z plochého kousku země na severu, již si odměření a odříkaví lidé vyvzdorovali na moři a živelné přírodě.

Pokud před tímto posledním krokem západní umělci couvli, bylo to zejména na proto, že žili více v souladu se světem a přírodu milovali – a nikdy je jako Mondriana či ruské dogmatiky nenapadlo, že by se k ní měli otočit zády. Například ani tak výrazný experimentátor jako Picasso, jenž vždy bedlivě sledoval nejnovější trendy v umění, nikdy nepropadl pokušení abstrakce, přestože se k ní v některých dílech hodně blížil, zejména v období analytického kubismu, kdy úzce spolupracoval s Georgem Braquem. Jakkoli se průkopníci abstrakce Mondrian i Malevič ke kubismu hlásili a uváděli ho jako klíčový předstupeň své bezpředmětné malby, Braque i Picasso zůstali k jejich experimentům skeptičtí. „Abstraktní umění je jenom malba. A kde je drama? Abstraktní umění neexistuje,” říkal Picasso. „Nemůžeme jít proti přírodě. Příroda je silnější než nejsilnější člověk! Je třeba být s přírodou ve shodě. Můžeme si dovolit jistou nezávislost, ale pouze v jednotlivostech.” Braque a Picasso správně vycítili, že nepředmětný obraz, zbavený povinnosti „vysvětlovat” si cokoli s přírodou a objektivním světem lidí a věcí, bude neužitečný a brzy se omrzí. A bude jen otázkou času, kdy začne působit pouze jako fádni opakování téhož, v lepším případě jako více či méně zdařilá dekorace.

L.Cz.: Pokud je Malevičův Černý čtverec na bílém pozadí jen holou ikonou, nebylo jeho umění pokusem o vytvoření nového náboženství pro sovětský komunismus? Nebo je to jen negace náboženství tradičního, po níž zůstane ve světě už jen prázdnota zaplněná geometrickými tvary?

F.M.: Popravdě, bylo to ještě horší, bláznivější. Malevič chtěl svým Černým čtvercem jako symbolem bezpředmětnosti nejen negovat tradiční náboženství, ale chtěl jím i nahradit komunismus jako další z vývojových dějinných fází. Suprematismus měl přivést svět k dokonalosti. „Po Starém zákonu se objevil Nový zákon. Po Novém zákonu přišel zákon Komunistický – a po něm bude definitivně následovat zákon Suprematický,” hlásal Malevičův oddaný následovník a propagátor Ed Lisickij. Podobně jako se malba posunula od viditelného světa a přírody k čisté formě bezpředmětnosti, mělo se podle Maleviče i náboženství

posunout k čisté formě duchovnosti, k pocíťování čisté bezpředmětnosti, k jakési vyšší formě kosmického bytí založeného na absolutním sebepoznání a dokonalosti. „Možná je Černý čtverec obrazem Boha, esencí jeho dokonalosti na dnešní cestě ke zcela novému pořádku,” píše Malevič v jednom z dopisů. Proto jej také na známé petrohradské výstavě, kde byl poprvé v roce 1915 vystaven, umístil po vzoru pravoslavných ikon do horního rohu místnosti.

Malevič byl dle všeho intelektuálně hodně zmatený, fanaticky ctižádostivý a destruktivní. Jeho texty a knihy (četl je někdo pozorně?) jsou snůškou nesrozumitelných filosofických blábolů a radikálních tezí, jež svým pozdním dílem ve třicátých letech stejně popřel. Nepochybně byl talentovaným malířem, ale zajímavé jsou především jeho rané práce, a zvláště pak pozdní figurativní dílo z přelomu dvacátých a třicátých let, vytvořené pod dojmem hrůz komunistického teroru na ukrajinském venkově, vrcholícího uměle vyvolaným hladomorem v letech 1932 až 1933. Zde teprve částečně prozřel a maloval silné a přesvědčivé obrazy. Jeho předcházející suprematické dílo, vytvořené ve jménu bláznivé směsi teosofie a komunistické ideologie, velebené dnes v každé knize dějin umění, je oproti tomu slepou uličkou – umělecko, filosoficky, lidsky.

L.Cz.: V poslední části knihy se objevuje zajímavé téma teosofie. K čemu potřeboval Mondrian spisy Blavatské? Je jeho modernistické malířství opravdu maskovaná teosofie?

F.M.: Teosofie se v Evropě začala prosazovat v poslední čtvrtině devatenáctého století jako lákavá náhražka za tradiční křesťanství a mezi duchovně znejistělými intelektuály a umělci brzy získala mnoho oddaných stoupenců. Právě teosofie a její ambiciózní pseudovědecké teorie – ať se nám to líbí či nikoli – stojí u „kolébky” abstraktní malby a propadli jí všichni její hlavní průkopníci: Mondrian, Malevič, Kandinskij, ale například i český malíř František Kupka, který dokonce působil jako médium na spiritistických seancích. Posláním teosofie, jak napovídá již název, bylo hledání božské moudrosti a dosažení vlastního zdokonalení či zasvěcení, a to především skrze studium rozličných náboženských a filosofických směrů, zejména východních. Důraz byl kladen na vědeckost a pozitivistický tón, ačkoli šlo většinou o mnohomluvné a zjednodušující teorie, předstírající, že jsou schopny objasnit všechny záhady lidské existence. Cílem bylo vytvořit univerzální duchovní nauku, na jejichž základech a hodnotách se v budoucnu sjednotí celé lidstvo a jejímž prostřednictvím nalezne člověk dokonalou vyváženost a harmonii života. A právě ideál vyváženosti a harmonie se stal pro modernisty „svatým grálem”, který chtěli objevit v umění, a připravit tak nové době cestu.

Mondrianův případ je poučný, neboť na rozdíl od Maleviče a Kandinského přináležel k západní malířské tradici. Vyrůstal v Holandsku v přísné atmosféře

kalvinismu a mezi umělce se vypracoval cílevědomě a tvrdou prací. Oceňován byl především pro své podmanivé obrazy krajin, stromů a květin, tajemných katedrál či větrných mlýnů. To však ambicióznímu umělci nestačilo, chtěl jít dál, až za hranici zobrazovacích možností. S teosofií se seznámil v roce 1899 a byl okamžitě okouzlen jejím vzletným jazykem. Fascinovaly ho především spisy Édouarda Schurého a ruské kněžny Heleny Petrovny Blavatské, jejíž kniha *Tajné učení* z roku 1888, jak později přiznal jednomu příteli, mu dala všechno. V roce 1909 navštívoval v Amsterdamu přednášky Rudolfa Steinera, pozdějšího zakladatele antroposofie, a o rok později se stal aktivním členem nizozemské Teosofické společnosti. Svůj první klíčový text „Nové zobrazování v malířství“ s teosofy konzultoval, a dokonce jej předčítal členům lóže Teosofické společnosti v Larenu.

Především úzké styky s teosofy a jejich naukami udělaly z Mondriana „malíře-filosofa“ a odvedly ho pryč od přírody k metafyzickému malířství a utopickým vizím o nápravě světa skrze umění očištěné od všech přírodních nahodilostí. Byl přesvědčen, že teosofie je pouze jiným výrazem téhož duchovního hnutí, které se on sám snaží prosadit v malířství – a později dokonce dospěl k závěru, že umění může teosofii překonat. Své malířské prostředky zredukoval na pouhý kontrast horizontál a vertikál a začal užívat pouze tři základní barvy, modrou, červenou a žlutou, a tři „nebarvy“, černou, bílou a šedou. Zrušil rovněž názvy svých obrazů, aby nepřipomínaly nic z tohoto světa, a pouze je čísloval. V roce 1920 se rozhodl odstranit i rámy, které nahradil tenkými dřevěnými lištami. Tuto radikální redukci malířských prostředků pak ve svých zmatených teoretických textech prezentoval jako nejpokrokovější formu umění, jako výsledek zákonité evoluce malířství od starší a nedokonalé figurativní formy k vyšší formě nepředmětného umění.

Z Mondrianových radikálních spisů a posedlosti, z jeho asketického stylu života, z jeho chladné geometrické malby a obsesivního odmítání přírody občas mrazí. Spíše než projevem svobodného uměleckého ducha, jehož se neustále dovolával, jsou známkou fanatismu, který nepřipouští kompromis, nezná cit pro míru a neumí si užívat pozemských radostí. Jeho zájmy se postupně rozšířily i do architektury. Již ve dvacátých letech si v Paříži podle principů neoplasticismu zařídil ateliér zrcadlicí jeho novou filosofii, který později vystavěl a prezentoval i v Londýně a New Yorku. Na stěny rozešel různé obdélníkové desky z lepenky, natřené základními „nebarvami“, šedou, černou a bílou. Bíle natřel i malířské stojany (v jiné fázi pro změnu černě) a několik velmi strohých kusů nábytku, jež si později dokonce sám vyráběl z bedýnek na pomeranče. V místnosti bylo rozmístěno minimum předmětů majících své přesně určené místo a dle svědectví současníků připustil ve své blízkosti jen jednu přírodní

formu – umělý tulipán natřený na bílo. Do takto upravené umělecké „svatyně“ si zval zvědavé návštěvníky, aby jim demonstroval splynutí nové malby a architektury, k němuž mělo v budoucnu dojít. Jeho ateliér i další příležitostné architektonické návrhy se tak staly jakýmsi uměleckými předobrazy strohých a chladných modernistických interiérů obytných a administrativních budov, na něž dnes narazíme téměř na každém kroku. „Moderní člověk se rodí na klinice a umírá na klinice – proto jeho obydlí musí vypadat jako klinika!“ píše Robert Musil v *Člověku bez vlastností*, fenomenálním románu, který vznikl přibližně ve stejné době.

L.Cz.: V knize je zajímavá karikatura zobrazující umělce balancujícího na laně mezi dvěma totalitárními systémy. Byl italský futurismus tím uměleckým směrem, který se při takovém balancování přiblížil nejvíce k fašismu?

F.M.: Ta Groszova kresba, na níž drobný umělec balancuje na laně visícím mezi dvěma židlemi, na nichž sedí zády k sobě komunista a nacista, se mi zdála pro knihu výstižná. Jednou z hlavních tezí, kterou v ní obhajují, je totiž to, že dějinám moderního umění nelze porozumět bez znalosti bouřlivých dějinných a politických událostí, na jejichž pozadí se odvíjely, a v souvislosti s agresivními dobovými ideologiemi, jež je živily. Studentům i širší veřejnosti jsou však předkládány „očištěné“, jakoby ve vakuu, aniž by byl celý kontext patřičně osvětlen. Pomýlené sepětí italských futuristů s fašismem, které zmiňujete, je známou kapitolou z dějin umění, stalo se z toho tak trochu klišé. Ale jiné vlivy jsou historiky umění většinou bagatelizovány či dokonce překrucovány, aby neutrpěla pověst uměleckých „geniů“, jako byl například Pablo Picasso. „Jsem komunista a moje malířství je komunistické malířství,“ vyhlášoval Španěl, od roku 1944 až do své smrti prominentní člen Komunistické strany Francie, snažící se po válce usilovně převést tuto západní demokratickou zemi do sféry sovětského vlivu. Kdo dnes chce takové nepřijemné pravdy „o největším z moderních malířů“ slyšet? Raději se píše, že Picasso aktivně bojoval za mír. To už by opravdu bylo lepší úplné vakuum, než říkat o jeho životě nic.

Vztah moderního umění a radikálních ideologií je velmi složitý a nepochybně těsnější, než se dnes předpokládá. Dobře to lze ilustrovat právě na příkladu Georga Grosze, který se dostal do kleští obou totalitních systémů, zprava, ale i zleva, ačkoli byl jedním z prvních členů Německé komunistické strany. Skutečnost, že levicovní modernisté později upadli u komunistů v nemilost či se dokonce stali (jako Malevič) obětí krutého bolševického teroru, pouze potvrzuje zcestnost idejí a nadějí, z nichž se živili.

L.Cz.: V části věnované tvorbě George Grosze se uvádí zajímavá informace o jeho fascinaci kresbami na veřejných záchodcích. Neměla by se teorie umění širěji zabývat výzkumem toalet jako neobvyklých míst provozování ama-

térské umělecké činnosti? Veřejná toaleta přece může být baštou svobody projevu, v níž se vyskytují díla, pro něž v programech oficiálních kulturních akcí nebývá místo.

F.M.: Myslím, že nemáte pravdu. V galeriích moderního umění je dnes ledabylá expresivní figurální malba, silně připomínající záchodovou lidovou tvořivost, poměrně silně zastoupena, jen se tam pořádně rozhlédnete. A dnešní galerie soudobého umění bohužel někdy připomínají více počárané a pocákané veřejné záchodky či skládku harampádí než svatostánek umění. Tedy pokud umělec nejde do opačného extrému a nevystavuje jakési minimalistické *nic*, nějakou x-tou variantu na Malevičův Černý čtverec či Bílý čtverec na bílém pozadí.

Ale raději zpět ke Groszovi. Zpočátku nepochybně čerpal inspiraci z čaranic na berlínských veřejných záchodcích, což dodávalo jeho kresbám expresivní sílu, originalitu, provokativnost. Ale byly to především karikatury pro noviny a časopisy, jež později souborně vycházely v jeho proslavených portfolioch, jako bylo například slavné *Erste George Grosz Mappe*. Jeho malba byla ovšem úplně jiná, od počátku pečlivá a propracovaná a později to dotáhl na jednoho z největších mistrů nové věcnosti, stačí vzpomenout například skvělý portrét spisovatele Maxe Herrmanna-Neisseho. Ale i své politické kresby Grosz postupně umířoval a ukázněval, nikoli jejich obsah, ten byl stále brutální, ale jejich styl. A nebylo to jen nátlakem jeho německých spolu-soudruhů, kteří se po sovětském vzoru stále více přikláněli k realismu.

L.Cz.: Ideologické konflikty nabývaly někdy podobu hrubých osobních útoků. Oskar Kokoschka se stal objektem brutálního útoku ze strany George Grosze, který ho nazval „uměleckým darebákem“, jehož je zapotřebí pověsit. Jaké byly důvody tohoto agresivního útoku?

F.M.: Je to spíše jen taková zajímavá historka vypovídající o ideologicky a politicky turbulentní době těsně po první světové válce v Německu, v nově vzniklé výmarské republice, z doby nepokojů během tzv. Kappova puče, pravicového pokusu o převrat v roce 1920. Kokoschka to popisuje ve svých pamětech. Když během přestřelky v drážďanských ulicích poškodila zbloudilá kulka jedno cenné Rubensovo plátno v místní obrazové galerii, rozvěsil rozezlený malíř po městě letáky s prohlášením, které následně přebral i některé noviny:

Prosím všechny, kdo zde ve prospěch svých politických teorií, ať už levicových, pravicových či středoradikálních, argumentují střelbou, aby tato plánovaná cvičení nepořádali před obrazárnou Zwingeru, nýbrž kupříkladu na střešnici někde ve vřesovištích, kde není v ohrožení lidská kultura...

A tak dále. Sarkastické prohlášení bylo podepsáno jeho plným jménem a pobouřilo zejména levicové radikály. Skupina komunistů v čele s Georgem

Groszem a Johnem Hardfieltem v reakci na to uveřejnila politický pamflet (*Der Kunstlump*), v němž Kokoschku označila za „uměleckého ničemu“, který zasluhuje pověsit na nejbližší lucerně. Vyjádřili tak mimo jiné i své pohrdání vysokým uměním minulosti, které Kokoschka obdivoval. Mimochodem právě Kokoschka (přestože byl velmi temperamentní) patřil mezi umělce, kteří si dokázali od ideologických svodů doby udržet velký odstup. Píšu tom v knize *Jiná modernita*, kde se těmto umělcům podrobně věnuji.

L.Cz.: Je triptych Otto Dixe Válka nejvýznamnějším dílem zobrazujícím frontovou realitu první světové války? Nakolik válečné zážitky ovlivnily tvorbu tohoto německého malíře, jehož jeden z autportrétů zobrazuje jako boha války Marse?

F.M.: Nejspíš ano, podobně silné pláno asi není, maloval z vlastní zkušenosti. Dix byl z jedním z nejzajímavějších, ale také nejrozporupnějších umělců své doby, věnuji mu celou kapitolu ve své nejnovější knize *Posedlost. Extrémy a vášně malířské moderny*. Z většiny jeho děl, vytvořených během nasazení na frontě, ale i s mnohaletým odstupem jako triptych *Válka*, by se mohlo zdát, že byl pacifistou, člověkem hluboce šokovaným a oťreseným válečnými hrůzami, jichž byl nedobrovolně svědkem. Pravdou byl opak. Do armády vstoupil jako dobrovolník, aby nepromeškal „zásadní zkušenost války“, a jako kulometčík patřil k nejvražednějšímu typu vojáků masově rozsévajícím smrt v nepřátelských řadách. Na frontě strávil tři roky, většinou v předních liniích. Válku chápal nejen jako východisko z nejisté a nudné reality života, ale především jako uměleckou inspiraci. Jestliže jsou němečtí meziváleční modernisté líčeni – a nikoli neoprávněně – jako umělci posedlí zobrazováním ošklivosti a temných stránek lidství, Dix v tom byl nedostižným mistrem. Jak později prohlásí: „Všechny ty věci jsem prostě musel zažít. Zažít, jak někdo vedle mě padne k zemi, mrtvý, s dírou po kulce. Potřeboval jsem tu zkušenost. Chtěl jsem ji. Takže vůbec nejsem pacifista... Víte, jsem takový realista, že musím všechno vidět na vlastní oči, abych se ujistil, jaké to opravdu je.“ Proto je jeho dílo tak silné, jeho kompozici mnohokrát přepracovával a dokonce chodil do pitevny, kde si skicoval zohavené lidské údy či dokonce vypreparovaný lidský mozek.

L.Cz.: Na závěr bych chtěl poprosit o doporučení zajímavých současných českých umělců. Čí výstavy (a proč) stojí za to shlédnout při pobytu v Brně nebo Praze?

F.M.: Spíše než pátrat po jednotlivých současných umělcích bych vám doporučil projít si stálé sbírky českého umění první poloviny 20. století v pražském Veletržním paláci či třeba v brněnské Moravské galerii. A koupit si k tomu nějakou zajímavou publikaci v angličtině. Nebudete rozhodně zklamán.