

Posmutnělý průsečík – o kubistických zápasech, literární tvorbě a tragickém setkání cest Josefa Čapka a Emila Filly

MILADA ZÁBORCOVÁ

České výtvarné umění – nesmazatelně poznamenané v prvních čtyřech dekádách 20. století pražskou výstavou expresionistických obrazů Edvarda Muncha z roku 1905 a posléze neméně inspirované kubistickým hledačským výrazem Pabla Picassa a Georgete Braqua – se může chlubit dvěma osobnostmi, jejichž práce získala trvalé místo na scéně domácí i světové. Dvěma malíři, jejichž tvorba ve třech desetiletích zaznamenala mnoho styčných bodů i velkého míjení při úsilí o vlastní interpretaci kubismu a moderního umění vůbec, dvěma demokraticky smýšlejícími osobnostmi, jejichž meziválečná tvorba se nakonec střetla v souhlasném důrazném odsouzení zesilující hrozby fašismu. Tím byly poznovu svedeny dohromady osudy vzájemných polemiků Emila Filly a Josefa Čapka, mladšího o pět let. V životě obou můžeme vysledovat několik paralel, jež vyústily ve styčné body umělecké i lidské konfrontace.

Píše se rok 1905 a po první menší výstavě v budově pražského Rudolfinu je v pavilonu spolku Mánes pod zahradou Kinských architektem Janem Kotěrou instalována první velká výstava Edvarda Muncha a toto rozsáhlé představení tvorby ovlivní zásadně vývoj evropského a rovněž českého malířství. Výstava, která sklídila jak mnoho negativních ohlasů od odpůrců moderních vln, jež čeřily od dob impresionistů vody výtvarného umění, tak i obdivných reakcí, poznamenává Filly i Čapka fatálně.

Evropa v prvních letech 20. století již nežije impresionistickým dojmem; prvořadým impulsem ve výtvarném umění je výraz, exprese, znázornění pocitu, subjektivní ztvárnění objektu van goghovskou metodou „jak já ho vidím“. Tyto tendence, podepřené ještě z jiné strany – psychologické a lékařské – psychoanalytickými pracemi Sigmunda Freuda, postavily do popředí novodobé výtvarné tvorby momentální stav duše náležející individuu, které vnímá a interpretuje svět na základě svých zkušeností a představ a v jehož vnitřním životě je objeována hra a souhra „vášní“, pudových sil, k jejichž rozpoznání nabízí klíč vedle jiných prostředků i sen.

Munch byl ve všech těchto ohledech velkým expresionistou a posunul hranice výtvarného uchopení reality pro mnoho dalších umělců. Klíčový byl v přístupu k novým cestám tvorby zejména posun od impresionistického nanášení barevných plošek a způsobu práce se světlem – tak jak tyto postupy Munch studoval v Paříži – k zacházení s barvou při současném rozrušení

formy a využití plné a masivní kontury, jež se později u něj projevila v typické sinusoidě. Svůj obdiv i přesné pochopení Munchovy snahy o vyjádření myšlenky později za celou generaci formuluje Filla: „Munch nevyjadřuje jen a jen své tehdy časové psychózy; nejsou to exprese vydrážděného vlastního srdce, ale všelidské symboly snů, trápení, žalů i slastí každé generace a každého jedince. Munch má dar, tak vzácný zvláště dnes, udělati z děje baladu, z žánru symbol, z fenoménu zjevení, z gesta přízrak, z barvy výkřik, z linie děs hmoty a z příhody neodvratný osud“ (FILLA 1948: 72).

Centrem výtvarného dění je v této době samozřejmě Paříž, v níž se sbíhají průkopnické cesty mnoha dalších umělců, později často světového významu. Ani poutě Josefa Čapka a Emila Filly se tedy její návštěvě naprosto nemohly vyhnout. Emil Filla cestuje po evropských zemích od roku 1906, kdy se dobrovolně rozhodl opustit studia na Akademii výtvarných umění, od roku 1911 častěji pobývá v Paříži. Osobně se poznal se dvěma španělskými velikány – Picassem a Braquem, vídal se s Maxem Jakobem, Markem Chagallem, spřátelil se s Guillaumem Appolinairem, který rozpoznává výraznou kvalitu rozvíjející se české kubistické tvorby, udržoval styky se sochařem Ottou Gutfreudem; spolu s posledně jmenovaným jsou považováni za vůbec první evropské kubistické sochaře. Z Paříže musí Filla jako nežádoucí příslušník rakousko-uherské monarchie uprchnout se svou ženou v prvních dnech první světové války a podaří se mu nalézt azyl na půdě neutrálního Holandska. Jedním ze zisků pařížských návštěv je – stejně, jako tomu bude i u Čapka – setkání s uměním přírodních národů. Různé černošské plastiky se postupně stanou bohatstvím Fillovy osobní sbírky, která bude později vystavena v prostorách zámku v Peruci, kde malíř pobýval a tvořil v letech 1947–1952; dnes je zde opětovně otevřena jeho pamětní síň.

Josef Čapek přijíždí do Paříže roku 1910, shlédne zde mimo jiné i výstavu „Nezávislých“ prezentující díla kubistických umělců. O svém nepřilíš nadšeném dojmu se vyjadřuje jen krátce: „Chci říci, že nové francouzské umění je větší částí nesprávné a nemístné, nepoužitelné pro nás, a stejně tak literatura“ (OPELÍK 1980: 48). V pařížském Trocaderu se však setká též s vystavenými soškami a plastikami z Afriky a Oceánie, rozpozná v nich (vedle malby Cézannovy) jasný inspirační zdroj tvorby Pabla Picassa a studiu pozoruhodných forem primitivního umění pak zasvětil dalších bezmála třicet let. Z úhrnu tohoto badatelského zájmu vychází roku 1938 knížka *Umění přírodních národů*.

O dva roky později, po jaru 1912 opětovně stráveném v Paříži, již píše své budoucí ženě Jarmile Pospíšilové: „Koupil jsem si fotografie obrazů posledních dvou let práce Picassovy a Braquovy. Všechno to, co my v Čechách uděláme, je proti těmto důsledným obrazům moc drobné a směšné; moje pachtění přijde také až někam na konec a sotva kdy bude nám možno

dojít jiným způsobem k tomu, co oni našli a co ostatně ještě ani není konečnou a plnou realizací toho, co je *možné*, toho všeho, co je možno ještě v moderním umění docílit“ (TAMTÉŽ: 67).

Dráhy obou umělců se setkají ve sdružení Skupina výtvarných umělců, kam po předchozích výstavách se skupinou Osmy¹ v letech 1907 a 1908 zamíří Emil Filla, když po neshodách s některými členy SVU Mánes, do něhož mnozí výtvarníci z Osmy vstoupili, hledá s dalšími malíři v té době již poznamenanými kubismem na české výtvarné scéně nové prostory pro tvorbu. Názorovou platformou pro publicistické články a kritiky se stává od podzimu 1911 nově vzniklý časopis *Umělecký měsíčník*, jehož řízení doslova „připadlo“ Josefu Čapkovi a do něhož rovněž přispívá – jako člen redakčního kruhu – i Emil Filla. Skupina, podporovaná ve svém snažení mimo jiné i kritiky takové autority, jako byli F. X. Šalda nebo Miloš Marten, se stala základnou pro rozvíjení českého výtvarného i architektonického kubismu.² Pohledy na úlohu a pojetí kubismu se však velmi různily a názorové neshody vedly až k odstoupení některých členů Skupiny,³ mezi jinými to byli na sklonku roku 1912 i bratři Čapkové.

Vraťme se však do roku 1911, abychom se mohli věnovat počátečním pohledům i rozvíjícímu se sporu Čapka a Filly o kubismus. Abychom si mohli tento pojem přesněji vyložit, pokusíme se o krátký exkurs do historie užívání tohoto termínu. Jako první jej použil francouzský kritik umění Louis Vauxcelles na podzim roku 1908, když odkazoval na známou formulaci Henriho Matisse „tiens, des petites cubes“ („vida, krychličky“), pronesenou v údivu nad Braquovými obrazy, které se zdály jakoby sestaveny z malých krychliček, kubusů. Ačkoli byl tento název zprvu míněn spíše hanlivě, později byl malíři přijat jako programové heslo.

Pro vysvětlení pojmu kubismus v intencích českého umění vezmeme Fillovu definici, proslouvenou sice s velkým časovým odstupem,⁴ nicméně vystihující přesně podstatu kubistického chápání zobrazení předmětu či figury: „Kubismus musí se pochopit jako nalezení způsobu pokud možno věc nejvěcněji znázornit z více relací, z více stran, rozčleněněji, plněji a realistictěji. Věcné umění kubismu nevychází ze subjektu, nýbrž přímo z věci samé, věc se prezentuje bez smyslu ukazovat se a hrát svou roli před nějakým divákem [...] ukáže se v těch složkách, které ji nejmarkantněji vyjadřují, což značí potom, že se ukáže v takových sestavách – z boku, zřepředu,

¹ Členové Osmy: Emil Filla, Vincenc Beneš, Otakar Kubín, Bohumil Kubišta, Friedrich Feigl, Max Horb, Willy Nowak, Emil A. Pittermann, Antonín Procházka, Linka Scheithauerová.

² Významné kubistické stavby z těchto let v Praze: Gočárův dům U Černé Matky Boží na Starém Městě (Ovocný trh č. 19), dvojdom na Hradčanech (Tychonova ulice č. 4–6), dům Diamant na Novém Městě (Spálená ulice č. 2).

³ Skupinu tvořili ze známějších výtvarníků, spisovatelů a teoretiků: Vincenc Beneš, Vratislav Hugo Brunner, Josef Čapek, Emil Filla, Otto Gutfreund, Zdeněk Kratochvíl, František Kysela, Antonín Procházka, Ladislav Šíma, Václav Špála, Josef Gočár, Vlastislav Hofman, Josef Chochol, Pavel Janák, Karel Čapek, František Langer, Václav Vilém Štech.

⁴ Tato studie „O kubismu“ (FILLA 1990: 123–132), vyslovující se s odstupem k pojetí a úloze českého kubismu, pochází z roku 1952.

svrchu, zdola, zezadu i předu –, a tak celek není sice logický na základě jednopohledového mechanického postřehu, nýbrž bohatší, životnější, věcnější a realističtější“ (FILLA 1990: 123).

Kubismus tedy začal cíleně pracovat s lidskou představivostí, po níž požadoval přijetí modelu vícerého pohledu na skutečnost, znázorněnou rozloženě do jednotlivých, neperspektivně poskládaných pohledů. Nechtěl od diváka fantazii, spíše schopnost analyticky uvažovat, a vedle tohoto proudu „analytického kubismu“ (z let 1909–1912) pak přešlo výtvarné vyjádření v „kubismus syntetický“ (1912–1914), jehož cílem bylo modelovat předmět za pomoci vzájemných relací barevných plošek, geometrických tvarů a plochy oddělujících linií.

Naše pozornost však nadále patří situaci v roce 1911: *Umělecký měsíčník* vedený Josefem Čapkem dosahoval v uveřejňovaných příspěvcích, jejichž autory byli nejen malíři, sochaři a grafici, ale i literáti, architekti a historikové, evropské úrovně. Přesto si nedovedl získat dostatek předplatitelů a finanční nesnáze vedly mnoho autorů k výběru jiného způsobu obživy. Sám Čapek opustil místo redaktora v dubnu 1912, posléze spolu s bratrem opouští i Skupinu. Po odchodu ze Skupiny vstupuje do Mánesa, rediguje – a opět výborně – *Volné směry*, pro svou přímou podporu moderního umění je však umírněnou „starší“ generací Mánesa zbaven redigování a později i z Mánesa vyloučen.

Roku 1911 vzniká první ohnisko polemického střetu mezi jím a Fillou, prezentovaného zatím názorovou růzností pohledu na soudobou tvorbu futuristů, kterou Filla, ovlivněn shlédnutím jejich výstavy v Berlíně, odmítá: „Bez vnitřní nutnosti maskují své banální secesní malování manýrou špatně pochopené formové tendence neoimpresionisticko-picassovsko-braquovské a slavně prohlašují, že jejich futurismus vymyká se ‚veškeré tradici a že stojí na vrcholu hnutí evropské malby‘. Při vši zmatenosti a při všem výbušném a prskavkovém charakteru, kdyby dnes mezi nimi byl jediný talent, nutně by se projevil“ (FILLA 1911/12: 266–269).

Josef Čapek naopak futuristické tvorbě přiznává právo na existenci, její pozoruhodnost uznává, i když se sám s pravidly futurismu nijak neztotožňuje. Jeho postoj k futurismu jako jednomu ze směrů, jež mají na soudobé výtvarné scéně svou platnost, však vede Fillu k jízlivému výpadu proti bratřím Čapkům i dalším autorům na stránkách *Uměleckého měsíčníku*, kdy jim na základě citací jejich názorů předvádí jejich poblouzněnost *-ismy* působícími na ně tak neodolatelně, že se podle jeho názoru „odhodlali k harakiri a neslyšnému salto mortale ve svém kritickém žonglérství veřejně před publikem“ (FILLA 1912/1914: 331–336).

Filla byl vášnivým zastáncem Picassa a jeho tvorby – tento postoj jej později stál i nepřímé obvinění z řemeslně zvládnutého kubismu bez vlastní objevné tvůrčí složky (S. K. Neumann ho nazval „picassistou“). V Picassově obhajobě byl nesmlouvavý a jeho příznačná

urputnost jej nutně musela oddělit od daleko liberálnějšího a otevřenějšího Josefa Čapka, který uznával jeho nezměrnou iniciační úlohu na poli kubismu i moderního umění vůbec, ale zároveň reflektoval i další dobové tendence a odmítal ve vztahu k nim prohlásit kubismus za nadřazený.

Čapek se v této době názorově sblíží s S. K. Neumannem, Václavem Špálou a s Vlastislavem Hofmanem a později, na sklonku války, s nimi a dalšími umělci vytvoří skupinu Tvrdošíjní,⁵ která se, byť s pozměněným programem, po válce přihlásí opět k předválečnému hledačství moderního umění. Oproti Fillovi, pro něhož se kubistické zobrazení stává na další dvě desetiletí zásadním programem vlastní tvorby, se mu Čapek začíná rokem 1916 vzdalovat, volí tematiku související s prožitky útrap první světové války, zaměřuje se na možnosti výtvarné reference o světě, v němž se stal život obtížným pro lidstvo vůbec, zejména pak pro lidi ocitající se na okraji společnosti. Tento tón sociální účasti a soucitu již nepřestane znít ani v dalších letech jeho práce. Specifickým obdobím, jež bývá nazýváno „druhým kubismem Josefa Čapka“, je pak počátek dvacátých let, kdy se v jeho postavách znovu objevuje kubistická analýza a geometrický řád (v jehož realizaci se přiblížil konstruktivismu posléze obdivovanému hnutím Devětsil). Na rozdíl od Filly se však jeho tvorba bude napříště ubírat jinými směry, mimo jiné i vstříc knižní grafice, scénickým návrhům a v neposlední řadě i zcela jedinečnému výtvarnému nazření dětského světa. Jako kritik ovšem Čapek pokračující kubistické tendence v české výtvarné produkci neztrácí ze zřetele.

K problematice Fillova pojetí kubismu se Čapek roku 1921 vyslovuje při příležitosti LIV. členské výstavy Spolku výtvarných umělců Mánes a XVIII. výstavy Sdružení českých umělců grafiků Hollar. O Fillových kubistických zátiších, která někteří nazývají „rébusy“, soudí: „Jeho kubismus, vzpomeneme-li obrazů Picassových a Braquových, je formulován poněkud složitě, s příliš mnoha důkazy, a v důsledcích tedy za často dosti nesrozumitelně, jako se to na jiném poli zhusta děje u interpretace filozofů, kteří své nové myšlenky vyslovují výrazněji a jasněji než jejich žáci. Na kubismu Picassově a Braquově bývá zvláště uchvacující právě ta vtípná elementárnost výtvarné myšlenky, z níž se obraz jako pod kouzelným proutkem rozvine“ (ČAPEK 1921: 7).

O dva roky později opět kritizuje celkovou roztržitěnou skladbu Fillových obrazů, jež nekoresponduje s bravurností a zručností a již chybí „mateřský lyrický nápad“, který by z obrazu učinil živý organismus a celek, vytýká mu nepřesvědčivost vzdálenou schopnostem jeho vzoru – Picassa (srov. ČAPEK 1923: 7). Roku 1927 však u příležitosti CXXXIV. výstavy SVU Mánes přiznává Fillovi spolu se Špálou uměleckou kvalitu, již divák nemůže nedocenit: „Jsou tu ve Špálovi a Fillovi reprezentovány ty dvě nejpodstatnější a nejžádoucnější složky každého uměleckého díla, totiž osobnost a program, tedy to nejzávažnější, co ne každý člen spolku může

⁵ Spolu s Josefem Čapkem tvoří skupinu Tvrdošíjných Jan Zrzavý, Václav Špála, Rudolf Kremlička, Otakar Marvánek a Vlastislav Hofman.

v té míře do tohoto širšího díla přinést“ (ČAPEK 1927: 9). V roce 1929 již plně doznává, že soubor Fillových prací si „zasluhuje všeho respektu svou vysokou malířskou kulturou, velikou vypěstěností barvy i linie, a co vše dal Filla do služeb picassovské koncepce prostoru a malby, získává tu rok od roku na svrchované bravuře a vytríbenosti skladby i výrazové techniky“ (ČAPEK 1929: 9). Při další spolkové výstavě Mánesa v roce 1931 pak vysokou úroveň kubismu Fillovi zcela přiznává: „Filla se svými zátišími sytého a hutného podání a bravurního technického ovládnutí, nesenými v duchu formových skladeb Picassových a Braquových, s kubismem vysoké kultury, jak už to náleží k charakteru tohoto umělce, nabývajícího stále větších a větších jistot, zkušeností a definitivní zralosti v hranicích školy, kterou učinil svým programem“ (ČAPEK 1931: 9).

Vzájemný vztah obou výtvarníků má však své výraznější vyhrocení ještě před sebou. V polovině třicátých let vydává totiž Filla ve *Volných směrech* článek s názvem „Zrada generace“ (FILLA 1933–1934: 42–47), v němž v reakci na článek Karla Čapka „Past kritiků a její důsledky“ (ČAPEK 1933: 170–171) napadá styl kritického psaní obou bratří Čapků, jež shledává „dekadentním a degenerativním“. Kritiku podle něj dělají jen jako „způsob obživy“, ovšem jako zaměstnání nudné, které se bojí prosadit plně kritické soudy, jen aby někomu neublížilo, a které tímto napomáhá úpadku umělecké produkce. Odmítá své zařazení do „čapkovské generace“, která se podle něho sešla, „aby naši generaci kompromitovala, zradila, zprznila, podle svého pragmatizovala a nakonec i zkorumpovala“ (blíže viz WINTER 2004: 32). Jedovatého tónu se nezbaví ani dále, když Čapkům radí, aby se kritiky vzdali úplně, neboť v ní nemohou obstát s jimi proklamovanou „důstojností muže“, a nabádá Karla, že by měl toto krédo svému bratru Josefovi „denně každou hodinu zařvat do ucha“ (TAMTÉŽ). Josef Čapek se brání články otiskovanými v *Přítomnosti* (ČAPEK 1933b: 383–384) a v *Činu* (ČAPEK 1933a: 487–492), kde Fillu obviňuje z uveřejňování nepravd a odmítá nařčení z rutinního přístupu ve své kritické činnosti. Tento spor je především sporem roku 1933 a v dalších letech již k němu nebyly další „dodatky“ připojovány, jeho důsledkem je ovšem znatelné ochladnutí vzájemných vztahů mezi oběma autory. Ledy mají být prolomeny u příležitosti setkání velmi smutného.

Pro své předválečné silně protinacistické postoje, prezentované mimo jiné Čapkovým souborem obrazů *Oheň a Touha* a zejména cyklem satirických karikatur *Základy hitlerovské výchovy* a *Diktátorské boty* kreslených pro *Lidové noviny*, v případě Emila Filly pak cyklem *Boje a zápasů*, byli oba výtvarníci zatčeni v prvních dnech druhé světové války a později shodně dopraveni do německého koncentračního tábora v Buchenwaldu. Dřívější názorové rozepře nyní stály zcela stranou, ke sdílenému údělu těžké fyzické práce přibyl i shodný zvláštní úkol: oba byli vybráni jako „malíři šlechtických a občanských erbů“ pro lágrové esesmany. Tento společný osud se mění

až roku 1942, kdy byl Josef Čapek převezen do koncentračního tábora v Sachsenhausenu; odtud vedla roku 1945 jeho poslední cesta do Bergen-Belsenu, z něhož se již nevrátil. Po válce to je právě Emil Filla, kdo mezi prvními vzpomíná svého významného kolegu při příležitosti souborné výstavy prací Josefa Čapka pořádané in memoriam k složení poklony autorovi, jehož malířské schopnosti a dílo daleko přesáhlo hranice jeho rodné země a svým zcela osobitým způsobem vyjádření se stalo v celosvětovém kontextu nezaměnitelným: „Časem stávali jsme se otrlejší neustálým přizíráním k těm vraždám, mučením, týráním a umíráním. V této fabrice smrti člověk musel se věru obrnit, aby citlivý, jemný a básnický organismus, jakým byl náš Josef, snesl tu nepřetržitou hrůzu zániku a nezoufal si. [...] Dlouho jsme se často zaraženě nehnutě dívali na utloukání lidí, viděli jsme spolu, jak se před našima očima vraždí člověk a jen očima a nevýslovně smutným pohledem si říkali: peklo! A Josef po chvilce dodával: peklo, které Dante neviděl“ (FILLA 1945b).

V době tyranského uvěznění v extrémních podmínkách koncentračního tábora tíhli oba autoři, kteří měli před válkou za sebou i bohatou tvorbu slovesnou (Josef Čapek na poli literárním a žurnalistickém, Emil Filla na poli esejistickém, filozofickém), shodně ke způsobu vyjádření, který nebyl ani pro jednoho typický.

Odkazem těchto tragických let zůstaly tedy české kultuře dvě básnické sbírky: *Psí písně v Buchenwaldě 1943* Emila Filly (1945) a *Básně z koncentračního tábora* Josefa Čapka (1946).

Emil Filla, člověk velké autority, pevný a zásadový, který ve své tvorbě opakovaně poukazoval na hrozbu tyranie a vyzýval k zápasu s ní, uplatňoval jako malíř často zvířecí symboliku, již dominovaly obrazy zuřivých býků rozpoutávajících nezkrotitelné zlo stejně jako nacismus třicátých let. Ve své básnické tvorbě zvolil – jsa ostatně přítelem a milovníkem psů – formu rozpravy s tímto zvířetem, jež mu představuje neohroženou vůli po svobodě i cestu k její obraně:

Člověk psa nikdy tolik neochočí,
aby své tesáky
změnil na cucáky.
Každý mu může vidět z očí,
že bude věrný svobodě a záda neotočí,
jakmile zočí
krvavé oči
závisti zloby
vrahů svobody.

Pes říká život a tím slovem též smrt míní:
tyranům smrt! – což člověk opomíjí,
neboť si injekcí věčnosti podstatu mírní.
Svobodu hned zradí,
s osudem se vadí

a v boji neustává.

Smrt smrtí netrestá a se opíjí
nesmrtelností,
odplácet horším zlé nechává
prozřetelnosti.

Kdo dělí život v život a smrt,
životem posmrtným se spíjí,
navždy je ztracen,
nebude vrácen
svobodě.
Náhodě
nesmíme nechat obranu a čekat na odplatu v ráji.

Co říká pes?
Buď běs a drť!
Tyranům smrt!
(FILLA 1945a: 32–33)

Fillovy „psí písňe“ jsou vedle mravního apelu rovněž protkány vzpomínkami na rodný kraj, jehož meze „pro sebe si andělé udělali sami“ (TAMTÉŽ: 11), kde však s anděly již není možno rozmlouvat, neboť anděl „zavře-li jednou dvěře, / víc svěřence své již nehlídá“ (TAMTÉŽ: 13). Básník vzpomíná na kraj, kde mu bylo dáno chodit ještě svobodně se psem, nad jehož radost z vnímání přítomnosti se mylně povyšuje lidský rod, o němž neplatí to, co se ještě dá říci o malém dítěti či psu, který „v radosti dneška věčnost svou prožívá“ (TAMTÉŽ: 27).

Němé průvodcovství útěchy prostupuje i sbírkou Josefa Čapka. Autorovo nitro schopné výjimečné empatie, soucitu s nejponíženějšími, ochotné zabývat se nejslabšími a nejohroženějšími, posiluje v těžkých podmínkách zejména každodenně vzpomínané společenství nejdražších lidí, ať už živých (zejména žena Jarmila s dcerkou Alenou) či zesnulých (vedle častokrát oslovovaného bratra Karla jsou to i velcí básníci jako Karel Hynek Mácha či Rainer Maria Rilke). Autor se k nim obrací a čerpá u nich posilu ve dnech, které přinášejí jen:

[...] smrt bez smrti,
život bez žití, probdění v zászvětí
– hrůza v snách bubnuje na poplach –
ba ještě strašnějši: ne peklo: válka!
lidé, ne dšáblové! skutečnost, ne sen!
hůř ještě! největší ze všech zel,
tož nesvoboda, trázeň nejkřutějši.
Bez volnosti už nejsi člověkem,
i sám sobě jsi odumřel
a všeho pozbyl jsi – ne však své touhy,
ni svého stesku ni svých nadějí –.
(ČAPEK 1946: 133)

Svébytný celek sto dvaceti básní, psaných v období od prosince 1942 do února 1945 v Sachsenhausenu a pronášených ven propouštěnými spoluvězni,⁶ které po válce uspořádal do sbírky anonymně Vladimír Holan, je výpovědí nejniternejších promluv autora samého, které se postupně stávaly – tak jak byly posléze předcítány ostatním uvězněným – i výpovědí celého společenství spoluvězňů, pro něž se, jak píše Jiří Opelík, Josef Čapek stal „nepoznaným autorem ‚jejich‘ poezie, bezejmenným mezi bezejmennými“ (SLAVÍK – OPELÍK 1996: 522).⁷

Máme před sebou dvě básnické sbírky, jež jsou naplněním předchozího uvažování, filozofického nazření světa i způsobu života jejich autorů. V případě Josefa Čapka jsou tyto básně bohužel i dílem posledním. Ve verších těchto sbírek jsou uzavřeny osudy dvou velikých osobností české kultury, jež hledaly cestu novým a moderním výtvarným směrům, zaplňovaly obzor české kulturní scény novými podněty, dvou umělců, kteří si vedle vlastní tvůrčí cesty stanovili občanskou a lidskou mravní zodpovědnost jako osobní krédo a tomu se nezpronevěřili.

Ve vězeňském prostředí nacistických koncentračních táborů byli za tento svůj postoj vystaveni mučivým zážitkům, jaké si neumíme představit, byli konfrontováni s nejtvrďší realitou – realitou boje o holé přežití v samém jícnu nelidskosti. Přesto i proto vznikly básně, které si zaslouží být připomenuty.

PRAMENY

ČAPEK, Josef. *Básně z koncentračního tábora*. Praha: František Borový, 1946

FILLA, Emil. *Psí básně v Buchenwaldě 1943*. Praha: Jan Pohořelý, 1945a

LITERATURA

ČAPEK, Josef. „LIV. členská výstava Spolku výtvarných umělců Mánes a XVIII. výstava Sdružení českých umělců grafiků Hollar.“ *Lidové noviny* 29, 1921, č. 530 (22. 10.), s. 7

ČAPEK, Josef. „LXIII. výstava Spolku výtvarných umělců Mánes.“ *Lidové noviny* 31, 1923, č. 44 (26. 1.), s. 7

ČAPEK, Josef. „CXXXIV. výstava SVU Mánes.“ *Lidové noviny* 35, 1927, č. 594 (22. 10.), s. 9

ČAPEK, Josef. „CL. výstava SVU Mánes.“ *Lidové noviny* 37, 1929, č. 516 (13. 10.), s. 9

ČAPEK, Josef. „Členská výstava v Mánesu.“ *Lidové noviny* 39, 1931, č. 566 (12. 11.), s. 9

ČAPEK, Josef. „O českou kritiku výtvarnickou a Josefa Čapka zvlášť.“ *Čin* 5, 1933a, č. 21 (30. 11.), s. 487–492

ČAPEK, Josef. „Tedy ta causa Mánes.“ *Přítomnost* 10, 1933b, č. 24 (14. 6.), s. 383–384

ČAPEK, Karel. „Past kritiků a její důsledky (II).“ *Přítomnost* 10, 1933, č. 11 (15. 3.), s. 170–171

ČAPKOVÁ, Jarmila. *Vzpomínky*. Praha: TORST, 1998

⁶ Jednalo se zejména o Josefa Dobeše a Josefa Pekárka, básně dále pronášeli i postupně propouštění čeští vysokoškoláci.

⁷ K celé sbírce Jiří Opelík významně podotýká: „Nuže, v dobovém kontextu české poezie neexistuje sbírka, která by si tak programově a zároveň tak harmonicky vypomáhala dědictvím básnického minula a která by svým ustrojením byla tak pozorná k potřebám i úrovni svého publika“ (SLAVÍK – OPELÍK 1996: 522).

FILLA, Emil. „Eduard Munch a naše generace.“ In *O výtvarném umění*. Praha: Nakladatelství Karla Brože, 1948, s. 66–76

FILLA, Emil. „Jak se píše.“ *Umělecký měsíčník* 2, 1912/1914, s. 331–336

FILLA, Emil. *Josef Čapek in memoriam*. Katalog výstavy. Praha: Umělecká beseda, 1945b

FILLA, Emil. *Myslenky*, ed. Čestmír Berka. Ústí nad Labem: Severočeské nakladatelství, 1990

FILLA, Emil. „Z berlínských výstav.“ *Umělecký měsíčník* 1, 1911/12, s. 266–269

FILLA, Emil. „Zrada generace.“ *Volné směry* 30, 1933–1934, č. 2 (1. 4. 1933), s. 42–47

LAMAČ, Miroslav. *Osmá a Skupina výtvarných umělců*. Praha: Odeon, 1988

OPELÍK, Jiří. *Josef Čapek*. Praha: Melantrich, 1980

PADRITA, Jiří – LAMAČ, Miroslav. *Osmá a Skupina výtvarných umělců*. Praha: Odeon, 1992

SLAVÍK, Jaroslav – OPELÍK, Jiří. *Josef Čapek*. Praha: TORST, 1996

ŠULCOVÁ, Marie. *Prodloužený čas Josefa Čapka*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2000

WINTER, Tomáš. (ed.). *Zajatec kubismu. Dílo Emila Filly v zrcadle výtvarné kritiky [1907–1953]*. Praha: Artefactum, 2004

RESUMÉ

České pojetí kubismu, rozšířené unikátně kromě oblasti výtvarného umění i do sféry architektury, sochařství i literatury, bylo ovlivňováno ihned od počátku dvěma výraznými osobnostmi, které se vůči kubistickým snahám vymezovaly a které se zároveň částí své tvorby staly jedněmi z nejvýznamnějších představitelů českého kubismu vůbec – Emilem Fillou a Josefem Čapkem. Od 10. let 20. století probíhají zejména na stránkách *Uměleckého měsíčníku* a *Volných směrů* polemiky, v nichž se střetávají názory vášnivého obhájce Pabla Picassa a programového tvůrce kubismu Emila Filly s liberálnějším a většinou množstvím moderních výtvarných směrů přístupnějším pohledem Josefa Čapka. Na počátku druhé světové války jsou veškeré rozepře zapomenuty při smutném setkání obou umělců v koncentračním táboře Buchenwald, kde byli shodně uvězněni pro své důrazné odsouzení německého nacismu a silících fašistických tendencí konce 30. let. Odkazem jejich hrůzných zážitků zůstávají dvě básnické sbírky – *Pší písně v Buchenwaldě 1943* Emila Filly a *Básně z koncentračního tábora* Josefa Čapka, díky nimž máme možnost poznat umělecký i lidský rozměr jejich autorů.

SUMMARY

The Czech cubism comprehends (apart from fine arts) also architecture and literature as a unique, individual feature of the artistic concept. It has been significantly influenced by two eminent personalities – Emil Filla and Josef Čapek who, by defining the cubist attempts of others as well as making their own ones, have become the most important representatives of the Czech cubism. Their passionate polemics may be observed in the art magazines *Umělecký měsíčník* and *Volné směry* from the first decade of the 20th century. Emil Filla, a sympathizer of Pablo Picasso and the author of a cubist program clashed with Josef Čapek who was more susceptible to other tendencies in modern art. Anyway, in the beginning of the World War II all disputes were forgotten – the two artists met in the concentration camp of Buchenwald, both imprisoned for their resolute rejection of German Nazism. Their different natures paradoxically meet in choosing the same (so far omitted by both of them) art form to reflect their horrifying experiences – a book of poems; the collections *Pší písně v Buchenwaldě 1943* (The Dog Songs in Buchenwald 1943) by Emil Filla and *Básně z koncentračního tábora* (The Poems from the Concentration Camp) by Josef Čapek evidence both the artistic and human dimension of their authors.