

## 6. KRAJINOMALBA ŽÁKŮ OTAKARA NEJEDLÉHO A OSOBNOSTI ČESKÉHO MALÍŘSTVÍ ČTYŘICÁTÝCH LET

V kontextu vývoje moderního umění v českých zemích nelze opomenout osobitý výtvarný fenomén krajinomalby, jenž se odvíjel zhruba od poloviny dvacátých let v okruhu obnovené krajinářské školy pražské Akademie vedené prof. Nejedlým. Na významu nabýval již od počátku let třicátých, kdy se tvorba absolventů této školy počala konstituovat do osobité výtvarné mluvy. Někteří však našli svůj vyhraněný výtvarný styl až ve druhé polovině třicátých let a dosahovali tvůrčího vrcholu v době války anebo v letech poválečných. K absolventům školy patřili mezi jinými ostravský a později olomoucký malíř Bohumír Dvorský, prostějovský rodák Alois Fišárek, jihomoravský Vladimír Hroch, předčasně zesnulý Josef Hubáček, Jan Slaviček, syn Antonína Slavička a za války zesnulý Bořivoj Žufan.

**Josef Hubáček** (1899–1931) byl malířem zádušních krajin, které se opíraly o studium Cézannovy obrazové konstrukce a dosahovaly mimořádné výtvarné přesvědčivosti.

Autorem smyslově účinných zátiší a krajin byl **Jan Slaviček** (1900–1970), obdařený zřetelným smyslem pro zachycení krásy barevné hmoty i pro plošnou účinnost fauvisticky dynamizovaného koloritu. Rodilým koloristou byl i **Bořivoj Žufan** (1904–1942), v jehož tvorbě, zejména po setkání umělce roku 1931 s Vincencem Benešem, vítězilo volné využívání barevně akcentované linie, tvarové úsečnosti a smyslově vnímaného koloritu.

**Alois Fišárek** (1906–1980) proslul již svými krajinami malovanými za války na Opočensku. Později se věnoval lidopisným figurálním kompozicím, návrhům na monumentální realizace zejména v textilní technice a výtvarně pedagogické činnosti v Praze. Pedagogické práci (na střední umělecko průmyslové škole v Uherském Hradišti) se věnoval i **Vladimír Hroch** (1907–1966). Osvoji si osobitou barevnou škálu, ve které dominovala smaragdově modrozelená a fialová barva.

Pro většinu z těchto malířů se staly výchozí uměleckou zkušeností prázdninové plenéry na jihu Francie a na Korzice i poznání tvorby klasiků francouzského malířství, Paula Cézanna, André Deraina a Maurice Vlamincka. Teprve jejich pozdější tvorba nacházela samostatnou orientaci, většinou však na základě smyslového prožitku reality. Prototypem takového zaměření bylo dílo **Bohumíra Dvorského** (1902–1976), které zprvu lpělo na iluzivním pojetí prostoru a na odkazu Julia Mařáka, později vyznávalo Bonnardovy malířské principy.

*Progresivnější malířský postoj u Dvorského stimulovalo jeho členství v pražském Mánesu, kde docházelo ke komparacím s díly jiných absolventů školy prof. Nejedlého. Výrazné podněty získával malíř i na ostravských výstavních přehlídkách, například z díla Rudolfa Kremličky nebo Václava Špály a ve vzájemných tvůrčích interakcích s malbou Vladimíra Kristina. V těchto inspiračních souvislostech došlo ke koloristickému vzplanutí Dvorského tvorby v letech 1931–33, které bylo pak utlumeno přijetím Cézannovy estetiky (**Most v Bravanticích**, 1934). Konečná umělcova orientace vyznačená již obrazem **Moravská brána** (1935), souvisela patrně s ostravskými přehlídkami německých malířů (Gröger, Kokoschka). K malbě francouzských intimistů ukazovaly zejména Dvorského malby interiérových scén a kytic. Přísloušná chromatická bohatost malby umělce, který za války žil již v Olomouci, byla založena na souzvuku čistých tónů rumělek, červených kraplaků a odstínů žltotooranžových barev, jež spolu s dalšími barevnými odstíny zaplňovaly do široka rozevřená panoramata žňové krajiny Hané. Malba Bohumíra Dvorského, traktovaná s živočišnou*



B. Dvorský: Krajina s větrným mlýnem (detail)

vitalitou, tvarovou volností a mužnou silou, nabývala tak ryze subjektivní charakter (**Jaro na Kopečku**, 1943, **Deštníky**, 1944, **Zahradní restaurace**, 1942–4, **Kolotoče a houpačky**, 1945–6, **Jízda králů**, 1947).

V důsledku politiky nacistického Německa, která moderní umění prohlásila za „entartete“ (=zvrhlé) a tvůrcům moderního projevu hrozila likvidací, odmícela se avantgardní tvorba na oficiální scéně během války i u nás. Neutichla však ve skrytu ateliérů. Vedle umělců, kteří šli osamocené vlastní tvůrčí cestou, sdružovali se někteří z příslušníků nejmladší generace do tří výtvarných skupin: Sedm v říjnu, Skupina 42 a Skupina RA. V roce 1939 se konala výstava uměleckého kolektivu, který se podle termínu konání výstavy a počtu účastníků pojmenoval **SEDM V ŘÍJNU**. Jejich teoretikem byl Pavel Kropáček. Do skupiny patřili malíři: Hejna, Jiroudek, Liesler, Seydl a sochař Michálek i další autoři. Umělce spojovala snaha o vyjádření humanistických obsahů expresivně rozvolněnými tvary a lyricky vyznívající formou, která se příliš nevzdalovala realitě. Náměty některých obrazů členů skupiny odrážely kritický postoj k politické a sociální realitě, obavy, chmury, úzkosti, smutek, deprese a existenciální pocity válečných let. V dílech nacházíme měkké barevné přechody, rozplývavé kontury a tlumený kolorit.

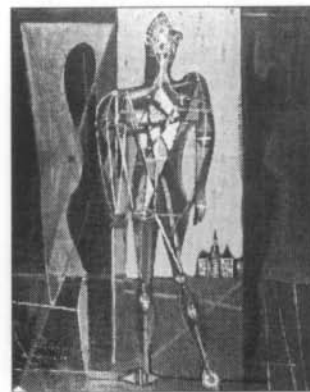
**Václav Hejna** (1914–1985) maloval v uvedeném duchu například obraz **V čekárně** (1938), obestřený smutkem, pocitem ohrožení jedince a jeho bezmocností. **František Jiroudek** (1914–1991) na obraze **Krysař** (1943) parafrázoval důsledky fanatismu zhoubné ideologie mas a davové psychózy. Později se věnoval převážně krajinomalbě a po válce pedagogické činnosti a funkcionářské práci na Akademii. Jeho tvorba nabývala postupně retrogradního charakteru. Jako malíř se v poválečných letech důrazně prosazoval též **Josef Liesler** (1912–1998). Jeho časná **Salome** (1944) evokuje krvavé počínání nacistů a krutost doby. Obdobné dramatické obsahy tušíme i v časných dílech **Arnošta Paderlíka** (1919), například v jeho malbě **Tragédie** (1943). Tvorba členů skupiny se většinou vzhadovala k všedním věcem kolem nás.

Odlíšně byla zaměřena skupina, která se podle roku založení nazývala **SKUPINA 42**. Někteří z členů této skupiny vycházeli ještě ze surrealismu. V programu skupiny bylo úsilí o vyjádření mýtu moderní civilizace, nové reality „člověka ve městě a města v člověku“. Typická díla členů tohoto uměleckého seskupení vystihovala pocity odcizení jedince ztrácejícího vlastní identitu v konglomerátu velkoměsta, přetechnicizovaného životního prostředí, i jeho radosti a poetické vjemy „světa v němž žijeme“. Umělci Skupiny 42 výtvarně čerpali z postkubistické konstruktivně zaměřené tvorby pařížské školy (Picasso, Dominguez atd.). Vedle teoretika Jindřicha Chalupického a Jiřího Kotalíka se do skupiny začlenili i básníci a fotografové (I. Blatný, J. Kainar, J. Hauková, J. Hanč, M. Hák, J. Kolář). Vedle sochaře L. Zívra patřili do skupiny zejména malíři: F. Gross, F. Hudeček, J. Kotík, K. Lhoták, B. Matal, J. Smetana a K. Souček.

Tvorbu **Františka Hudečka** (1909–1990) naplňovala zpočátku bohatá imaginace. Ta tkvěla v umělcově někdejší surrealistické představivosti, jež kolem roku 1940 nabývala již civilistního charakteru (**Skládka v opuštěném lomu**, 1940). V pozdním Hudečkově díle ji vystřídal smysl pro řád a podřízenost přísně geometrickému linearismu. Stále rozvíjený námět **Chodec** (kolem r. 1943) je poetickým svědectvím osamělosti jedince za konkrétní atmosféry doby v anonymitě velkoměstské ulice. Některé Hudečkovy malby lze interpretovat jako výraz integrace lidského činitele v složitém soukolí civilizační struktury moderního věku nebo i v kosmologických souvislostech.



J. Liesler: *Večeře*, 1942



F. Hudeček: *Svědék II*, 1944

Prostředím technických instrumentů, strojů, nástrojů, drátů, potrubí, pák a soukolí se snad nejdůsledněji v obecné pocitové rovině zabývalo dílo **Františka Grosse** (1909–1985). „Arzenálu techniky“ malíř využíval i v pozdních dílech v dekorativní rovině koloristicky svěžích elementů rozprostřených v neutrální barevné ploše obrazu a v úsilí o dosažení harmonie malířsky působivého celku. Rovněž Grossova malba se postupně odvíjela z výchozí surrealistické představivosti. Pohled malíře na svět civilizační techniky se zbavoval údivu nad mystériem věcí prostoupených metafyzickým podtextem (**Strojky**, 1936–8, **Jídelna v Elektrických podnicích**, 1937) a směřoval k věčnému vyslovení malířského postoje (**Stroje a figury**, 1942, **Velký interiér**, 1946, **Paříž**, 1947). Tento postoj se pohyboval v široké škále od stroje racionalistické koncepce až po senzualně zainteresovaný vztah ke skutečnosti.

Do obecného povědomí snad nejvíce proniklo dílo **Kamila Lhotáka** (1912–1990). Stalo se tak prostřednictvím početných ilustrací, ve kterých se objevovaly motivy balonů, aut, letišť, nádraží, závodíšť, byciklů, signalizačních zařízení, praporků, továren, opuštěných skladišť a nejrůznějších technických zařízení. Stejně předměty zaplňovaly i scény jeho maleb (**Na závodní dráze**, 1941, **Na břehu**, 1946, Krajina XX. století, kolem r. 1940). Vždy se divákovi zjevovaly opuštěné, jakoby na „jevišti osudové hry života“, bez přítomnosti člověka, v tajemném mystickém prostoru, ve kterém se zastavil čas, podobné figurinám skrytých významů v obrazech Giorgia de Chirica.

Právým opakem málo proměnlivé tvorby Kamila Lhotáka byla malba, jež provázela uměleckou dráhu **Jana Kotíka** (1906), plnou proměn a výtvarných peripetií. Časná Kotíkova tvorba měla některé specifické rysy, které ji odlišovaly od prací jeho skupinových druhů (**Útek**, 1940). Postavy v jeho obrazech měly charakter podivných monster jako na Hudečkových nejstarších malbách. Kotík však kladl větší důraz na expresivní složku malby a na ryzí výtvarnou formu (**Interiér s horským sluncem**, 1944). Výtvarná spontaneita jej záhy přivedla na půdu gestické malby, ze které se pak odvíjely další tvůrčí cesty malíře ve druhé polovině 20. století, kdy umělec pobýval v emigraci.

K realitě tíhlo naopak dílo **Jana Smetany** (1918–1998). Jeho známé malby, jako je **Dvorek s dvěma větrníky** nebo **Michelský plynojem** (díla z r. 1943), zachycují smyslově vnímané prostředí města s nezbytnými technicistními atributy. Obrazová scéna jeho maleb byla zachycována v jemných barevných odstínech a v reálném atmosférickém prostředí. Osobitým uchopením figurálních motivů měkce modulovaných tvarů, viděných prismatickým odstupněným a všeobjímajícím světla, přispěl do skupinového programu a do vývoje našeho poválečného malířství rovněž dlouholetý vysokoškolský výtvarný pedagog **Karel Souček** (1915–1982).

Nejmladší z členů skupiny, brněnský malíř **Bohumír Matal** (1922–1988) si metodu surrealismu ověřil většinou jen v kresbách zhotovovaných v době „totálního nasazení“ za války v Německu, kde k malbě neměl příležitost. Jeho nejstarší oleje z doby kolem r. 1945 byly ještě přesyceny ovzdušným tajemstvím a záhad a odrážely inspirace metafyzickou malbou (**Vzducholoď**, **Zahradnictví tety Marie**, **Ulice v dešti**, **Přístav**, **Podvečer s Giorgiem de Chiricem**). Později se malíř zřekl temné tonality a magické prozářenosti pláten, která doznávala ještě na obrazech cyklu **Člověk ve městě, město v člověku**. Pohled na realitu záhy objektivizoval v duchu pokubistické plošné skladebnosti inspirované výstavami Španělské pařížské školy, které probíhaly v Praze, Brně a Olomouci. Využíval živější barevné tonality



B. Matal: *Stříhali do hola malého chlapečka*, 1946

a pevné lineární osnovy, určené výraznými konturami předmětů (**Hokynářka**, 1946, **Deštníkářova rodina**, 1947, **Balkón s bicykly**, **Severní dráhy**, 1948, **Válka**, 1949). Matal nikdy nepodléhal doktrínám socialistického realismu, nicméně i v jeho tvorbě zazněl sklon k oživení senzualních vjemů reality (motivy žen v interiéru a zátiší z poč. 50. let), který se mu stal východiskem kubofuturistických transformací reality a další tvůrčí stylizace (**cyklus cyklistických závodů**), v níž před r. 1960 dospěl k abstrakci.

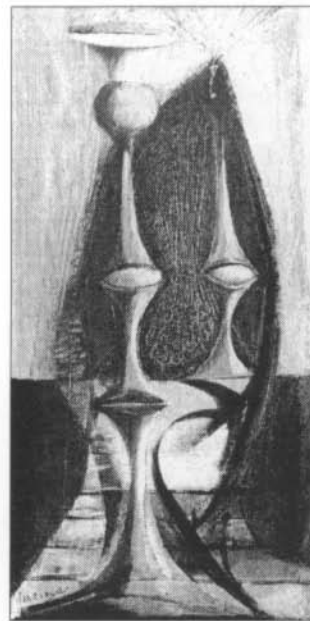
Surrealistické malby některých členů Skupiny 42 se setkávaly zpočátku s obdobnými díly pozdějších členů **SKUPINY RA**. Surrealistickou povahu měla první výstava pořádaná v divadle D 37 v Praze, na kterou E. F. Burian pozval vedle sochaře Zívra a fotografa Háka i malíře Grosse, Hudečka, Lacinu a Zykunda. Tito umělci byli ortodoxními surrealisty přehlíženi. Poslední dva zůstali svému výtvarnému názoru věrni i po válce, kdy se sešli s malíři Tikalem a Istlerem ve Skupině Ra.

Kořeny Skupiny Ra tkvěly v činnosti akademického spolku založeného již roku 1936 v Rakovníku. Jeho smyslem bylo prosazování moderní ediční činnosti. Takovým edičním počinem byl sborník *Roztrhané panenky*, vydaný roku 1942, avšak antedatovaný, aby nebyl předmětem vyšetřování nacistů. V sborníku se sešel umělecký okruh kolem Oty Mizery (L. Kundera, Z. Lorenc, O. Mizera, M. Mišková a J. Istler jako ilustrátor). O rok později se k okruhu přidružil Václav Tikal z Prahy a sochař Puchmertl. Teige je o něco později seznámil s brněnskými autory, V. Zykundem a B. Lacinou. Skupina se konstitovala u příležitosti vydání sborníku „A zatím co válka“ v roce 1946. O rok později získala již široké mezinárodní kontakty a uměleckou prestiž.

Pro tvorbu brněnského malíře **Bohdana Laciny** (1912–1971) byly příznačné meditativní sklony a výtěžky poetických asociací. V časných malbách jsou zřetelné ohlasy politické reality doby, fašistického nebezpečí a předzvěsti hrůz světové války (**Svícný**, 1944, **Hraniční krajina**, 1945). Některá díla odrážela i snahu o spojení niterné imaginace se smyslem umělce pro pevný obrazový řád (**Píšťaly**, 1946, **Balada I**, 1947, **Samoty I**, 1947). Po roce 1947 Bohdan Lacina hledal možnosti, jak sloučit dogma socialistického realismu s kvalitami malby. Dospěl však jen k řešení, které znamenalo jeho tvůrčí odmlku vyplněnou grafickou tvorbou a činností pedagogickou na brněnské univerzitě. V řadě humanisticky obsažných realizací dospěl autor opět k jistým tvůrčím výsledkům na počátku let šedesátých (**Muž nesoucí oblaka**, 1961, **Vesnický pohřeb**, 1962 atd.).

V Brně žil i **Václav Zykund** (1914–1984). Na počátku čtyřicátých let zaujala Zykunda *Chiricova metafyzická malba viděna prizmatem neoklasicistní tvarové sevřenosti*. Záhy však malíř obohatil svá díla o dynamické prvky i fikce vyběsněných biomorfních organismů. V jeho tvorbě se prosazoval i sklon k abstrakci a prvek elementárního grafismu (**Noční rozhovor**, 1946). Význam Zykundovy osobnosti tkví též v teoretické činnosti, v práci organizační, pedagogické a v závěru života i ve fotografické tvorbě a v obnoveném zájmu o metodu asambláže. Svě dřívější politicko-doktrinářské postoje dovedl umělec v pozdějších letech převrstvit pozitivním vztahem k modernímu umění.

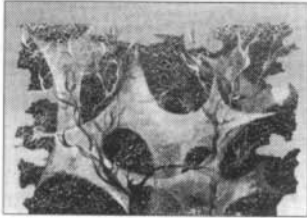
Cestou k veristické verzi surrealismu se vydal nejstarší člen Skupiny Ra, **Václav Tikal** (1906–1965). Nicméně i on podléhal okouzlení Chiricovým dílem. Na Tikalových časných malbách se často objevovala imaginární krajina s nízkým horizontem, nad níž se vznášela tajemná zjevení (**Nocturno**, 1944, **Fašismus – Památce Karla Teigehe**, 1951). Známý je Tikalův obraz **Lidice** (1945), kde otisk rtů do pásu oblohy, na níž rozevřené mraky opisují



B. Lacina: *Svícný*, 1944



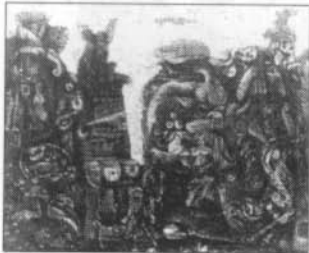
siluetu nacisty okleštěné země, vyznačují místo původní lokace fašisty zničené obce. Komparz někdejšího obludného dramatu tvoří na obraze jen podivná, jakoby zkamenělá monstra. Tikalovu veristickou vizi střídala i ryzí imaginace a způsob budování obrazu na základě volných asociací (**Rabí Loew**, 1946). Ve druhé polovině století se měnily náměty Tikalových obrazů v technicistní útvary, monstra strojové povahy, koloristicky živá seskupení, jež se volně pohybovala prostorem.



J. Istler: *Vegetace*, 1944

Nejreprezentativnějším zástupcem Skupiny Ra byl **Josef Istler** (1919–2000), jehož tvorba zasahuje až do současné doby. Istlerovo dílo se stalo spojnicí meziválečného surrealismu s proudem abstraktní imaginativní tvorby let šedesátých. Nejstarší Istlerovy práce vyrůstaly z obdivu malíře k dílu J. Zrzavého, J. Símy, P. Kleea a M. Ernsta. Opěrným bodem se mu stal kontakt s Karlem Teigem a staršími členy skupiny Ra. Například fantomaticky přízračná **Postava** (1943), zasazená do imaginárního prostoru, vyjadřovala tíživou dobu války, pocity deprese a strachu. O rok později vstoupil malíř na pole ryzí imaginace obrazy **Fresko**, **Civilizace**, **Daň** atd., ve kterých primární výtvarnou roli sehrály kontrasty barevných hmot a povrchových struktur maleb. Istlerova díla z konce čtyřicátých let (**Objekt**, **Zátiší**, díla z r. 1949) připomínají groteskní škleb časných Grossových prací, depimující vize starších obrazových kreací Františka Janouška a složitá ústrojenství pláten Zdeňka Sklenáře.

Istler však směřoval k pregnantnímu vyslovení své ryzí fantazie v soustavě objektů či postav pevných objemů z počátku let padesátých (**Extáze**, 1951, **Nařvan**, 1953, **Žlutá postava**, 1956). Morbidní monstra jakoby komentovala umělcův prožitek praktik totalitního režimu a postoje jeho politických představitelů. Současně však tvorba malíře živě reagovala na světové výtvarné dění a vřazovala se například i do proudu gestické malby (**Žlutá postava**, 1959) i do kontextu českého a světového informelu. Na této cestě se Istlerovy obrazy nejednou sblížovaly s „vegetativně fyziologickými“ malbami jeho staršího kolegy Františka Muziky.



J. Sklenář: *Bruggy*, 1948

Malířem ryzí imaginace, který žil stranou veškerých sdružení a tvůrčích seskupení, byl **Zdeněk Sklenář** (1910–1986). Tvůrčí cesta malíře se ubírala od barvitých a poeticky utvářených polopostav a krajin konce třicátých a počátku čtyřicátých let (**Baletka**, 1940) k malířskému zobrazení provedenému na základě svěbytných útvarů odpoutaných od smyslové percepce reality a formovaných v duchu bolestného vizionářství surrealisticko-symbolistní povahy (**Ladožské jezero**, 1942, **Umělé květiny**, 1943, **Dobrodružství luny**, 1944). Pro Sklenářovy obrazy pozdějších let se stala charakteristicou kultivovaná barevnost a ušlechtilá struktura barevných hmot i ryzí fantastika spojená s víceznačnou řečí znaků (**Zátiší s rukou**, 1944, **Umělé květiny II**, 1945, **Červánky**, 1946). Na konci čtyřicátých let zasáhly do Sklenářovy tvorby inspirace hravým humorem Kleea a Miróa, fantomatismem časného Dubuffeta [dybyfeta] a zejména surrealismem Maxe Ernsta (**Comedia dell' Arte**, 1946, **Café de Flore**, 1947, **Máchovo jezero**, **Kuropění**, díla z r. 1948). Nositelem duchovních obsahů maleb Zdeňka Sklenáře se stávalo především světlo, které ulpívalo na svrchních bodech barevné struktury obrazu nebo prozařovalo z nitra malby. Osobní devízou umělcova vrcholného díla byl labyrint bohaté vnitřní organizace tvarů ornamentalizující plochu obrazu, často prokrvenou kaligrafickou sítí prozařujících čar, které do malby vnášely zneklidňující obsah tajemné šifry. Ta byla zřetelná zejména v arcimboldeských kompozicích sedmdesátých let.

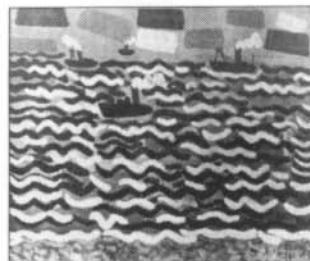
Významnou roli sehrála Sklenářova cesta do Číny v roce 1955, která byla výchozím tvůrčím mezníkem jeho vrcholné tvorby, jež souvisela s českým informelem. Cesta přispěla i ke vzniku vynikajících Sklenářových ilustrací Mathesiova přebásnění Zpěvů staré Číny.

Ve stejném roce jako Sklenář se narodil jeho přítel, malíř **Karel Černý** (1910–1960). I on zaujal v české malbě solitérní místo. Projevilo se snahou malíře o monumentalizaci tvarů, která ústila až v geometrizující stylizaci námětů, ponejvíce krajin, zátiší a výjevů z prostředí barů, a letních restaurací. S tím bylo spojeno převážně plošné uplatnění barev a zvýraznění dekorativní účinnosti obrazového celku. Pro časné práce Karla Černého je příznačná žádumčivost a melancholický podtext odvozovaný z munchovské atmosféry (**Zahrada v noci**, 1936, **Zahrada s lampiony**, 1937, **Kavárna v zahradě**, 1940). Později malíře inspirovaly tváře Derainových postav (**Hnědý bar**, 1941, **Kuřák**, 1942) a díla klasiků české malby, zejména Bohumila Kubišty a Jana Zrzavého. (**Koupání**, 1941, **Zahradní restaurace**, 1943). Ve stejné době se Václav Černý dopracoval ke krajní sumarizaci tvarů za spoluúčasti důrazných konturových linií (**Krajina s rybníkem**, 1941, **Krajina s parníkem**, 1943). Monumentální působivosti a krajní jednoduchosti dosáhla i některá zátiší, například **Zátiší s kytarou** z roku 1941. Pobyty malíře v letech 1945–1947 v Paříži přispěly k projasnění jeho palety a k další stylizaci tvarů až na pomezí znakovosti (**Moře v Nice**, 1949). V některých, až Légerovsky dekorativních kompozicích postrádáme již sílu umělce osobního tvůrčího zápalu a nezbytné autenticity (**Prodavač ovoce**, 1949, **Bar**, 1954).

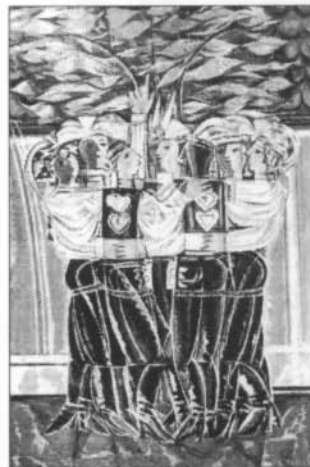
Podobně jako Černý hledal výtvarně vzdělání v pražské Ukrajinské akademii též moravský malíř **Vladislav Vaculka** (1914–1977). Na tvůrčí dráhu Vaculka vstoupil až koncem třicátých let, kdy se opožděně vyrovnával s pokubistickou skladebností a lyrickým kolorismem předchozí vývojové etapy. Za války podléhala jeho tvorba horečnaté imaginaci a vlivům metafyzické malby (**Figurální kompozice**, **Městské zákoutí**, díla z r. 1941). V jeho tvorbě se objevily i podněty Marca Chagalla a sklony k baladické alegorizaci, snad paralelní s biblickými motivy Aloise Wachsmanna (**Jezdec na koni**, **Vzkříšení Lazara**, 1942). K niterné znepokojivé syntéze výchozích podnětů dospěl malíř již v roce 1942 na obraze **Jízda králů** a o rok později v **Alegorickém motivu** z války. Vaculkova poválečná tvorba se zprvu obracela k intimním zákoutím města, na nichž se malíř výtvarně zmocňoval námětů s koloristickým zaujetím a s plnou smyslovou účastí v duchu francouzského postimpresionistického senzualismu. Později se jeho tvorba oproštovala od reálného motivu a inspirovala se dekorativismem lidového umění. K radikální stylizaci dospěl malíř v letech 1947–8 (**Děti na lavičce**, **Oráč**). Tento výtvarný proces ústil v gobelínově skladebných a tvarově bohatých kompozicích folkloristického obsahu, jež byly formotvorně blízké dílu Braquea (**Rekruti**, **Z jízdy králů**, díla z r. 1950). Významnou výtvarnou kapitolu tvoří i grafická, keramická, textilní, sochařská a šperkařská tvorba Vladislava Vaculky.

Podobně jako Vaculka se plně umělecky vyslovil až po polovině našeho století **Václav Boštík** (1913). Jeho dílo docenila mladší, nekonformní a duchovně založená generace, která umělce vnímala jako pokračovatele Šimova odkazu. Boštíkovo uměleckou tvorbu lze vřadit do širokého proudu lyrické abstrakce okruhu Marka Rothka.

Václav Boštík studoval na pražské Akademii dva roky před jejím uzavřením nacisty. V prvních letech samostatné tvůrčí práce si všímal především elementárních tvarů reality, které integroval jemným světelným médii svých obrazů (**Mlýnský náhon**, 1939). Oblíbeným tématem jeho obrazů se stala jednoduchá kubická tělesa, hranoly, krychle či ryzí lyrický



K. Černý: *Moře v Le Havru*, 1949



V. Vaculka: *Rekruti*, 1952



V. Boštík: Mlýn, 1946



V. Chad: Postavy, 1943–44

substrát krajiny nebo zátiší (**Zátiší s červenou židlí, Trója u Prahy, Zátiší s dýmkou**, díla z výstavy r. 1943). Později plochu Boštíkových obrazů rovnoměrně rytmizovaly měkce až rozplývavě konturované lineární sítě či dostředně vrstvené obrysy čtverců (**Červená a zelená**, 1943). Umělec se však vyhýbal geometrické strohosti a lineárně pevné konstrukci obrazu. Hlavním výrazovým prostředkem mu bylo jemné, imanentní, zduchovnělé, všeobjímající světlo, které do obrazů vnašelo jemnou vibraci a křehkou lyriku. Boštíkova, bezmála monochromní tvorba se i v pozdějších letech týkala elementárních tvarů v podobě dostředných kruhů, terčů, rastrů, horizontálních pásů a jiných základních obrazců, a jen výjimečně jednoduchých znaků a skvrn, jež vyvolávaly figurální a kosmologické asociace. Smyslem tvorby Václava Boštíka bylo vždy úsilí o dosažení fikce jednoty se sebou samým, s lidskou společností a celým vesmírem, to jest sladění rozumu a citu, zákonů a vůle. Jeho konečným cílem se má stát dosažení svobody jednotlivce v pochopení vesmírných sil a sama sebe jako nezbytné součásti kosmického absolutna. V rovině tohoto idealistického monismu byla Boštíkova tvorba blízká dílu Josefa Símy.

*Do první poloviny 20. století zasáhla rovněž tvorba předčasně zesnulého zlínského malíře Václava Chada (1923–1945). Jeho první malby, jež nejednou parafrázovaly díla velkých evropských mistrů, přijímaly expresivní podněty a existenciální podtexty. Od symbolistně bolestného vyznění těchto prací nebylo daleko k surrealistickému principu ověřovanému Chadem v početných kresbách a malbách, jež mnohdy vytvářely sémanticky složitý celek, ve kterém lze spatřovat anticipaci některých cest poválečné nové figurace. Umělec byl zastřelen německým gestapem v době zatýkání odbojových aktivistů na zlínské Škole umění, kde Chad absolvoval své výtvarné vzdělání.*

Z textu je zřejmé, že lidé v různých dobách přikládali uměleckým výtvorům rozdílnou roli a nejrůznější smysl. Výtvarná díla se v průběhu času měnila. Přeměny ve světě umění nebyly náhodné. Umění se vyvíjelo a v jeho formálních i obsahových změnách spočívala vnitřní logika. Tu určovaly předchozí výtvarné tradice i to, co bylo duchovním obsahem a zájmem doby. To ovšem platí o skutečných uměleckých dílech, která v přebujelé výtvarné produkci představují jen mizivý zlomek toho, co bývá na „trhu“ vydáváno za umělecké dílo.

Nešlo o vývoj od prostého k pokročilejšímu jako v oblasti rozvoje vědy a techniky. Vývoj ve vědeckotechnické sféře určují především poznatky, kdežto zdroje a výsledky umělecké tvorby tkví v prožitcích. Poznatky se kupí, navrstvují a upřesňují. Výtvarné prožitky nikoliv. Jsou unikátní, vždy nové, autentické, slovy nesdělitelné. V intenzitě a kvalitě prožitku lze hledat kritérium hodnoty díla.

Kritériem vědeckého poznatku je to, co nazýváme pravdou, shodou se skutečností a zákonitostmi přírody (i když i tyto parametry zůstávají nadále v poloze stále otevřeného systému). Bylo by však omylem, kdybychom vizuální shodu uměleckého díla se skutečností považovali za měřítko jeho kvality. Skutečnost nepochybně hrála i ve výtvarném umění svoji roli. Vývojový mechanismus ve výtvarném umění si lze představit tak, jakoby společnost v první fázi slohu, po jistých změnách ve své sociální a ekonomické struktuře, konstituovala nový duchovní program, na který reagovalo i výtvarné umění. To usilovalo (byť jen tvorbou osamocených jedinců) o přetlumočení kolektivních obsahů, vůle a snah, formou co nejzřetelnější a neobjektivnější, za použití adekvátně artikulovaných výrazových prostředků. V pozdější fázi, kdy se myšlenkový program a duchovní obsah doby již naplnil, nebo i přežil,

dominovaly subjektivní postoje tvůrce, který realizoval vlastní názory a osobní postoje. Probouzela se tak i neomezená imaginace, ve které docházelo k transformacím skutečnosti a k vyhocení ryze estetických postojů. Tento vývojový pohyb procházel tak od stylizace a abstrakce k rovnovážné poloze a konečně k naturalismu a senzualismu, v němž se kladl důraz na estetickou složku.

Všimli jsme si, že celé dějiny umění jsou periodizovány na jednotlivé slohy, slohová stadia, v novější době na umělecké směry. K jejich určení nám slouží právě porovnání díla s realitou a analýza metod využití výrazových prostředků. Tradiční členění dějin umění je však pouze konvencí, která ne vždy odpovídá podstatě vývoje, z něhož můžeme vyčíst ještě daleko více. V podstatě vše, co se týká lidské společnosti a dění v nitru jedince i širokého kolektivu. Dějiny umění jsou tak studnicí i k poznání kulturní minulosti země a současně se zmocňují i vrženého stínu dosud neznámé budoucnosti.

Brno, 1997



## CITACE

Obraz patří k nejdůležitějším v Kubištvě tvorbě vůbec. Hlava mučedníka ve formě navazuje na Picassovu plastiku Hlava Fernandy (1908), kterou zakoupil roku 1910 Vincenc Kramář pro svoji sbírku kubismu. Obraz je chápán jako výraz osudu umělce v roli novodobého mučedníka moderního umění v boji proti nepochopení a posměchu veřejnosti a kritiky. Není náhodné, že stejný motiv přitahoval Kubištvou vrstevníky takřka v téže době. Oskara Kokoschku, Egona Schieleho či Maxe Oppenheimera (Moppa). Monochromní barevnost, hnědělalová základní tonalita, akcentována tu a tam zelenými listy, zvýrazňuje symboliku smrti (Caput Mortuum). Tajná a tvrdohlavá vazba Šebestiána na křesťanskou víru je analogickou paralelou fanatické víry Kubišty v moderní výtvarný výraz. Podle legendy byl sv. Šebestián důstojníkem pretoriánské gardy, který se postavil na stranu kolegů ve věci křesťanské víry. Legendární dvojí mučení Šebestiána bylo vhodným etickým apelem mučednictví nového umělce. Obraz byl v českých dějinách umění chápán jako příklad kuboexpresionismu, jinými slovy jako „český prekubismus“, a byl vykládán jako „nepochopení kubismu“ francouzského ražení (M. Lamač). Takové „nepochopení“ mělo za následek zdůraznění expresivních a symbolických hodnot v obraze, směřujících k problému etiky moderního umělce. „Při svém poznávání a při své práci buď veden vírou, aby ti jiní uvěřili, láskou, abys u jiných vzbudil lásku, nadšením, abys i jiné přesvědčil“, napsal Kubišta v roce 1914. Neboť základem nového poznání, „rozšiřování lidského ducha ve všech směrech“, je „mystický úkol“. Jeho zdrojem je etika s „neviditelnou známkou“ mravního poměru k umění a světu.

*Vojtěch Lahoda: Bohumil Kubišta: Sv. Šebestián. In: České moderní umění 1900 – 1960, katalog sbírky Moderního umění ve Veletržním paláci, Národní galerie v Praze, Praha 1995*

Kubištovo zdůraznění útrpnosti života bylo obecnějším symbolem umělcova stavu, který během svého druhého pařížského pobytu pomyslel i na sebevraždu. Obsahová těžkomyslnost, „truchlení“ je základním prvkem Kubištvova kubismu. [...] Lom v Bráníku [...] materializoval Kubištvou myšlenku „penetrismu“ kterou malíř povýšil kubismem do roviny mysticko-spirituální. „Penetrismus“ byl založen na víře, že vše je možné proniknout duchovní energií, a současně že vše takovou energií vyzařuje. Výrazem „penetrismu“ v moderním umění byl dle Kubišty kubismus a expresionismus.

*Vojtěch Lahoda: Kubismus. In: České moderní umění 1900–1960, katalog sbírky moderního umění ve Veletržním paláci, Národní galerie v Praze, Praha 1995*



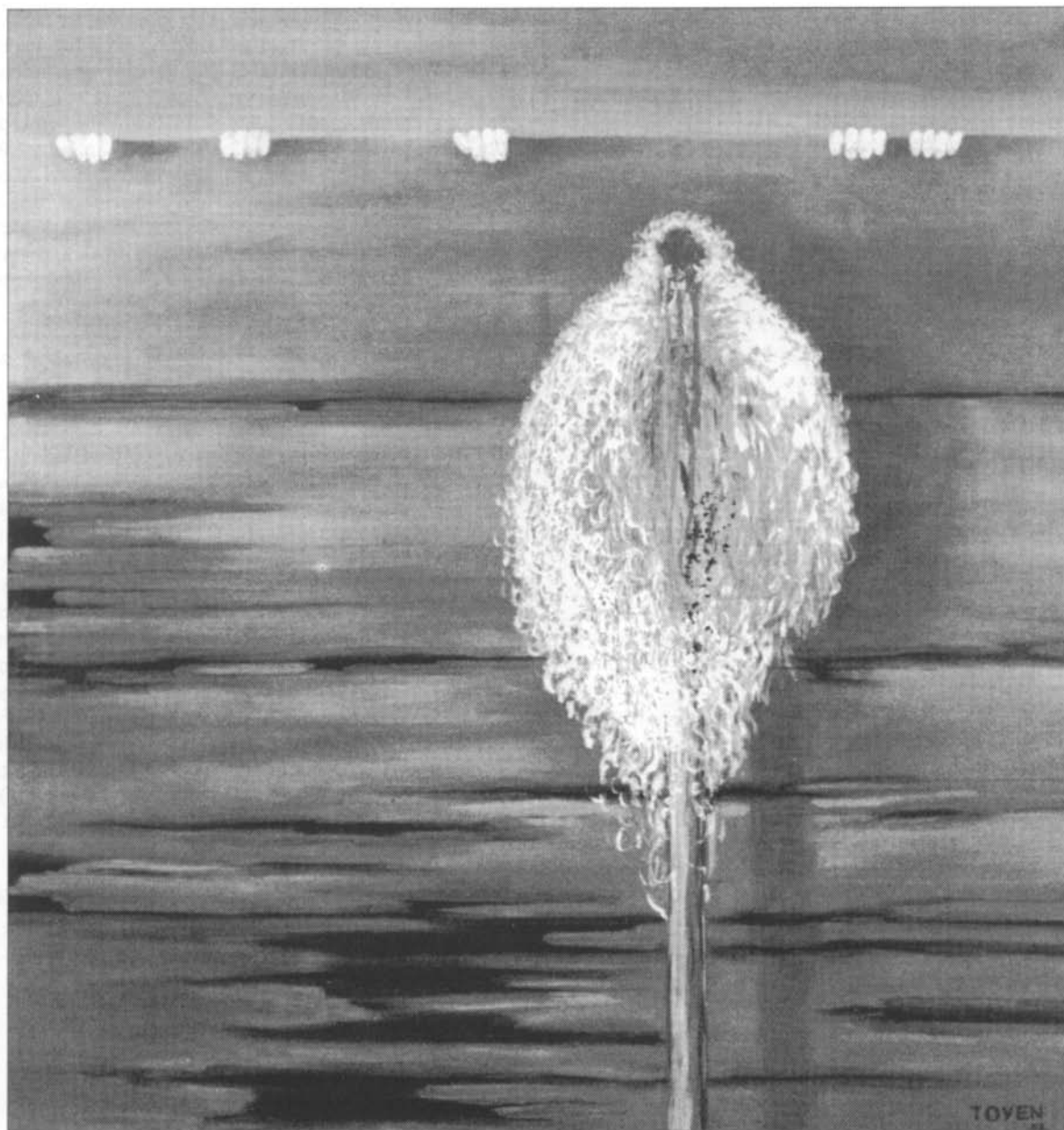
*B. Kubišta: Sv. Šebestián, 1912, Národní galerie v Praze*

Toyeniných prvních čistě surrealistických obrazů z roku 1934 vlastní Národní galerie dvě pozoruhodné práce: Hlas lesa a Stisk ruky. Obě souvisejí s Toyeniným hlavním tématem roku 1934, jímž byl neurčitý, tajemný přízrak, nabývající různých podob a přeludně vyvstávající z amorfního, informelního pozadí, připomínajícího kůry stromů nebo povrchové struktury zdí. Při objevování nových zdrojů inspirace se Toyen spolehla na své zkušenosti z artificialismu, zejména z let 1928–1929, kdy díky odvážným postupům při práci s barvami vyvolávala pocity založené nejen na dojmech vizuálních, ale i taktilárních. Hlavní posun mezi artificialismem a Toyeninou první fází surrealismu tkvěl podle Vítězslava Nezvala v úsilí „restituovat pocit v objekt“, a to „bez ilustrativních tendencí a beze smyku do zpodobovacího malířství“.

*Lenka Bydžovská: Surrealismus jako program. In: České moderní umění 1900–1960, katalog sbírky moderního umění ve Veletržním paláci, Národní galerie v Praze, Praha 1995*

Podobně jako další obrazy, které Toyen namalovala v roce 1937 a zveřejnila následujícího roku na 2. výstavě Skupiny surrealistů v ČSR, má Údės četné vnitřní vazby k dílům z roku 1934, zejména ke Žlutému spektru, Stisku ruky a Hlasu lesa, a zároveň posouvá autorčin původní intuitivní surrealismus směrem ke konkrétní iracionalitě. Jak napsal Karel Teige, obraz se stal „zrcadlem fantastického objektu“ a „věrným snímkem imaginace“. Hlavní motiv spontánně naplňuje Bretonovo pojetí fantómu jako „umělého výtvaru, který za spolupráce cenzury vědomí vyjadřuje sublimovaný strach libidinózního původu“. Volně navazuje na Toyeninou kresbu Fantomy z roku 1935, zobrazující duté tvary nabodené na kůly. Ještě dříve se ve snu Jindřicha Štýrského objevila jak představa bytostí v podobě polních strašáků, tak i obraz ženského torsa neseného na tyči či poutnické holi, a oba tyto motivy přešly v různých, mnohdy drastických variacích do jeho výtvarných prací. Zatímco v Toyeniných obrazech z roku 1934 převládalo jednotné pozadí bez horizontu, v Úděsu se informelní malířská struktura, známá např. ze Stisku ruky, proměnila ve strukturu dřeva vysoké prkenné ohrady, které se zachytily ruce a nad níž se objevil úzký pruh modré oblohy. Dílčí motiv rukou v Toyenině tvorbě často podléhal více či méně zjevným destruktivním zásahům, počínaje Stiskem ruky s asociací dlouhých, deformovaných a krvácejících prstů, nebo Žlutým spektrem s uschlou rukou, srostlou s provazem. V Úděsu se objevují „voyérské“, nejspíš dětské ruce v počtu dvaapůl páru a podtrhují napětí celého výjevu, v němž se znepokojivě prolínají pocity krutosti a slasti.

*Lenka Bydžovská: Toyen: Údės. In: České moderní umění, katalog sbírky moderního umění ve Veletržním paláci, Národní galerie v Praze, Praha 1995.*



*Toyen: Úděl, 1937, Národní galerie v Praze*

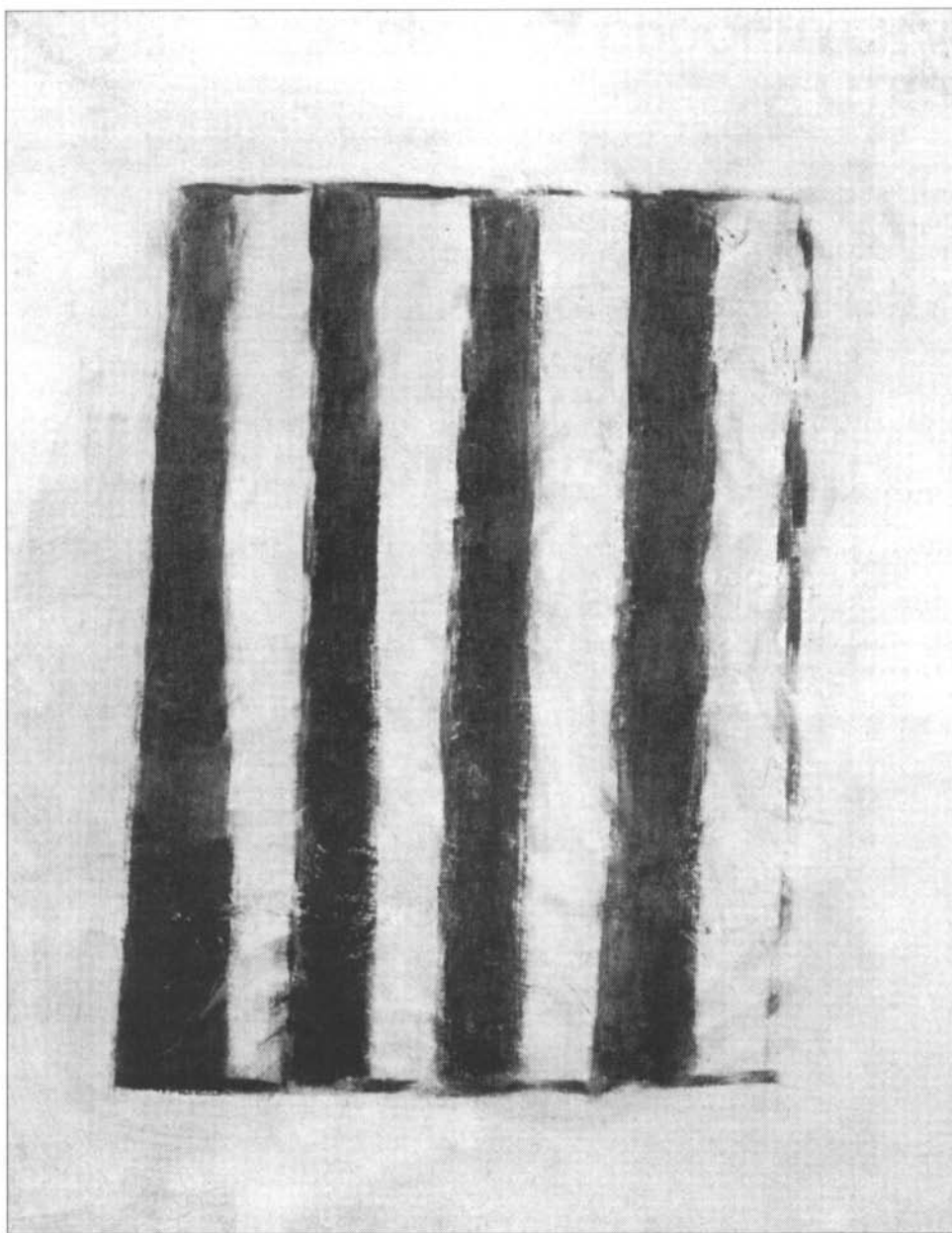


Václav Boštík, který v letech 1937–39 studoval na pražské Akademii výtvarných umění u Willy Nowaka, se sice tehdy soustavně věnoval krajinomalbě, zátiší a figurálním kompozicím, nicméně hlavní proud jeho tvorby probíhal mimo ně, v drobných, emotivně silně působivých obrazech, které se nedají jednoznačně kategorizovat. Pohyb, otevřený Architekturu (1938) předznamenanou některými autorovými obrazy z předcházejícího roku, a uzavřený Členěním (1941), po němž následovala série inkoustových kreseb, představuje celistvý tok. Je zahájen ještě náznakem iluzivního, prázdného prostoru, vymezeného čistými stěnami, a končí tvarem-znakem, umístěným ve středu bílé plochy. Zatímco většina Boštíkových vrstevníků se od abstrakce výrazně odklání, on k ní intuitivně tíhl, ačkoli míru abstrakce vyjadřoval pouze stereometričností tvaru nebo určitým kompozičním pravidlem, promítnutým do figury. Boštíkova přitahovala v roce 1941 jednoduché stereometrické formy a prosté architektonické sestavy (krychle, vertikální sloup, překlad). Pojímal je jako živá tělesa, tvarovaná dopadajícím světlem. Těmito silně námětově oproštěnými obrazy, volně souvisejícími s italskou metafyzickou malbou, jež jej po druhé polovině třicátých let zaujala, anticipoval mnoho důležitých tendencí, které se v umění objevily až v šedesátých letech.

*Vojtěch Lahoda: Reflexe osamění. In: České moderní umění 1900–1960, katalog sbírky moderního umění ve Veletržním paláci, Národní galerie v Praze, Praha 1995*

Členění uzavírá sérii obrazů Václava Boštíka z roku 1941, které vznikly těsně po sobě: Krychle, Kvádr, Objemy, Torzo a Panna Maria s Ježíškem. Některé ještě byly figurální, ale přesto nezapřely silně se prosazující geometrické tvarosloví. Na nejvýraznějších, vymykajících se do značné míry všemu, co se v českém malířství během druhé světové války dělo, se nacházejí osamocené stereometrické formy, prozrazující autorův soustředěný zájem o sepletí tvaru a plochy. Členěním se tehdy devětadvacetiletý Boštík ocitl před svým hlavním uměleckým principem. Potlačení objemu dospěl k rovnoměrnému dělení plochy prostřednictvím střídacích se světlých a tmavých pásů, tzn. jak k úzkému prolnutí tvaru a pozadí, tak k pravidelnému opakování, vnášejícímu do nezformované hmoty prvky stopy intelektuálního řádu. Mírně zkosený obdélník Členění není pojat anonymním, odosobněným způsobem chladné geometrické abstrakce, nýbrž je docílen volným až expresivním rukopisem. Členěním se autor intuitivně dotkl přístupu, jež začal vědomě rozvíjet teprve během šedesátých let, kdy na jedné straně maloval obrazy vrásnicích či tvarujících se polí, na druhé rýsoval přesné geometrické sítě. Na přelomu třicátých a čtyřicátých let si svůj malířský postoj teoreticky zdůvodňoval studiem pátého dílu Dějin umění Elie Faura, nazvaného Duch tvarů, který ovlivnil jeho zájem o archaické kultury a o elementární geometrickou skladbu, vyznačující se stejnoměrným dělením plochy a univerzálními ideogramy (např. etiopské rukopisy). Návrat k archaickým formám, zastoupeným nejrůznějšími kulturními ohnisky, v nichž bylo možné najít použití ozdobných formálních principů (včetně členění), měl kromě formálních, především své obsahové důvody, spočívající v očistění výrazových prostředků výtvarného umění a ve snaze vyslovit obrazem obecné kosmologické představy.

*Karel Srp: Václav Boštík: Členění. In: České moderní umění 1900–1960, katalog sbírky moderního umění ve Veletržním paláci, Národní galerie v Praze, Praha 1995*



V. Boštík: Členění, 1941, Národní galerie v Praze