

ČETBA

PŘÍLOHA ZPRÁV SVU čís: 6.

VELIKONOCE 1962

Čs. výtvarné umění mezi Západem a socialistickým realismem

Dr. Jarmila Dvořáková

Na cestě z mého domova do New Yorku projíždí vlak zvolna periferií osmi milionového města, která by mohla být nazvána moderní krajinou našeho věku. Hřbitovy starých automobilů, ohrady, plné odpadků všeho druhu, malé neúpravné továrničky a dílny se střídají se stísněnými řadami sešlých domků a nezastavěnými pozemky, kde divoká příroda ještě udržuje ostrůvky dávného lesa. Ale blíže Jamaiky na Long Islandu, na předměstí New Yorku, těsní se mezi nádražím a dálnicí také zanedbaný lidský hřbitov, uprostřed něhož stojí obrovský, bílé a červeně natřený plynojem, rostoucí ze země hned vedle nachýlených náhrobků. Červená cihlová pohřební kaple se zlatým křížem na věžičce, daleko nižší než okrouhlý objem plynojemu, se krčí při zdi, zatím co popředí tvoří část nádražní rampy s řadou pestrých návěstí divadelních her na Broadwayi. Obraz uzavírá ne-

rovná silhueta náhodných staveb v pozadí, mezi nimiž se nejvýše vypíná jeden z těch amerických vodojemů na vysokých nožkách.

Utkvěl mi tento obraz v paměti od prvního spatření a pokaždé, když projíždím kolem, nově si ověřuji jeho působivost. Jaký ráj pro "civilistického" malíře moderní průmyslové krajiny, jak by ji vyjádřil některý z členů české, tehdy mladé malířské generace čtyřicátých let - František Hudeček, František Gross či Kamil Lhoták. Tak jsem se již na cestě do New Yorku dostala mimoděk do pravé nálady pro úvahu o cestách a výrazech moderního výtvarného umění.

Chystám se zabývat se českým uměním s odstupem čtrnácti let, kdy jsem viděla na tisíce obrazů a soch moderních umělců v Evropě a ve Spojených státech, ale nutná srovnávání s českým uměním jsem musila činit pouze zpa-

měti. Má podrobná znalost československého umění končí někdy rokem 1948, kdy jsem odešla z domova a od té doby jsem se s českým uměním setkávala jen náhodně nebo v reprodukcích.

Ale tyto reprodukcce i vývoj umění v jiných středoevropských zemích jako na př. v Polsku, mne vede k závěru, že těch čtrnáct let nezměnilo zásadně vývoj českého umění, jak se jevil v únoru 1948.

Také znalost vývoje výtvarného umění v Sovětském svazu je na Západě i ve Spojených státech neúplná. Po Stalinově smrti došlo v sovětské literatuře k období t. zv. "tání" - nazvané podle románu Ilji Ehrenburga - které pomohlo na světlo románu Borise Pasternaka "Doktor Živágo". I když dodnes slavné Pasternakovo dílo v Sovětském svazu nevyšlo, seznámil se s ním mezitím celý svobodný svět. Období určitého uvolnění v SSSR bylo totiž vystřídáno novým přituhnutím po lidovém povstání v Maďarsku v roce 1956. Dnes jsme svědky nové vlny "tání", související s postupným odstalinšťováním sovětského veřejného života.

Snad se něco podobného děje i v sovětském výtvarném umění. Ale výstava sovětského malířství, přivezená do new-yorského Colosseu před několika málo lety, nám ukázala přesně stejný socialistický realismus, jaký vzbudil v Praze na jaře 1947 pravou bouři odporu u kritiků i umělců. Lze proto právem předpokládat, že se socialistický realismus nezměnil, a to tím spíše, že se ve známé podobě dnes vyváží ze Sovětského svazu do Číny, Indonésie i zemí

jižní Ameriky, jako jediné umění komunistické společnosti.

Chci mluvit nejprve o všeobecném výtvarném umění za posledních šedesát let a provedu jeho konfrontaci s uměním českým a se socialistickým realismem, pokud mi to omezený materiál dovolí.

U moderního umění nás především zaujme jeho mezinárodní charakter a z toho vyplývající jednotná umělecká výraz. Na jeho vývoji se účastní nejen příslušníci velkých národů, ale i členové národů malých - a právě oni zde hrají důležitou úlohu.

Druhým zásadním znakem moderního umění je jeho odklon od výtvarných realismů, daných mu minulostí.

Malířský realismus dostoupil vrcholu v impressionismu a dostal se v barvě vyzrálé plain-airové malbě vlastně do slepé uličky. Snaha o odklon od realismu vychází tedy z přirozeného vývoje výtvarné formy samotné. Ale i svět kolem umělců se měnil a staré společenské formy se vyžívaly a rozpadaly. Tajemství lidského nitra a lidské mysli se otvírala člověku za pomoci nových poznávacích method, věda a technika nastoupily cestu, vrcholící dnes umělým rozpadem nejmenší části hmoty - atomu - a vyslání člověka do Vesmíru. To všechno nesmírně rozšířilo danou zásobu faktů a tvarů a postavilo člověka před nutnost hledat nové prostředky k vyjádření těchto nových, přímo fantastických skutečností a pokusit se je zařadit do současné organizace našeho živo-

ta. Výtvarné umění - svým zásadním odklonem od realismů minulosti - jen citlivě předjímalo tento svět hloubkové psychologie na jedné straně a technické civilizace atomového věku na straně druhé. V tomto procesu vyniká význam svobodného, tvořivě nadaného jedince, který udává slohové odstíny, pomáhá organisovat skupiny, píše manifesty, ale není sektářem, neztotožňuje se trvale s žádnou formou, jejíž vývojové stadium bylo v jeho díle překonáno. Často se vytýká současnému umění, že nevytváří velkých osobností - jak to činila italská renesance 15. a 16. století či holandské malířství století 17. Ale zamyslíme-li se nad uměleckým vývojem posledních šedesátí let, zdá se nám, že naše století vstoupí do dějin umění jako století silných uměleckých osobností, které tvoří moderní formu a přenášejí tradici moderního hledačství v umění mezi časově krátkými kolektivními slohovými episodami. Nejlepším dokladem typu je ovšem Pablo Picasso.

A jako na potvrzení tohoto zjevu, započnu svůj zhuštěný přehled moderního západního umění dvěma umělci, kteří vzdáleni od sebe a stojící stranou, hledali po svém cestu z krise realismu na přelomu století. Byl to **Paul Cézanne**, který na jihu Francie se snažil obnovit obrazovou strukturu a vyvést ji z poimpressionistického zmatku - a na severu v Norsku **Edvard Munch**, zakladatel silných, stále trvajících expressionistických tendencí v současném umění, obohatil barvu i tvar citovým obsahem doby. Jeho výstava pořádaná v Praze roku 1905,

podnítila vznik moderního českého umění.

Nejprve byla Paříž středem výtvarné tvorby, kde se scházeli umělci z celého světa. A roku 1907 představuje mezník ve vzniku prvního projevu nové tvorby - **kubismu**. Cézanne pořádal tehdy v Paříži soubornou výstavu pozdních děl a téhož roku poznala Paříž i vybraný soubor africké plastiky. Někdy mezi těmito dvěma událostmi namaloval **Pablo Picasso**, mladý Španěl pracující v Paříži, obraz "Slečny z Avignonu", který se obecně pokládá za první kubistický obraz, na němž můžeme přímo při malování pozorovat vznik nového slohu. Kompozice celku souvisí s Cézannem, ale stylisace hlav přináší první stupeň kubistického rozkladu, jenž pak krystalisuje v řadě Picassových kreseb a portrétů, tvořených kolem roku 1910. I český malíř **Bohumil Kubišta** maloval v Paříži, patrně samostatně a bez spojení s Picassovou skupinou, plně kubistické obrazy hlav již kolem roku 1910.

Kubismus představuje jen krátké, ale základní období v rychlém střídání a prolínání směrů, v podstatě jen od roku 1907 do roku 1914. Prochází po počáteční utvářecí předehře, údobím analytickým - obecně nejvýše ceněným - a konečně údobím synthetickým, kdy do malby vnikají cizorodé prvky, jako ústřížky novin, notových papírů, tapet a skutečných látek.

Doba od roku 1905 do vypuknutí první světové války byla dobou horečně tvořivé činnosti v

mnohých městech Evropy, kde se volně sdružovali a seskupovali umělci všech národností. Přišli ze Skandinávských zemí, z dalekých končin Ruska, z Rumunska, z Čech, Španělska, Itálie a ovšem z Francie a Německa. Příslušníci několika volných skupin si vzájemně vypůjčovali výtvarné prostředky a pokračovali ve velkém zlomu, přineseném kubismem do výtvarného umění. Bylo to vytváření uměleckého díla jako autonomní struktury s použitím - ale ne napodobením přírodních prvků. Jakmile se jednou obraz a socha zbavily běžné podobnosti s přírodou, otevřelo se nesmírné pole představitivosti a volné hře tvarů i barev. Všechny skupiny přijaly nezávislost uměleckého díla na přírodě za základ svého snažení. Ale zatím co kubisté většinou malovali, majíce ve svém středu Pabla Picassa a George Braque-a, ostatní skupiny sdružovaly i básníky a teoretiky, kteří psali manifesty, vydávali časopisy a knihy.

Téměř ve stejnou dobu s kubismem probíhal v Itálii směr, zvaný futurismus, který se sdružil ve skupinu roku 1909 pod vedením básníka Fillipa T. Marinettiho, ale v organisované formě zanikl v roce 1914, i když jeho vliv pokračoval. Jeho hlavním výtvarným představitelem byl předčasně zemřelý Umberto Boccioni, z ostatních vynikali Carlo Carra a Gino Severini. Výhodiskem tohoto hnutí byl poznatek, že vše kolem nás se neustále mění ve tvaru i barvě. Umělec se má pokusit o vyjádření tohoto obecného pohybu. Význam futuristické epizody pro budoucnost spočívá hlavně v tom, že zdů-

raznila první strojovou podstatu civilisace. Také Kubišta v posledním období svého díla byl inspirován futuristy. Ale futurismus jako hnutí byl v podstatě kubisovanou formou literárního symbolismu a mnozí z jeho malířských zakladatelů se později obrátili k akademickému realismu a ztratili se ze scény moderního umění.

Podobně představuje malířskou formu literárního, metafysicky zaměřeného symbolismu i orfismus, založený Francouzem **Robertem Delaunay**, v němž se tvořivě uplatnil český malíř **František Kupka**.

První světová válka zasáhla rušivě do volné umělecké činnosti a svobodné výměny myšlenek. Mnozí umělci odešli domů, jiní se uchýlili do neutrálních zemí, všeobecně však mezinárodní družný duch tvorby uchránil umělce od toho, aby reagovali národnostně na válečné rozvržení sil.

V Curychu ve Švýcarsku se za války sešla různorodá skupina výtvarníků, básníků a hudebníků pod volným vedením Rumuna **Tristana Tzary** a založila kabaret, natáčela filmy, vystavovala obrazy a koláže i vydávala knihy a časopisy. Jméno dada bylo přijato po náhodném zahlédnutí slova ve francouzsko-německém slovníku. Záhy byly tyto osvobozující tendence hnutí přeneseny **Francis Picabiem** do Spojených států, kde se již v roce 1913 pořádala v New Yorku velká výstava moderních skupin, obsahující přes tisíc výtvarných děl.

Dadaismus byl v podstatě anarchistickým úsměškem nad stavem

současné společnosti za první světové války a těsně po ní. Přejal na př. Bakuninovo rčení: "Ničení je také tvorba!" Hnutí se přeneslo do Berlína, kde se do jeho řad přihlásil **Georg Grosz**, přešlo po první světové válce do Paříže, kde se pořádal v roce 1920 první dadaistický festival. Mezi jmény účastníků se objevili po prvé básníci důležití později v surrealismu, hlavně **André Breton**, **Paul Eluard**, **Louis Aragon** a **Philippe Soupault**. Z dobového kvasu vystoupili dva malíři, kteří vytvořili osobitý styl, spojený s tradicemi vlastních zemí.

V Itálii to byl **Giorgio de Chirico**, který spojil antickou tradici s duchem mystické novoromantické krajiny **Böcklinovy**. Ale jeho poetické obrazy, plné ticha a sluneční atmosféry italských náměstí se později opakují, takže se lze domnívat, že šlo jen o epizodu v jeho vlastním díle. Konečně se **Chirico** obrátil zády k dilům svého mládí.

Ne tak druhý velký tvůrce **Marc Chagall**, jehož mnozí po pravdě pokládají za největšího žijícího ruského malíře a pravého nositele ruské výtvarné tradice, nedotčené akademickým realismem 19. století. **Chagall** vychází z tradice náhodných lidových a řemeslných projevů, jako byly na př. tak zvané "lubky", hrubě tištěné ilustrace současných událostí, které byly do Ruska přineseny Napoleonovými vojáky počátkem 19. století a později napodobovány ruskými řemeslníky. Dále žije z tradice byzantské ikony, lidového užitého umění a dekorace. Tyto prvky pojí **Chagall** v jedineč-

ný sloh, plný nelogického kouzla poetického snu, zabydleného vzpomínkami z ruského dětství na venkově.

Chagall, narozený v ruské provincii vzdělal se na petrohradské akademii a přišel do Paříže v roce 1910, kdy jeho osobitý sloh byl už vyhraněn. Počátkem první světové války se vrátil do Ruska, po revoluci se účastnil tvůrčivě i organizačně uměleckého života, odešel však na trvalo do ciziny počátkem dvacátých let.

Zatím se v Paříži utvářela nová skupina, která pojila mnohé bývalé dadaisty. Básník **Guillaume Apollinaire** užil po prvé výrazu "surréaliste" v jednom ze svých děl. Slovo se zalíbilo, bylo přejato **André Bretonem** 1919 jako jméno nového hnutí, jež bylo důležitým literárním směrem a přidružilo výtvarná umění jako druhotná především k ilustraci básnických představ. **André Breton** znal Freudovu psychoanalýzu a uvedl do umění některé její technické novoty, jako výklad snů volnou asociací představ, vyjádřenou slovním automatismem. Povýšil snění za dne a princip náhodného spojování předmětů i představ za zdroj inspirace.

V malířství se surrealismus projevil různorodě. Vedle osobitého slohu **Joana Miro**, **Maxe Ernsta** a **Salvadora Dali**, najdeme realistické ilustrace, lepené z výstřížků, koláže a fantastické předměty, jako byl pověstný kožeshinou lemovaný šálek. Surrealismus pronikl do všech zemí a zapustil kořeny i v Československu kde jeho vynikajícím představitelem byl mimo jiné i básník **Vítězslav Nez-**

val, malíři Jindřich Štýrský, Josef Šíma a malířka Toyen, žijící dnes v Paříži.

Působení surrealismu jako umění s revolučním zaměřením bylo v Sovětském svazu potlačeno, protože bylo v rozporu se stalinskou politikou, odmítající pokrokové směry ve výtvarném umění. Do vývoje moderního umění let před první světovou válkou patří i zmínka o ruské výtvarné moderně, která byla později popřena a zcela potlačena oficiálním socialistickým realismem, navazujícím zdánlivě na tradici ruského realismu 19. století. A přece ruská výtvarná moderna, která spojovala výtvarnou proměnu tvarů se sociální revolucí společenskou, vydala osobnosti, patřící mezi vedoucí určovatele výtvarného obrazu 20. století.

Zmínili jsme se již o Marcu Chagalovi jako nositeli ruské tradice ve světě. **Wassily Kandinsky** byl pak tvůrcem bezpředmětného malířství, které je dosud nejzávažnějším slohovým projevem současnosti. Zvláště jeho vliv na americkou abstraktní malbu trvá.

Kandinsky, který se narodil v Moskvě, byl v mládí zaujat ikonami a přiveden k malířství prvním setkáním s obrazy francouzského impresionismu. Školil se v Mnichově a již kolem roku 1909 dospěl k bezpředmětné malbě, která se opírá jenom o harmonii barev a tvarů bez jakékoliv souvislosti s reálným světem. Kandinsky se vrátil do Ruska 1914 a jsa nadšeným přívržencem ruské revoluce, pomáhal později organisovat výtvarný život a školství. Stal se v

Moskvě vedoucím duchem umělecké moderny.

I zde řada skupin reformovala realistický odkaz minulosti. **Kazimir Malevič** shromáždil skupinu **suprematistů**, kteří za jedinou realitu v obraze pokládali účinek barvy. V roce 1913 vystavil na př. proslavený obraz "černého čtverce na bílé ploše".

Bratři **Antonín Pevsner** a **Naum Gabo** žili po léta v cizině, kde pracovali na teorii směru, zvaného **konstruktivismus**, v němž se uplatnily technické a vědecké stránky současné civilisace. Po revoluci se vrátili do Ruska, aby pomohli organisovat nové umění. Se skupinou Malevičovou vydali v roce 1920 prohlášení o významu svobodného umění ve společnosti. Mezi jiným pravili . . . "Umění má absolutní nezávislou hodnotu a funkci ve společnosti ať kapitalistické, socialistické či komunistické. . . ."

Konečně **produktivisté**, vedení **Vladimírem Tatlinem**, pokládali umění za překonaný přežitek kapitalistické společnosti, který v nové společnosti zcela vymizí.

Ale osud moderního umění a poesie v Rusku byl rozhodnut bez účasti skupin. Oficiální tendence nedala za pravdu žádnému ze směrů; bylo potřeba srozumitelného umění pro davy, které by sloužilo a propagovalo revoluci v těžkých letech. Také v poesii oficiální tendence dávala přednost agitkám Demjana Bědného před básněmi Sergeje Jesenina, Vladimíra Majakovského, Anny Achmatové, Nikolaje Gumileva a Alexandra Bloka, jehož básně "Dva-

náct" pokládal Lev D. Trocký za největší revoluční dílo doby.

Proto počátkem dvacátých let odešla většina ruských modernistů, mezi nimi Kandinsky a Chagall, do ciziny. Tatlin se stal inženýrem a zůstal v Rusku, Malevič upadl v zapomenutí.

Tím jsme se v přehledu uměleckého vývoje našeho století dostali na prah přítomnosti. Abstraktní, bezpředmětná malba našla vždy mimořádnou odezvu ve Spojených státech, Francie se více klonila k předmětnosti v pokrokové výtvarné formě. Zatím co v Německu působila silná generace expressionistů, kteří se stali vážnými společenskými kritiky povalného zmatku.

Rehabilitace lidské postavy jako hlavního nositele námětu v obraze vedla k vytvoření t. zv. "nové věčnosti" - ("neue Sachlichkeit") hlavně v poválečném Německu. V tomto často tendenčním zaměření nacházeli východisko někteří levě orientovaní umělci na západě, kteří se snažili sledovat oficiální sovětskou teorii o socialistickém realismu jako jediném uměleckém projevu. A zde se také objevila možnost socialistického realismu jako vážného umění na západě, jako na př. v díle mexického malíře **Diego Rivera**. Sám **Pablo Picasso** prošel krátkým údobím, blízkým tomuto zaměření.

Ale Sovětský svaz nepochopil možnosti, naskytující se v tomto směru a pokračoval v podpoře bezduchého akademického realismu jako oficiálního umění nové éry. Druhá světová válka zasáhla ovšem rušivě do výtvarného vý-

voje, její smutnou předehrou bylo již násilné vyloučení velkých oblastí z volného prolínání sil ve výtvarném umění, které porušilo rovnováhu.

Ve středu Evropy to bylo Německo, jehož města počátkem 20. století tak často poskytla domov a kulturní prostředí četným uměleckým proudům. Nacisté nejen uzavřeli Německo svobodnému sdružování, ale zničili celou německou modernu. Pojem "zvrhlé umění" zahrnoval **George Grosze**, **Otto Dixe**, **Maxe Beckmanna** a ostatní expressionisty, abstraktní malíře, surrealisty a konečně všechny ty, kteří prostě nesouhlasili s režimem.

Stejně byl i v Sovětském svazu již dříve přerušen vývoj, který se mohl vyvinout v počátky samostatného slohu v Rusku. Idealistická abstrakce, pokus výtvarně zvládnout myšlenku a snaha, vyjádřit nové životní formy novými tvary, mohly později dospět ke slohu, spojujícímu ruskou uměleckou tradici se západními podněty. Německá okupace a druhá světová válka odřízly pak některé země, jako na př. Československo a Polsko, na léta od ostatního světa. Naproti tomu nastal však pohyb umělců po světě a prvky mezinárodního slohu byly přeneseny emigrační umělci nejen do Spojených států, ale i do Austrálie, Kanady a zemí jižní Ameriky.

Hlavně Spojené státy, které se staly útočištěm četných evropských emigrantů, vyvinuly abstraktní umění jako hlavní výraz svého uměleckého snažení.

Americká abstraktní malba vyšla z působení orientálního písma, při čemž byl brán v úvahu nejen jeho tvar a plošné rozvržení v prostoru, ale i smysl a význam znaku jako symbolu myšlenky. Jiný zdroj inspirace přineslo přenesení světa pod zvětšovací sklem na plátno. Výtvarně zapůsobil vliv francouzského malíře **André Massona**, který se uchýlil do Spojených států v roce 1941. Hlavním představitelem amerického malířství se stal **Jackson Pollock**, jehož malba lépe řečeno malířská technika se nazývá "action painting". Vychází z automatismu, který se přes psychoanalysu dostal do umění v surrealismu. Umělec sám popisuje svou metodu jako postupné ničení představ - až celá malba žije sama ze sebe.

Jedním ze znaků mezinárodního abstraktního umění jest přílišná jednostrannost vývoje. Snad je toto nesdílné umění jen znakem atomového věku, výsledkem osamocení moderního člověka v přeorganizované civilizaci a odleskem neschopnosti dorozumět se na osobním i národním stupni.

Prokázali jsme si nad jiné jasně universálnost výtvarného snažení všude tam, kde je mu ponechán volný průchod. Tím se naše původní otázka o postavení českého umění mezi západem a východem poněkud obměnila. Nejen české, ale i snad neoficiálně existující svobodné sovětské umění jest stále ještě součástí universálního vývoje, který probíhá dnes zároveň ve všech zemích, protože pohyb mezi zeměmi a výměna myšlenek se dějí daleko rychleji. Básník **František Halas** po svém ná-

vratu ze Sovětského svazu někdy v roce 1946 potvrdil existenci samostatného umění, které se projevilo i ve stínu stalinského despotismu, přesto, že nebylo oficiálně uznáváno.

České umění těžilo vždy z výhodné polohy země, která ji činila křižovatkou Evropy. Během 19. a ve 20. století se české umění přeorientovalo od vlivů, reprezentovaných hlavně Mnichovem a Vídní, k Francii a touto novou orientací došlo plného osvobození tvořivých sil. České intelektuální zvědavosti i přirozenému výtvarnému talentu se dostalo zpřízněné inspirace.

Výtvarně zaměřený malířský realismus charakterisuje 19. století v krajinách Antonína Chittussiho, portrétech Karla Purkyně, genrech Viktora Barvicia i monumentálním plain-airu generace Národního divadla. Tato tradice stála v osobě učitele krajinářů **Julia Mařáka** u kolébky českých impresionistů. Tak se v prvních deseti letech našeho století setkala a prolнула v českém umění výtvarná tradice realistická, symbolická s počátky kubismu a futurismu.

Uzrál tehdy do mistrovství český impressionismus Antonína Slavička a český malířský symbolismus, vrcholící v díle **Jana Preislera**. I když mnichovský realismus ještě ovládal palety mnohých českých malířů, přece zapůsobil mocně barevný příklad **Edvarda Muncha** a skupina mladých bouřliváků v "Osmě" zahájila nástup české moderny smělou expressionistickou epizodou. Konečně ještě

před koncem desetiletí vznikly první české kubistické obrazy, vytvořené samostatně českými malíři, především Bohumilem Kubištou.

Vývoj české moderny je nerozlučně spjat s vývojem a činností Spolku výtvarných umělců Mánes, s několika výstavami, které tehdy Mánes v Praze organizoval a s esejistickou činností F. X. Šaldy, který uvedl Rodínovu výstavu v roce 1902 statí "Geniova mateřština" a pamětihodnou výstavu Edvarda Muncha v roce 1905 esejí "Násilník snů".

Praha viděla v těch letech dvě výstavy francouzského umění. První v roce 1902, přinášející díla akademické plain-airové malby a usměrněného realismu, druhou v roce 1907, obsahující soubor impressionistů a díla Paul Gauguina, Van Gogha a Paul Cézanna.

Výměna výtvarných myšlenek pořádáním velkých mezinárodních výstav zůstala pak českou tradicí i za první republiky a byla obnovena po roce 1945, kdy jsme si v krátkých třech letech svobodného vývoje chtěli nahradit mrtvolnou izolaci válečných let. Viděli jsme nejen výstavu francouzské moderny, ale i malíře demokratického Španělska, anglické umění, americkou abstraktní malbu a konečně na jaře 1947 výstavu socialistického realismu ze Sovětského svazu. Tam jsme se po prvé seznámili s originály ruské malby a kritické střetnutí, které probíhalo, bylo sledováno širokou veřejností doma i za hranicemi.

Rozhodným vlivem zasáhla do českého umění výstava Edvarda

Muncha, pořádaná v Praze roku 1905. Pod jejím vlivem se spojila skupina mladých akademiků v "Osmě" a předvedla své výtvary veřejnosti po prvé již v roce 1907. Organizačním duchem skupiny byl Emil Filla, který zůstal vůdcem české moderny do dneška. Emil Filla duch v mnohém příbuzný Picassovi, našel vlastní odstín kubismu a jeho pozdějších obměn hlavně v barevně plošném řešení obrazu.

Intelektuálního ducha a teoretika skupiny představoval Bohumil Kubišta, který se stal kubistou a futuristou a jehož předčasná smrt v roce 1918 ochudila vývoj české moderny. Ostatní členové skupiny i ti, kteří se k nim později připojili, hlavně Václav Špála, Vincenc Beneš, Antonín Procházka, Otakar Kubín, Josef Čapek a řada dalších zakotvili v individuálním, na realismu založeném projevu. Spojení s realitou zůstalo totiž napařád vedoucím dědictvím živého vývoje českého moderního umění.

Ve čtyřicátých letech dospělo české umění k samostatnému výtvarnému projevu, k malířskému "civilismu", pro nějž jsem zatím nenašla na západě obdoby a který zahrnoval mladou tehdy generaci kolem Umělecké Besedy. Lze jen doufat, že vývoj tímto směrem pokračuje a rozvíjí se a že dnešní české umění, vycházející ze zvláštní společenské situace, si udržuje vnitřní svobodu k tvorbě.

Případ výstavy patnácti Polských malířů v létě 1961 v "Museum of Modern Art" v New Yorku prokázal, že po částečném uvolnění občanských svobod v

Polsku, mezi něž bez sporu patří i svoboda rozhodování o formách umělecké tvorby, vyrostla doslovně z válečných trosk vyspělá škola abstraktního umění. Stane se tak jistě po určitém uvolnění i v Rusku, protože tvořivý duch individuálního umělce se dá potlačití tíže, než si usměrňující režimy představují.

Sklon k nerealistickému výtvarnému výrazu jest jedním z důležitých znaků dnešního výtvarného projevu. Stalo se zvykem pro-

hlašovat, že moderní umění jest úpadkové, ale tato poznámka o úpadku neznamena mnoho pro moderní uměnovědu, která ví, že někdy t. zv. úpadek jedné slohové soustavy přináší slavný počátek soustavy druhé.

České umění prokázalo v současném vývoji velkou tvůrčí schopnost, která nemůže býti lehce zlomena. Jeho dlouhá a bohatá existence prokazuje, že stálý zápas o úplnou svobodu uměleckého projevu je základním předpokladem umění vůbec.

Přednáška dr. Jarmily Dvořákové "České umění mezi západem a socialistickým realismem" byla proslovená dne 18. března 1962 ve Free Baltic House v New Yorku. Pořadatelem přednášky byla NÁRODNÍ RADA ŽEN SVOBODNÉHO ČESKOSLOVENSKA. Jako přílohu "ČETBA" ke "Zprávám SVU" zdarma vysadila a vytiskla tiskárna "LITERA" v Torontu (Ont. Canada). Jako dar ke sjezdu SVU o velikonocích 1962 ve Washingtonu D. C. Do tisku upravil IVAN HERBEN.

VEŠKERÉ KNIHY, KDEKOLIV V EXILU VYDANÉ, OBJEDNEJTE V KNIŽNÍM ODDĚLENÍ "NAŠE HLASY"

1255 QUEEN STR. WEST TORONTO 3 ONT. CANADA.
