

Malířské dílo Františka Muziky patří k základním jistotám české moderní malby a uchovává si pevné místo i v souvislostech světového avantgardního umění. Od svých počátků byla Muzikova tvorba pevně spojena se všemi osudy, myšlenkovými a uměleckými zvraty devětsilské malířské generace. Avšak právě tato nekompromisní přímota a důsledná věrnost generačním závazkům a ideálům, která není v podstatě ničím jiným než věrností sobě samému, způsobila, že v dobách, kdy byla více oceňována přizpůsobivost pomíjivým a násilně vykonstruovaným požadavkům dne, zůstávalo Muzikovo dílo nejen nedoceněno, ale často i přímo zavrženo a odsouzeno k mlčení. Tato doba nebyla krátká a zabírá významnou část více než padesátileté Muzikovy tvůrčí aktivity. Za takovou dobu se pochopitelně může i nejlepší umělecká hodnota vytratit z obecného povědomí. Projde-li ovšem takovou zkouškou času s neztenčenou intenzitou svého působení a zachovává-li si plnou aktuálnost, pak je to nesporným dokladem toho, že jde o hodnotu trvalé platnosti.

František Muzika byl všestranný umělec, který se významným způsobem podílel na formování několika oborů naší výtvarné kultury. Mezi hlavní složky jeho rozsáhlé výtvarné aktivity patří kromě obrazů a kreseb také scénická a knižní tvorba.

František Muzika se narodil 26. června 1900 v Praze, v prosté a nezámožné rodině. V celém jeho dětství nic nenasvědčovalo tomu, že se stane malířem. Převládaly u něj technické sklony, a proto ho rodiče poslali studovat na reálku. Tam ho zastihla válka, během níž se začaly vyhraňovat jeho první životní zájmy - strojařina, architektura a malířství. O konečné volbě rozhodla teprve úspěšně složená zkouška na Akademii výtvarných umění, k níž se Muzika dostavil spíš šťastnou náhodou než uváženým rozhodnutím. Od tohoto okamžiku podřídil všechny své ostatní zájmy malování. Racionální a konstruktivní složky jeho povahy, zacílené původně k architektuře a stavitelství, se projeví v jeho malířské tvorbě i v pozdějších scénických pracích, knižní grafice a teorii písma.

Jeho vlastní malířská dráha začala od vstupu na Akademii v roce 1918. Školení na konzervativní Akademii však nemohlo uspokojit malíře, který usiloval o sdělení nového životního pocitu i novými tvárnými prostředky. Muzikovi, stejně jako ostatním,

nezbylo, než aby si hledal poučení sám. Z jeho prvních obrazů datovaných rokem 1918 je zřejmé, že se obrátil nejprve k francouzským postimpresionistům se zřetelným vlivem Gauguina a Cézanna. Současně studoval staré mistry na svých cestách do Vídně a obdivoval se gotické malbě v pražském Rudolfinu. K tomu přistupoval zájem o současné moderní umění, které poznával na výstavách Tvrdošijných a při své stipendijní cestě po Německu. Rozhodující impuls k nové tvorbě ho však teprve čekal.

V roce 1919 se Muzika seznámil s Karlem Teigem, Aloisem Wachsmannem, Jaroslavem Seifertem a několika jinými budoucími členy Devětsilu a uzavřel s nimi přátelství na celý život. Od počátku je sbližovaly společné zájmy, ideály i umělecké názory. Sdílel s nimi obdiv pro nejrůznější projevy městského folklóru, obdivoval se Henri Rousseauovi, filmovým groteskám i okrajové literatuře a zároveň se přikláněl i k jejich levicovému politickému smýšlení a k přesvědčení o novém sociálním poslání umění. Podílel se také na prvních výstavách Devětsilu, kde jeho kolekce, podle slov tehdejší kritiky, patřila k nejlepším. Výstavy obeslal kresbami a obrazy, které už plně náležely do oblasti magického realismu a naprosto se vymykaly školním konvencím.

Rozhodující vliv na Muzikovu ranou tvorbu tedy neměla akademická školní výuka, nýbrž inspirativní prostředí Devětsilu a především posmrtná výstava Bohumila Kubišty, uspořádaná v únoru 1920 v Domě umělců. Kubištova výstava ho rázem vyvedla z labyrintu hledání, nápovědí a omylů a ukázala mu přímou cestu k dobově aktuálnímu magickému realismu. Předměty se však u něj vznášejí a prolínají jako bledé, nehmotné preludy skutečných věcí, přetavených v malířově představě v novou ireálnou skutečnost. V dalších obrazech se postupně zvětšovala plasticita předmětů, prohluboval se prostor a zároveň vzrůstala účast primitivistických prvků, jak to dokládá Krajina s lomem (1921). Na počátku roku 1922 z Muzikových obrazů postupně mizí magické přísivity tajemně žhnoucích barev a zšeřelé noční scenérie jsou vystřídány jasným světlem plného dne, pestrých barev a lyrické atmosféry naivních výjevů. Muzika vstupuje do nového období primitizujícího neoklasicismu. Omezovala-li se v magickém realismu témata Muzikových obrazů téměř výhradně na krajiny a zátiší, převládají v novém období figurální scény. Podobně jako dříve hledal Muzika tajemný význam prostých věcí skrytý za jejich vnějším vzhledem, objevuje nyní hluboký vnitřní smysl zdánlivě prostých dějů, jejichž témata jsou buď zřetelně klasické proveniencie nebo dětsky naivní inspirace. Muzikova básnická představivost a jímavá prostota výrazu dovedla však i nejtradičnější téma i nejprostší skutečnost přehodnotit a převést na rovinu svrchovaně poetického vyznění. Období primitizujícího neoklasicismu se

uzavírá v roce 1923. Jeho význam v celku Muzikova díla spočívá také v tom, že se zde poprvé plně vyslovil Muzikův umělecký typ, slučující s podivuhodnou přirozeností poezii s řádem, lyrickou emoci s geometrií forem a básnickou imaginací s chladnou racionální spekulací.

V létě 1924 přijel Muzika do Paříže, jejíž intenzivní umělecký život, v němž se střetávaly nejprogresivnější dobové názory, podstatně urychlil jeho přechod k novým lyrickým oblastem tvorby, k dílům, jimiž se po svém návratu opět plně zapojil do progresivního proudu české avantgardní malby. Kromě Kupky se Muzika pravidelně stýkal s Janem Zrzavým a Josefem Šímou. V Muzikových dílech z pařížského období je poučení z kubismu obsaženo jen nepřímě - v celkovém směru jejich vývoje k svobodnějšímu a malířštějšímu výrazu. V geometricky rozčleněných plochách pozadí a v motivech seinských přístavů se setkáváme s přechodným ovlivněním dílem Josefa Šímy, který tehdy procházel podobnou názorovou proměnou.

Mezitím došlo k podstatným změnám v tvorbě celé devětsilské generace, první vývojové období české avantgardy se definitivně uzavřelo. Analogický proces názorové proměny a krystalizace se uskutečnil i ve výtvarném umění. Většina výtvarníků z Devětsilu odešla a založila Novou skupinu. Cesty příslušníků Nové skupiny se však rozcházejí nejrůznějšími směry. Muzika se přiklání k pozdní verzi lyrického kubismu v harmonicky vyvážených, jemně barevných metamorfózách předmětů a tvarů. Svým cílevědomým řešením problematiky lyrického a imaginativního kubismu se František Muzika postavil v druhé polovině dvacátých let do čela mánesácké větve své generace a vytvořil v něm významný názorový protipól artificialismu Štyrského a Toyen. Muzikova účast na českém kulturním životě se však zdaleka neomezovala jen na jeho malířskou tvorbu, i když právě v ní je těžiště jeho díla. Již od druhé poloviny dvacátých let začal Muzika velmi podnětně zasahovat i do jiných oborů, zvláště do scénického výtvarnictví a knižní kultury. A v neposlední řadě se významně uplatnil i jako redaktor, organizátor a kulturní pracovník.

Jestliže kubismus byl pro české moderní umění prvním rozhodujícím impulsem, který dokázal spojit všechny nejprogresivnější složky předválečné avantgardy a uvést jejich tvorbu na evropskou úroveň, pak druhým takovým významným impulsem se na začátku třicátých let stal surrealismus. František Muzika byl u nás jedním z prvních, jejichž dílo citlivě zaznamenalo změny, které navodil surrealismus v kulturní atmosféře celé Evropy. Povaha jeho uměleckého založení, v němž se prolíná romantická inspirace s klasickou uměřeností a racionálním řádem, mu však nedovolila, aby se mohl plně

ztotožnit s hnutím, založeným především na iracionálním diktátu podvědomí a vylučující jakoukoli logickou, morální nebo estetickou kontrolu. Nicméně však to bylo právě působení surrealismu, které mu otevřelo nové obzory imaginativní malby, v níž mohl uvolnit hráze své fantazie při plném respektování základních determinant svého uměleckého naturelu. Přechod k novému výtvarnému názoru, usilujícímu o vyjádření vnitřního, představového a pocitového světa člověka, se v Muzikově díle uskutečnil zcela plynule, bez náhlých výkyvů a zvrátů. Zpočátku jsou to lyrické konfigurace metamorfovaných bytostí a věcí, které s postupem doby nabývají stále větší určitosti, ale zároveň i neskutečnosti, neboť jsou spojovány v nelogické a iracionální skupenství, jakési snové hrůzy, nadané mimořádným básnickým potenciálem.

Rozhodujícím impulsem, který v druhé polovině třicátých let zapůsobil na nové zaměření imaginativní malby, byla vzrůstající agresivita evropského fašismu a její přímý důsledek - občanská válka ve Španělsku. František Muzika reagoval na španělskou občanskou válku dvěma velkými obrazy z roku 1937 - *Raněným* a *Zápasem*, které vnesly do jeho díla nové dramatické napětí a přivedly jej k větší konkretizaci a významové jednoznačnosti fantazijní představy. Za války byl František Muzika jedním z těch, kteří se odmítli konformovat s požadavky nacistické kulturní politiky, kteří odmítli cokoli slevit ze svých vyhraněných názorů na povahu a smysl avantgardní tvorby, jíž zůstali věrni i za cenu naprosté izolace a nebezpečí nejtvrdějších prezekucí. Muzika si také záhy uvědomil, že právě imaginativní malbou může nejadekvátněji vyjádřit dobu, která svou úděsností předstihla všechny nejfantastičtější apokalypsy minulosti. Poznal, že výrazovými prostředky realistické malby by mohl zachytit pouze vnější, fenomenální stránky válečné skutečnosti, ale nemohl by jimi postihnout její vnitřní tragiku a fantomaticnost. V Muzikově díle se setkáváme s manýristickým principem antropomorfizace neživé přírody, promítajícím do rozpukaných balvanů vysněné podoby ženských těl a tváří (cyklus *Z Českého ráje*). Mnohé z těchto obrazů se stávají tragickým podobenstvím války, symbolem osudu, zakletým do nevyzpytatelných kamenných bytostí, odolávajících vražednému běsnění doby.

Poválečná normalizace kulturního života, obnovení svobody tvorby, kritiky i publicity nenavodily v českém výtvarném umění očekávané podstatné změny. Jediným zneklidňujícím momentem uprostřed této všeobecné stagnace a pasivity byl návrat několika avantgardních, nacistickou cenzurou umlčených umělců - Toyen, Muziky, Šímy, Tikala a nemnoha dalších. Františku Muzikovi umožnilo poválečné mezidobí

především znovu svobodně malovat i vystavovat. Hned v květnu 1945 byl povolán zahájit pedagogickou činnost na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze, kde byl krátce nato jmenován profesorem pro obor knižní a užité grafiky. Poválečná léta mu také přinesla nové ocenění a úplnou rehabilitaci jeho persekuované válečné tvorby. Své teoretické znalosti o písmu později shrnul v publikaci *Krásné písmo*.

Nová fáze Muzikovy tvorby nevybočuje z hranic imaginativní malby, ale je naopak jejím novým rozvinutím, potvrzením její stálé aktuálnosti. V jeho obrazech se však začínají rodit tvary nové skutečnosti, jevící nápadnou podobnost s formami organického mikrokosmu. Nejprve jsou to elementární tvary imaginární flóry a fauny, jež se později konfigurují do podob jakýchsi buněčných stromů a totemů. Muzika rozvinul toto téma do početného cyklu obrazů, v němž strom nabývá nejčastěji významu symbolu života a osy světa. Na cyklus *Stromů*, který se stal ústředním tématem Muzikovy malby v průběhu padesátých let, navazuje na počátku dalšího desetiletí cyklus *Totemů*, uzavírající obdobnou bioformní strukturu do obrysů jakýchsi organických menhirů, živých oltářů, zasvěcených nějakému neznámému archaickému kultu. *Totemy* signalizují další významový posun v Muzikově malbě, která v průběhu šedesátých let přechází od evokací archetypálních představ k zobrazení sakrálních objektů a dávných kultovních monumentů, v nichž se obráží jeho úsilí o oživení zmizelého světa archaických kultur, o vytvoření nového básnického prostoru v šedi naší každodenní existence.

Na počátku šedesátých let se hlavním cílem Muzikovy tvorby stalo vyjádření základních symbolů lidského osudu. Muzika tehdy stojí na prahu stáří, a je proto přirozené, že se ústředním tématem jeho tvorby stává finální otázka lidské existence, otázka smrti. První realizaci tohoto tématu nalézáme v cyklu *Mohyl*, monumentálních kamenných stupňů, nad nimiž se majestátně vznáší tragická maska smrti. S funerální symbolikou *Mohyl* jsou těsně spjaty i dva následující cykly *Citadel* a *Elsinorů*.

V druhé polovině šedesátých let pokračuje Muzika v rozvíjení svého výtvarného universa ve směru biomorfizace neživé hmoty. Je to patrné jak v cyklu *Věží*, jejichž těžké kamenné kvádry jsou téměř pohlceny laločnatou organickou tkání, tak v nových variantách *Citadel*, připomínajících tentokrát spíše osamělé mořské útesy, evokující představu opuštěného skalního města. Současně se však Muzika vrací k principu metamorfózy a antropomorfizace přírody v cyklu *Larev* a *Vichřic*.

V posledních letech života, kdy mu ztěžovala práci vážná srdeční choroba, obměňuje Muzika některá ústřední témata své pozdní tvorby a zároveň vytváří nové

velké cykly *Medúz* a *Schodišť*. První z nich je lyrickou variací na Muzikovo základní téma metamorfózy ženy, druhý navazuje na elegickou tóninu jeho tvorby v představě vlajících Larev, sestupujících po majestátním schodišti ke břehům Léthé, k této podsvětní řece zapomnění, kterou bylo Muzikovi souzeno již brzy překročit.

Dne 1. listopadu 1974 ztratila naše kultura jednoho z posledních příslušníků meziválečné avantgardy, velkého malíře a obdivuhodného pedagoga. Zemřel uprostřed práce ve svém ateliéru před posledním nedokončeným obrazem. Zanechal nám však dílo svrchovaně završené, nedílnou součást českého moderního malířství.