



Pablo Picasso, Housle, sklenice, dýmka a kotva, NG Praha. Foto Vladimír Fyman

rumělkových a ultramarincových tónů na černém pozadí, dosahuje jeho nová vyjadřovací mluva svého vrcholu. Z tohoto období je námětem ojedinělé barvitě Zátíší v krajině a Italka, shrnující v živě barevných plochách výtěžky tohoto experimentu. S ní současný ingresovský Portrét Olgy, první umělovcy manželky (1917), nebo Harlekýn Picassova muzea v Barceloně, o rok pozdější Sedící pierot či Zátíší na prádelníku, reprezentující umělovcu tak zvanou neoklasicistní proměnu, neznamenají přerušení jeho kubistických tendencí, jak to dokládá rozměrné a úchvatné plátno Hudebníci filadelfského musea (1921) nebo řada zátíší, z nichž některá patří k nejlepšímu, co Picasso vytvořil; v polychromním rozměrném Tanci (1925) jeho pozdní kubistické tendence, obohacené o pohybový prvek vrcholí a zároveň

končí. Výrazem Picassovy spolupráce s divadlem v té době je návrh slavnostní opony (1917), alegorizující alianci svobodných umění tance, malby, plastiky a mimiky. Vzpomínkou na italské manýristy je malé plátno Koupajících se žen s plynulými konturami protažených těl, které se v nejbližší době (1920–22) promění v masivní nadlidské objemy obryš (Dvě ženy běžící po pláži, Tři u studny, Sedící žena aj.), navazující na umělovcovu obdobnou tvorbu z r. 1906.

V polovině dvacátých let se v Picassově kreaci objevuje nový motiv ateliéru, který brzy na jeho obrazech zdomácní, a v Kytaře, vytvořené pomocí pytloviny, novin a provázku pak jeden z prvních obrazů-předmětů. Trýznivá bouře, jež otřásla umělovcovým nitrem v těchto letech, se obrátí v přeludných křivkách Ateliéru modistky, brzy se měnících ve fantastické nestvůry, jak je na výstavě charakterizují Spící žena v lenošce a Ukřižování, a k nimž se bude umělec ještě častěji vracet, aby z nich učinil prapodivné mechanismy s ničivými atributy (Žena vrhající kámen, Postavy na břehu moře) a později nástroj svých protiválečných obrazů. Současný umělovcův pokus o geometrickou konstrukci pomocí několika redukovaných čar, která se stala východiskem i jeho trojrozměrných prací (Žena v zahradě, Konstrukce z drátu), dokumentují newyorský Ateliér a Dvě ženy u okna, zatím co Minotaur a Akrobat ohlašují surrealistické symptomy počátku třicátých let. To už zas Picassova kreace vyznačuje tvůrčí pohodu a uklidnění přicházející s plavovlasou Marií Terezou Walterovou, která zaplavila umělovcovy obrazy a spoluročila novou etapu jeho tvorby, plné lyrismu, jásavých barev, okrouhlých výsečí a prohnutých křivek v kolébavém rytmu svírajících oblé tvary mladého ženského těla. Reprezentuje ji tu jeden z nejpůsobivějších Picassových pláten Sen (1932) a o půl roku mladší Ženský akt v červeném křesle, který navíc rozvíjí dvoustranné zobrazení tváře — současně en face i z profilu — z předchozích prací (Italka). Na obdobných základech vyrůstají i nová zátíší, jejichž předměty obtažené černými konturami působí dojmem vitrážových maleb středověkých katedrál.

Své malířské zkušenosti posledních let teď umělec promítá také do grafiky a prověřuje je třetím rozměrem. Je to jednak skupina drobných protáhlých ženských postav (1931), připomínající