

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ

Hana Wichterlová a její portrétní tvorba

bakalářská diplomová práce

Terezie Náglová

Vedoucí práce: Mgr. Zuzana Macurová, Ph.D.

Olomouc 2022

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/diplomovou práci na téma *Hana Wichterlová a její portrétní tvorba* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Olomouci 18. 04. 2022

Terezie Náglová

Počet znaků včetně mezer: 71 707 znaků

Poděkování

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování Mgr. Zuzaně Macurové, Ph.D. za její cenné rady a trpělivost při vedení mé bakalářské práce.

Obsah

1	Úvod.....	6
2	Nástin dosavadního bádání	8
3	Život a dílo.....	10
3.1.	Mládí (1903–1926).....	10
3.2.	Pobyt v Paříži (1926–1930).....	12
3.3.	Meziválečné období (1930–1938).....	14
3.4.	Období tvůrčí krize.....	18
3.5.	Tvorba v letech 1959–1990.....	19
4	Portrétní tvorba Hany Wichterlové.....	22
5	První studentky sochařství	27
5.1.	Přístupy k portrétní tvorbě.....	32
6	Závěr	35
7	Seznam pramenů.....	36
8	Seznam literatury	37
9	Internetové zdroje	38
10	Seznam zkratk	39
11	Seznam obrazových příloh.....	40
12	Obrazová příloha.....	46
13	Anotace	66

1 Úvod

Tato bakalářská práce se zabývá osobností české akademické sochařky Hany Wichterlové, která převážnou většinu svého života působila v Praze, ale původem je spjatá s městem Prostějov. Cílem práce je do komplexního celku zpracovat a rozšířit základní údaje o životě, díle i významu této sochařky. Text souhrnně pojednává o jejím díle se zaměřením na portrétní tvorbu, která svým počtem i kvalitou zpracování odpovídá nefigurativní tvorbě, ale v odborné literatuře bývá často upozaděna. Odborné texty se častěji zabývají sochařčinou meziválečnou tvorbou především pak plastikou *Pupen*, která byla určující pro avantgardní umělce prezentující se v rámci výstavy *Poesie 1932*. Ostatně stejné vegetabilní prvky a zájem o přírodu a východní filozofii provází i portrétní tvorbu Hany Wichterlové, toto zaměření postihují zejména díla *Dívka s ještěrkou* a *Vivekananda*. Mojí snahou je poukázat na určující aspekty její portrétní tvorby a postihnout jejich význam a vývoj v sochařčině umělecké tvorbě s ohledem na dobový kontext. Předně vycházím z katalogu výstav s díly Hany Wichterlové a z odborných publikací věnovaných Wichterlové a sochařství 20. století (zejména texty Karla Srpa a Petra Wittlicha). Zajímavým zdrojem je rovněž kniha *Vzpomínky* od bratra umělkyně Otta Wichterleho. Recenze a další ohlasy na dílo Hany Wichterlové je reflektováno skrze dobový tisk.

Vzhledem k tomu, že mě zaujalo téma problematiky postavení a tvorby žen v umění, je tato otázka zkoumána v druhé části textu. Analýza tradičního spojení žen a umění nabývá v období první poloviny 20. století na významu, a to vzhledem k tehdejšímu nástupu sochařek na výtvarnou scénu do akademického prostředí. Zajímat mne bude především spojení sochařské umělecké tvorby žen a počátky jejich studia na odborných školách. V tomto ohledu je pro mne zdrojem antologie *Neznámá území českého moderního umění: Pod lupou genderu*. V závěru práce představím ve třech odborných heslech tvorbu prvních sochařek na našem území, které svým dílem zaujaly místní i zahraniční veřejnost a dokládají vysokou úroveň uměleckého snažení těchto žen. Jsou jimi Karla Vobišová-Žáková, Mary Duras a Marta Jirásková. Tyto umělkyně jsou v mnoha ohledech s osobou Hany Wichterlové provázány. Pojí je studium na Akademii výtvarného umění pod vedením profesora Jana Štursy, jejich představy o umění byly transformovány po čas zahraničních pobytů ve Francii či Vídni a stejně jako Wichterlová se musely vypořádat s válečným děním a nátlakem politických režimů. Tyto realie zohledňuji v závěru textu, kde porovnávám základní rozdíly v chápání sochařského portréту Hany

Wichterlové a těchto tří sochařek. K uměnovědnému bádání mi posloužily monografie *Marta Jirásková* od české historičky Hany Volavkové a dílo *Mary Duras* Ivo Habána.

2 Nástin dosavadního bádání

Hana Wichterlová svou tvorbou patří k hlavním představitelkám a představitelům českého moderního sochařství. Její osobitá a na motivy rozmanitá díla řadíme k nejvýznamnějším v českém sochařství 20. století. I přesto, že je Hana Wichterlová považována za významnou osobnost, nebyla vydána ucelená monografie, která by její umělecký úspěch zasadila do kontextu českých i (středo)evropských dějin umění.

Asi nejrozsáhleji se sochařce věnovali Eva a Michal Jůzovi v katalogu k souborné výstavě, uspořádané Galerií výtvarného umění v Litoměřicích v roce 2000, s názvem *Sochařka Hana Wichterlová*.¹ Zde se autoři zabývají osobním životem i jednotlivými díly Hany Wichterlové. Osobním vlned autoři nabízí skrze rozhovor s umělkyní, který je součástí katalogu. Obsahuje také texty *V Tichu s paní Hanou Wichterlovou*² od Jiřího Šetlíka, *Paradiso Hany Wichterlové*³ Josefa Kroutvora, *Z příběhu se závorkami*⁴ Sergeje Machonina, *Paní Hana*⁵ od Josefa Topola a *Hana Wichterlová*⁶ Františka Šmejkal. Text doprovází bohatá obrazová příloha. Jako doplněk ke katalogu výstavy vznikl sborník textů vydaný Severočeskou galerií výtvarného umění v Litoměřicích *Haně Wichterlové*,⁷ který nabízí veškeré podstatné texty pojednávající o autorce. Představuje starší odborné studie Jiřího Šetlíka,⁸ Petra Wittlicha⁹ a Karla Srpa.¹⁰ Pestrost sborníků dodávají vzpomínky pamětníků – Miloslava Chlupáče,¹¹ Olgy Karlíkové¹² a Miloslavy Holubové.¹³ A jsou zde zveřejněny také nové statě *Cesta poznání sochařky Hany Wichterlové*¹⁴ Mahuleny Našlehové, *Kresby Hany Wichterlové*¹⁵ Evy Petrové, *Síla nevinosti*¹⁶

¹ Michal Jůza–Eva Jůzová, *Sochařka Hana Wichterlová* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 2000.

² Jiří Šetlík, *V tichu s paní Hanou Wichterlovou*, in: Michal Jůza–Eva Jůzová, *Sochařka Hana Wichterlová* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 2000, s. 51.

³ Josef Kroutvor, *Paradiso Hany Wichterlové*, in: Viz Jůza–Jůzová (pozn. 1), s. 54.

⁴ Sergej Machonin, *Z příběhu se závorkami*, in: Viz Jůza–Jůzová (pozn. 1), s. 61–67.

⁵ Josef Topol, *Paní Hana*, in: Viz Jůza–Jůzová (pozn. 1), s. 69.

⁶ František Šmejkal, *Hana Wichterlová*, in: Viz Jůza–Jůzová (pozn. 1), s. 134.

⁷ Jiřina Kumstátová (ed.), *Haně Wichterlové*, sborník textů, Litoměřice: Severočeská galerie výtvarného umění, 2000.

⁸ Jiří Šetlík, *Pohled do ateliéru – Hana Wichterlová*, *Výtvarná práce VII*, 1959, č. 8, s. 7.

⁹ Petr Wittlich, *Sochařka Hana Wichterlová*, *Výtvarné umění XIV*, 1964, s. 405–413.

¹⁰ Karel Srp, *Sochařka Hana Wichterlová*, *Umění XXXVII*, 1989, č. 1, s. 54–57.

¹¹ Miroslav Chlupáč, *Hana Wichterlová*, in: Jiřina Kumstátová (ed.), *Haně Wichterlové*, sborník textů, Litoměřice: Severočeská galerie výtvarného umění, 2000, s. 51.

¹² Olga Karlíková, *Hana Wichterlová*, in: Viz Kumstátová (ed.) (pozn. 7), s. 48–49.

¹³ Miloslava Holubová, *Hana Wichterlová*, in: Viz Kumstátová (ed.) (pozn. 7), s. 52–53.

¹⁴ Mahulena Nešlehová, *Cesta poznání sochařky Hany Wichterlové*, in: Viz Kumstátová (ed.) (pozn. 7), s. 65–67.

¹⁵ Eva Petrová, *Kresby Hany Wichterlové*, in: Viz Kumstátová (ed.) (pozn. 7), s. 57–59.

¹⁶ Petr Wittlich, *Síla nevinosti*, *Ateliér*, 19/2000, 27. 9. 2000.

Petra Wittlicha a *Jiný modernismus Hany Wichterlové*¹⁷ Jiřího Zemánka. Texty čerpají z archivu uměleckých časopisů *Umění, Výtvarná kultura, Volný směr*. Sborník volně doprovází kolekce kreseb Hany Wichterlové, které litoměřická galerie získala darem rodiny.

Její osoba i tvorba je spojená s dalšími meziválečnými umělci, proto se o Wichterlové zmiňují v knihách o Janu Štursovi, Vincenci Makovském či v odborné literatuře sledující české moderní umění. Petr Wittlich sochařku zmiňuje v kapitole meziválečné avantgardy ve své knize *České sochařství ve XX. století 1890–1945*.¹⁸

¹⁷ Jiří Zemánek, *Jiný modernismus Hany Wichterlové*, in: Viz Kumstátová (ed.) (pozn. 7), s. 69–75.

¹⁸ Petr Wittlich, *České sochařství ve XX. století 1890–1945*, Praha, 1978, s. 164–172.

3 Život a dílo

Tato kapitola dokumentuje život české sochařky Hany Wichterlové od jejího narození v Prostějově roku 1903 až do její smrti roku 1990. Postupně prochází jednotlivé etapy života Wichterlové a zaměřuje se na významné faktory, které život umělkyně ovlivňovaly.

3.1. Mládí (1903–1926)

Hana Wichterlová se narodila 2. března 1903 v Prostějově do rodiny bohatých průmyslníků spjatých s místní firmou WIKOV. Ve velké rodině, která žila v honosné vile z roku 1900 vystavěné po vzoru vídeňských sídel,¹⁹ byla Hana považována za nejméně nadějně dítě. Nejstarší sestra Emy perfektně ovládala několik jazyků a vyznala se v příslušných literaturách. Za povolání si vybrala zahradní architekturu, tu studovala na vysoké škole v Berlíně – Dahlemu.²⁰ Nejmladší sourozenec Otto se později proslavil jako vynálezce měkkých kontaktních čoček. Domácnost Wichterlových byla vedena sebevědomou matkou Pravoslavou Wichterlovou, rozenou Podivínskou, kterou v mládí přijala do své rodiny spisovatelka Teréza Nováková, nadšená průkopnice ženského vzdělávání a emancipace žen vůbec.²¹ Nejspíš odtud pramení inklinace Hany Wichterlové k nezávislosti. Pravoslava často hostila herce, spisovatele a další významné osobnosti kulturního a veřejného života. Mezi ně patřil básník Jaroslav Vrchlický, sochař Bohumil Kafka, architekt Jan Kotěra, malířka Zdeňka Vorlová či historik Josef Pekař. Právě Jan Kotěra, autor návrhu prostějovského Národního domu, rozpoznal v mladé Haně výtvarné nadání a doporučil rodičům, aby děvče poslali na uměleckou školu. Po dokončení gymnázia působila v malířské přípravce u Jakuba Obrovského v Praze.

*„Žádný z těchto profesorů se mnou nemluvil. Neřekli při korektuře ani bu, výhoda byla jenom v tom, že tam měl člověk model a mohl od rána do tmy pracovat.“*²² Po absolvování malířské přípravky si Wichterlová stále nebyla jistá, kterým směrem se ve světě umění vydat. Na radu

¹⁹ Architektem byl Franz von Krauss a Josef Tölk a stavitelem pak Rudolf Konečný s Josefem Nedělníkem.

²⁰ Otto Wichterle, *Vzpomínky*, Praha 2005, s. 12–13.

²¹ Viz Wichterle, (pozn. 20), s. 9.

²² Eva Jůzová, Rozhovor s Hanou Wichterlovou o mládí, škole, Paříži, první výstavě, *Výtvarná kultura 1988*, č. 2, s. 35–39 in: Michal Jůza–Eva Jůzová, *Sochařka Hana Wichterlová* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 2000, s. 19.

svých o rok starších spolužáků Jana Laudy²³ a Bedřicha Stefany odešla do pražského ateliéru Jany Štursy, který v letech 1922–1924 vyučoval sochařství na Akademii výtvarného umění v Praze. A tak sbalila *dřevěné loutky* [1], které vyřezávala už jako malé dítě, a jala se je ukázat Štursovi. Ten byl s její prací spokojený, a tak Hana bez přijímacích zkoušek do ateliéru nastoupila.²⁴

Profesorovy osobité a neopakovatelné korektury, které dovedly vyhmátnout individuální slabiny i schopnosti studujícího, se staly pro sochařku platným vodítkem plastického tvoření.

*„Význam a širší platnost výtvarného umění-ostatně stejně tak i ostatních projevů uměleckých-toho kterého národa je v každé době rozhodujícím způsobem podmíněn nikoliv kvantitou a šíří produkce, ale kvalitou, vyhraněností a silou uměleckých osobností, které svým dílem představují vrcholy a formují zásadní podobu umění své doby a prostředí.“*²⁵

Ze školy Jana Štursy vyšla silná generace umělců, kteří rozhodovali o vývoji českého sochařství ve dvacátých a třicátých letech. Štursova škola byla prostředím, jenž umožňovalo maximální rozvoj a vyhranění uměleckých individualit. Jeho pedagogická práce spočívala v rozmezí dvou základních postojů v sochařské tvorbě: v pevné, logické výstavbě formy na jedné straně a ve smyslnosti, lyrčnosti, poetismu a uměřeném odpoutání se od klasického kánonu na straně druhé.²⁶ Štursova respektoval odlišnost talentů svých žáků a podporoval subjektivní prvky v jejich vlastní individuální tvorbě.

Dílo Jana Štursy mělo výrazný podíl na utváření sochařského projevu Hana Wichterlové. Stejně jak Štursova ve svém díle nepopřel Myslbeka, ale nově ho pro sebe interpretoval, tak si i mladá sochařka vzala z díla svého učitele některé prvky a převedla je do vlastní formy plastického vyjádření.

Na konci každého akademického roku byly odlity nejslibnější ročníkové práce. V případě Wichterlové se jednalo o *Dobrého pastýře* (1923)²⁷ [2], který se volně inspiroval Štursovým tématem z roku 1906 *Piseň hor* [3]. Za sousoší bylo autorce uděleno čestné uznání. Jediná dochovaná práce z akademického období *Údiv* (1924) [4] nese prchavé secesní prvky spojené se sklony k nostalgii až melancholii. Samotná práce je budována lineárně pomocí měkkých, jemných křivek. *Údiv* lze tematicky i motivicky spojit s *Úžasem* (1907) [5] sochaře Františka

²³ Lauda se později stal významným představitelem tzv. Sociálního umění

²⁴ Eva Petrová, *Kresby Hany Wichterlové*, in: Viz Kumstátová (ed.) (pozn. 7), s. 57.

²⁵ František Bělohávek, *Jan Štursova a jeho žáci*, Olomouc 1971, s. 3.

²⁶ Silvie Novotná, *Jan Lauda* (diplomová práce), Seminář dějin umění FFMU, Brno 2010, s. 25.

²⁷ Hliněný pasáček byl téhož roku zničen. Dochována pouze fotografie z deníku *Prager Presse*, 1938, č. 28, s. 2

Bílka,²⁸ s jehož dílem byla Hana obeznámena z prostějovského kostela *Povýšení sv. Kříže*.²⁹ Provedení sochy nemá být pouze ukázkou přerodu dívky v ženu, který je spojován se zmatky, studem a rozpaky. Jedná se o jakési vykročení směrem k dospělému světu – pozdvižená tvář, překvapením bezděčně pootevřená ústa, oči dokořán a ruce směřující vzhůru. Štursa dokonce zamýšlel udělit Wichterlové za *Údiv* hlavní cenu, od úmyslu odstoupil z obavy před nechutí ostatních sochařů, kteří by se s vítězstvím sochařky-ženy nemuseli smířit. Dalším argumentem bylo, že Wichterlová jakožto továrníkova dcera tolik nepotřebovala připojenou finanční odměnu.³⁰ *Údivem* sochařka ukončuje své studium na *Akademii výtvarného umění* a vchází do světa sochařství jako hotová osobnost.

3.2. Pobyty v Paříži (1926–1930)

V letech 1926–1930 žila Hana Wichterlová v Paříži. Jelikož nepatřila ke stipendistům, jako například Vincenc Makovský, neměla pobyt časově omezený.

Pronajala si malý ateliér ve stejné budově, kde od roku 1924 tvořila sochařka Mary Duras (1898–1982). „*Ona tam měla taky jeden z těch ateliérů dohromady s malířem Kopfem*³¹ (...) *Byla velká fešanda, mondénní, vždycky perfektně upravená, velice sympatická, moc milá osoba to byla.*“³² V sousedním *Route d'Orléans* zase pobýval někdejší spolužák Wichterlové Vincenc Makovský. Oba mladí umělci se navzájem navštěvovali a podporovali v nových způsobech sochařské práce a společně vstřebávali nové vjemy skrze soudobou uměleckou atmosféru. Každý týden měli možnost docházet na přednášky Františka Kupky, které probíhaly přímo v jeho domě v *Puteaux*. Profesorem cílem bylo vychovat ze svých studentů silné osobnosti, které by nekriticky nepodléhaly cizím uměleckým vlivům a nenapodobovaly vzory. Snažil se je vést k hledání vlastních způsobů vyjádření: „*Moje dílna slouží za školní místnost a malá pohoštění dělají velkou radost (...) zatím mi to vše je spláceno sympatií a oddaností těch*

²⁸ Petr Wittlich, *Síla nevinosti*, in: Viz Kumstátová (ed.) (pozn. 7), s. 62.

²⁹ František Bílek v roce 1906 vypracoval 13 zastavení křížové cesty. Zakázku zadal kněz Karel Dostál-Lutinov. Veškeré náklady pro dokončení práce (10.000 CZK) zaplatili manželé Karel a Pravoslava Wichterlovi.

³⁰ Karel Srp, *Sochařka Hana Wichterlová*, in: Viz Kumstátová (ed.) (pozn. 7), s. 25.

³¹ Maxim Kopf (1892–1958) byl český německy mluvící malíř a výrazná osobnost německého kulturního spolkového života v meziválečném Československu. Mary Duras se v roce 1927 stala jeho první manželkou.

³² Eva Jůzová, Rozhovor s Hanou Wichterlovou o mládí, škole, Paříži, první výstavě, *Výtvarná kultura* 1988, č. 2, s. 35–39 in: Viz Jůza–Jůzová (pozn. 1), s. 21.

*dobrych mladých duší, pomocí kterýchž vysílám do Prahy pocit uvědomění si individuální důstojnosti a pro umělce nenávist před každým plagiováním módních zjevů.*³³ Wichterlová na Kupkovy přednášky vzpomíná jako na vřelá, téměř rodinná setkání.

Zásadním objevem se pro sochařku stalo dílo Constantina Brancusiho a jeho snaha o postupné zjednodušování předmětu, které vedlo až k znovuobjevení elementární plastické tvorby. Byla pro něj důležitá evokace živé formy. Podobný rukopis lze cítit i z tvorby Hany Wichterlové – hluboké, niterné zaujetí přírodou, ztvárnění středu či jádra, přitažlivost přirozených tvarů, zakulacením a celým procesem tvarového růstu.

Z pařížského období Wichterlové dnes existuje pět plastik: *Stojící dívka* (1927), *Torzo s vázou* (1928–1929), *Kompozice* (1929–1930), *Podobizna Vincence Makovského* (1929–1930) a *Jdoucí* (1930). Zcela první socha, kterou v zahraničí vytvořila, byl *Návrh na fontánu* (1926).³⁴ Plastika shrnuje anatomii dívky vylévající v kleče vodu z velké vázy. Oblouk jejích paží, ramen a zad můžeme pozorovat v následujícím *Torzu s vázou* [6–11].

Stojící dívka a *Jdoucí* jsou podobně velké morfologické studie akademického rázu. Důraz je kladen na plasticitu vlasů a drapérii pohybu nohou. Díla se zřetelně liší od zbývajících pařížských prací, jimiž si sochařka postavila základy pro svou následující tvorbu.

*Torzo s vázou*³⁵ bylo vytvořeno v ořechovém, hruškovém dřevu, sádře a bronzu. Wichterlová v něm otevírá tělo plastiky vnějšímu prostoru, ale navíc ještě vytváří zajímavý prostorový vztah uvnitř sochy, mezi jejím kulovitým jádrem a konkávněji vybraným pláštěm formy.³⁶ Zde již silně cítíme vztah ke tvorbě C. Brancusiho, jeho technickou zásadu vlastnoručního realizování sochy a postupném zjednodušování předmětu do konečné fáze vyjádření, co je v něm podstatné. Anglický sochař Henry Moore tento nový pohled na sochařství vyjádřil zcela jasně: „*Od gotiky zarostlo evropské sochařství mechem, všemi druhy povrchových výrůstků, které úplně zastřely tvar. Brancusiho posláním bylo zbavit nás tohoto přebujení a pomoci nám uvědomit si formu.*“³⁷ Je potřeba zmínit i ovlivnění citovaným sochařem Henry Moorem a jeho ranými pracemi vzniklými pod vlivem kubismu a primitivních afrických soch. Ve svém domě si Moore rovněž vybudoval sbírku přírodnin, tu často používal jako inspiraci pro svoje díla. To samé

³³ Lenka Pastyříková, *Recepce abstraktního umění v meziválečném Československu* (disertační práce), Ústav pro dějiny umění FFUK, Praha 2021, s. 55.

³⁴ 1926 zničeno.

³⁵ Později přejmenováno, ovšem nikoli umělkyní, na *Mateřství* nebo *Matku s dítětem*. Toto dílo v provedení z ořechového dřeva získal zahradník pan Kopáček, sběratel, první soukromník, který si od sochařky nějaké dílo zakoupil.

³⁶ Viz Kumstátová (ed.), (pozn. 7), s. 16.

³⁷ Henry Moore, *The Sculptor Speaks*, in *Listener*, 18. 8. 1937, s. 338–340, Viz Kumstátová (ed.), (pozn. 7), s. 17.

můžeme tvrdit o sochařce a vegetabilních motivech, které zhmotňuje v pozdějších dílech *Pupen* (1932), *Pecka* (1964), *Lusk* (1967–1968) [12–14].

Kompozice–Pomeranč (1929–1930) představuje abstraktní geometrizovanou interpretaci figurálního detailu. Inspirací pro plastiku zamýšlenou jako návrh na fontánu se stal obyčejný motiv odpozorovaný ze skutečnosti, rozkrojení pomeranče přidržovaného rukama.

Této kompozici byl blízký Makovského abstraktní, do prostoru otevřený *Návrh plastiky na bazén* (1930) [15]. O těsné tvůrčí součinnosti obou mladých tvůrců, kteří společně tvořili v pařížském prostředí, svědčí i jiná díla té doby. Například tvarové pojetí vzpomenuté Makovského kresby *Vlastní portrét* (1927) o dva roky později podmínilo také portrétní plastiku Hany Wichterlové *Podobizna Vincence Makovského* (1929–1930).³⁸ Ačkoliv lze o pobytu v Paříži mluvit jako o zásadním průlomem v abstraktní tvorbě a nalézání organicky tvarovaného objemu, individuální pocity umělkyně se lišily. „*Byl to zoufalý stav hledání (...). Já jsem se nemohla usměrnit – najít východisko z těch nekonečných možností, které tam člověk viděl – většinou jsem nerozuměla, nic mi úplně nevyhovovalo.*“³⁹

3.3. Meziválečné období (1930–1938)

Hana Wichterlová se v roce 1930 vrací do Prahy.

Svůj první pražský ateliér nalézá ve Škroupově ulici,⁴⁰ kde na počátku třicátých let vzniká centrum českého moderního sochařství. Sochařka zde pracuje po boku Vincence Makovského a Josefa Wagnera, se kterými zde sdílí stejné podlaží. Ještě téhož roku je přizvána jako host k 152. členské výstavě SVU Mánes. Zde vystavuje dílo *Torzo* (1928), dřevěnou plastiku na motivy ženy nesoucí vázu, z níž dokázala vykresat tvarovou esenci všednodenního výjevu.⁴¹ *Torzo* sdílelo stejný prostor s díly významných členů a hostů uměleckého spolku. I přesto, že SVU Mánes nese v té době punc převážně mužského spolku, můžeme v katalogu výstavy dohledat jména malířek či sochařek, které se na akci spolupodílely. Patřily k nim sochařky

³⁸ Podrobnější popis viz kapitola *Portrétní tvorba Hany Wichterlové*.

³⁹ Rozhovor s Hanou Wichterlovou o mládí, škole, Paříži, první výstavě, *Výtvarná kultura* 1988, č. 2, s. 23 Viz Jůza–Jůzová, (pozn. 1), s. 22–23.

⁴⁰ Viz Kumstátová (pozn. 7), s. 29.

⁴¹ Martina Pachmanová, *Hana Wichterlová a moje čtyři zastavení v čase*, in: Jan Buchta (ed.), *Momenty růstu. Sochařské dílo Hany Wichterlové* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Hodoníně 2013, s. 24.

Marta Jirásková a Marie Wagnerová-Kulhánková či malířky Hana Fillová a Sláva Zátková-Tonderová.⁴²

V meziválečném období měli Wichterlová a Makovský pouze jednu společnou samostatnou výstavu v malé galerii architekta Antonína Heythuma ve Štěpánské ulici v Praze, která probíhala během června 1931. Sochařka později na výstavu vzpomíná takto: „*Heythuma jsem znala, jezdil na Slavičích⁴³ a ve Francii jsme se společně jeli podívat do Garches u Paříže na novou Corbusierovu vilu. Nainstalovat to Heythum s Makovským, výstava byla bez vernisáže, lidi tam chodili, nikdo si nic nekoupil ani od Vincka, ani ode mě.*“⁴⁴ Stručného zhodnocení se sochaři dočkali od Františka Matouška: „*Plastiky V. Makovského a Hany Wichterlové (...) jsou nejlevnějšího pařížského ražení. Jejich cílem je nejzazší abstrakce skutečnosti, abstrakce, směřující k nejzákladnějšímu principu sochařství.*“⁴⁵

Na 162. výstavu SVU Mánes zaslala sádrový model *Pták* (1931) [16], který byl vytvořen jako první dílo po příjezdu ze zahraničí. Podle vzpomínek se Wichterlová inspirovala v mrtvém ptákově ležícím na ulici, tento výjev poté převedla do cínové verze. Mrtvý pták vznikl ve značné časové tísní během dvou dnů před zahájením členské výstavy, kam autorka původně zamýšlela poslat figurální sochu *Hudebnice*⁴⁶ (1932) [17]. „*S tou jsem si nevěděla rady, pořádku mně to nevycházelo a skoro až do té mánesácké výstavy jsem na ní pracovala, chtěla jsem to za každou cenu dodělat a nepodařilo se mi to, tak jsem v poslední chvíli místo té první *Harfenice* udělala *Mrtvého ptáka.*“⁴⁷, vzpomíná sochařka. *Mrtvý pták* má stejný rukopis jako pozdější vegetativní motivy provedené ve velkých plánech. Vedle původního vyhotovení existuje také bronzový odlitek, s nímž autorka nebyla příliš spokojená⁴⁸ a tři definitivní cínové repliky.*

V kontrastu *Mrtvého ptáka* vzniká vitální *Pupen* (1932), přelomová a vůbec nejznámější plastika Hany Wichterlové, která byla vystavena na výstavě *Poesie 1932*. Expozice se stala nejdůležitější přehlídkou avantgardní tvorby v meziválečném Československu a

⁴² Spolek výtvarných umělců Mánes, 152. výstava: členská (kat. výst.), Praha, 1930.

⁴³ Slavičínem je myšlen Slavičinský zámek. Jednalo se o velkostatek, který od roku 1912 vlastnila rodina Wichterlových.

⁴⁴ Rozhovor s Hanou Wichterlovou o mládí, škole, Paříži, první výstavě, *Výtvarná kultura* 1988, č. 2, s. 23, Viz Jůza–Jůzová, (pozn. 1), s. 23–24.

⁴⁵ František Matoušek, *Plastiky V. Makovského a Hany Wichterlové, Prospekt 1*, 1930–1931, č. 8, s. 14.

⁴⁶ Tato první verze byla ještě téhož roku zničena. O rok později vystavila sochařka na členské výstavě Mánes definitivní menší řešení.

⁴⁷ Rozhovor s Hanou Wichterlovou o mládí, škole, Paříži, první výstavě, *Výtvarná kultura* 1988, č. 2, s. 23, Viz Jůza–Jůzová, (pozn. 22), s. 27.

⁴⁸ Bronzová verze byla vyhotovena bez autorčina vědomí v NG.

předznamenala příklon českých autorů k surrealismu.⁴⁹ Akce probíhala v nové funkcionalistické budově Spolku výtvarných umělců Mánes v Praze od 27. října do 27. listopadu 1932. Z českých malířů se účastnili Josef Šíma, Jindřich Štýrský, Toyen, František Muzika, Alois Wachsman, František Janoušek, Adolf Hoffmeister a Emil Filla. Mezi pařížskými umělci, převážně surrealisty, vynikal zejména Hans Arp, Salvador Dalí, Max Ernst, Alberto Giacometti, André Masson, Joan Miró, Yves Tanguy, dále také svá díla poskytl Giorgio de Chirico a Paul Klee. Mimo Hanu Wichterlovou sochařství zastupovali další Štursovi žáci – Vincenc Makovský a Bedřich Stefan. K výstavě nebyl přizván sochař Josef Wagner, jehož díla byla podle člena komise Adolfa Hoffmeistera příliš realistická.

Na vernisáži provolával Vítězslav Nezval slávu pokrokovým umělcům, kteří „*nechali jednou pro vždy padnout starý vyžilý svět a konstruují nový pro lid nového řádu, jenž nebude zotročovat umělce ani člověka, pro lidi budoucí epochy, která již všemi svými zákony žije v nás.*“ Svůj proslav uzavřel zvoláním: „*At' žije Hana Wichterlová, v jejíchž subtilních rukou vyrůstá ze stromu žena se stejnou precizností a něhou, s níž vyrůstají z činnosti přírody krápníky. Toto sochařství vytváří skutečně jako příroda, snoubí se s hmotami, šetří je a těží z jejich skrytých možností. Nechává je jaksi dorůst z jejich zákonů, které byly donedávna ubity zcela akademismem.*“⁵⁰

Pupen vystavený pod původním názvem *Kohoutek*⁵¹ se stal symbolem životní energie. Prolnuly se v něm základní hodnoty Hany Wichterlové, ke kterým vedle sochařství patřil vztah k východní filozofii a hluboké zaujetí přírodou. Socha byla vystavena společně s *Kompozicí a Torzem s vázou*.

Na 177. členskou výstavu (1933) zaslala Wichterlová dvě práce, které spolu se svým tématem i pojetím zpracování navzájem souvisely: plastiku *Hudebnice* a reliéf *Hudební nástroje* (1933) [18]. Téměř půlmetrová socha dívky, jejíž paže volně přechází ve struny harfy, svou vynechanou tvář odkazuje k první pařížské realizaci *Návrh na fontánu*. Podobně jako u *Reliéfu s dívkou a orlem* z roku 1935, nebyla umělkyně s dílem spokojená a *Hudebnice* zničila [19]. O výjimečnosti plastiky svědčí recenze mladého Vojtěcha Volavky v magazínu *Družstevní práce*, ve které píše: „*Je výhodou výstavy, že je tu hodně mladých, i když nejsou všichni stejně dobří. Vyniká z nich letos sochařka Wichterlová sochou Hudebnice. Neveliká, v prostoru dobře skloubená plastika je celá udržena v trochu klasicistickém, ale velmi citlivém podání a ukazuje*

⁴⁹ Taťána Petrasová a Rostislav Švácha (ed.), *Dějiny umění v českých zemích 800–2000*, Řevnice: Arbor vitae societas, 2017, s. 814.

⁵⁰ Vítězslav Nezval, *Poesie 1932* (proslav při zahájení výstavy), *Volné směry* XXIX, 1932, s. 205–206.

⁵¹ Název *Kohoutek* byl změněn na *Pupen*, aby nedocházelo k významové ambivalenci.

stejně silný básnický lyrismus jako hutný sochařský cit. Modelace je žensky delikátní, a přitom smyslově naprosto svěží. Tato soška vydá za mnoho velkých sochařských prací, paradujících na čelných místech výstavy.“⁵² O existenci článku se bohužel sochařka dozvěděla až v roce 1981, kdy bylo dílo nenávratně zničeno.

Hudební nástroje v sobě nesou odlehčenou podobu nedochované plastiky *Dvou torz* (1931–1932) a tvarosloví rámu *Kompozice*. Prvotní inspirací bylo dílo *Hudebnice*, která ovšem svou hmotností neodpovídala představám Wichterlové. Odlehčenou formu našla až při využití reliéfu, jehož plocha autorce umožňovala maximální dematerializaci. Obě díla navazují na doznívající vlnu hudebníků či zátiší s hudebními nástroji vrcholící v poloze tzv. *Lyrického kubismu* na přelomu druhého a třetího desetiletí.⁵³ Příkladem může být *Zátiší s mandolinou a láchví* (1927) od Emila Filly, *Ležící žena s kytarou* (1928), Jacquesa Lipchitze nebo *Zátiší s kytarou I.* (1921) od Georsese Braquea [20–22].

Mezi lety 1937–1952 procházela sochařka určitou uměleckou krizí. Svou portrétní tvorbu a starší plastiky sice stále prezentuje v rámci výstav SVU Mánes, ale přichází období, kdy ztrácí směr. V říjnu 1935 představuje další reliéf *Reliéf s dívkou a orlem*, který autorka vnímá jako projev své osobní krize a selhání a také s ním tak naloží. „No, to byla hlavně osobní krize, spíš než ta celková tenkrát. Podívej se, žádalo se pořád něco nového, absolutně, a člověk nemohl pořád něco principálně nového vymýšlet, a tak dělal blbosti.“⁵⁴ Komentuje zničení reliéfu Wichterlová.

Poslední důležitou realizací Hany Wichterlové z období třicátých let byla surrealisticky laděná *Opřená hlava* (1936) [23]. Kombinací různých materiálů, nalezených na zahradě ateliéru pod Petřínem, vytváří kolážovitý námět pohybující se na pomezí plastiky a objektu. Sádrová hlava, krk ze dřeva, ramena z papíru a podstavec ozdobený flanelovou látkou napuštěnou krémem na boty. Nebyla s tím ale spokojená, hned po výstavě sochu rozložila na jednotlivé díly, které použila na své pozdější dílo *V utišení* (1967) [24].

Těsně před německou okupací zažívala nejen krizi uměleckou, ale i existenční. Když se jí nedařilo zaopatřit sochařstvím, pokoušela se dělat keramiku. Docházela do keramické dílny Antonína Ťoupala v pražském Břevnově. Vázy, hrnečky a mísy svým tvarem i zdobením odkazovaly na starověkou kulturu, perskou keramiku a Dálný východ. Návrhy Hany Wichterlové prakticky realizoval pan Hurta, protože jak tvrdila sama umělkyně „(...) tam jsem

⁵² Vojtěch Volavka, Členská výstava S. V. U. Mánes, *Magazin dp. I.*, 1933–1934, č. 6, s. 165–166.

⁵³ Viz Kumstátová, (pozn. 7), s. 28.

⁵⁴ Rozhovor s Hanou Wichterlovou o mládí, škole, Paříži, první výstavě, *Výtvarná kultura* 1988, č. 2, s. 23, Viz Jůzová, (pozn. 22), s. 28.

se taky učila točit. Ale nikdy jsem se nenaučila. Poněvadž jsem na to chtěla přijít sama, a to nejde.“⁵⁵ Do dnešní doby se dochovalo několik zahradních váz: dvě koupil před válkou pro brněnské veletrhy František Venera,⁵⁶ dvě stály před rodným domem v Prostějově, některé se nachází v zahradním ateliéru v Praze.⁵⁷

3.4. Období tvůrčí krize

Během války se na delší dobu odmlčela. Odstěhovala se do Smržic u Prostějova, kde jí otec nechal vybudovat vilku podle návrhu architekta Otta Rothmayera.⁵⁸ Právě v těchto letech (1939–1948), kdy se nevěnovala vůbec sochařství, chtěla získat finanční zabezpečení a nezávislost. Toto období s sebou nese i distancování od měšťanského a katolického prostředí, ve kterém byla vychována. Během její nepřítomnosti proběhla v Praze výstava *České moderní sochařství* s podtitulem *Od Gutfreunda k Wagnerovi*.⁵⁹ Měla zde možnost vystavit více rozličných děl z předešlých let a tím návštěvníkům poskytnout solidní průřez své dosavadní tvorby. Přípravu a výběr děl ponechala na Bedřichu Stefanovi, ten zvolil sochy *Údiv*, *Torzo s vázou*, *Mrtvý pták*, *Pupen*, *Sedící (1930)* [25] a *Stojící* a reliéf *Hudební nástroje*. Expozici neměla Wichterlová možnost vidět, protože se do Prahy vrátila až v roce 1948, kdy má před sebou období ne příliš plodné na přelomovou práci. Svou poslední členskou výstavu Mánesu obleslala dílem *Stojící a Kráčejíci (1930)*, která dle datace pocházela z pařížského období. Počátkem padesátých let dochází k úplnému převzetí moci komunistickou stranou. To způsobilo prosazení nové kulturní politiky a dohledu nad veškerým kulturním děním. Díky zákonům došlo k znárodnění jednotlivých odvětví kultury a také podřízení akademické sféry státnickým zřízením. O udržení pořádku se starala prověřková komise, která měla za úkol kontrolovat práci umělců a zamezit tvorbě děl s tematikou vymykající se socialistickému

⁵⁵ Rozhovor s Hanou Wichterlovou o mládí, škole, Paříži, první výstavě, *Výtvarná kultura* 1988, č. 2, s. 23, Viz Jůza–Jůzová, (pozn. 1), s. 26.

⁵⁶ Účetní, tajemník Skupiny výtvarných umělců v Brně, obchodník s uměním a teoretik umění.

⁵⁷ Viz Jůza–Jůzová, (pozn. 1), s. 99.

⁵⁸ Bohužel se nedochoval jediný plán či fotografie stavby. Hana zde měla menší farmu, kde pěstovala zeleninu a chovala domácí zvěř. Zároveň ji zde navštěvovali přátelé z uměleckých kruhů, nejčastěji členové spolku Mánes. Po dramatickém odjezdu z Hané, kdy přes Smržice přecházela fronta, sochařka dům prodala šlechtitelské stanici, která stavbu kompletně představěla.

⁵⁹ Jednalo se o 49. výstavu Vilímkovy galerie, která byla koncipována Václavem Nebeským v období 27. září–20. října 1946.

přesvědčení. Prověrky byly také silně zaměřeny na příslušníky buržoazie, živnostníky a velkokapitalisty. Hana Wichterlová jakožto dcera bohatého podnikatele do schématu zapadala a její ateliér byl často touto komisí navštěvován. Právě tehdejší tendence a okolnosti daly vzniknout podobiznám chemika *A. M. Butlerova* (1952) [26] a *Ladislava Zápotockého* (1952) [27]. Plastiky umělkyně vystavila v rámci *II. přehlídky československého výtvarného umění*.⁶⁰

3.5. Tvorba v letech 1959–1990

Koncem padesátých let nabírá Hana Wichterlová druhý dech a vytváří významné portréty *Hlava Vivekanandy* (1959) [28] a *Černá hlava* (1957–1958) [29], které jí doprovází na výstavu tvůrčí skupiny Mánes.⁶¹ Úspěšná léta v roce vyvrcholila výstavou *Kresby a plastiky žáků Jana Štursy*⁶² na Letohrádku královny Anny (Belveder) v Praze, kde se v roce 1964 sešla generace umělců odchovaná na Akademii výtvarných umění sochařem a pedagogem Janem Štursou. Svá díla zde vystavil Bedřich Stefan, Vincenc Makovský, Josef Wagner, Břetislav Benda, Marta Jirásková a mnoho dalších. V úvodní studii uměleckého katalogu výstavy Jindřich Hrouda píše: „*Kresby a plastiky žáků Jana Štursy jsou tématem výstavy z několika důvodů. Především proto, že příštího roku uplyne 40 let od Štursovy smrti. V této souvislosti je výstava první připomínkou výročí a poctou Janu Štursovi. Druhým, neméně závažným důvodem bylo shrnout a konfrontovat, alespoň v typických dílech několika umělců, práci generace, které Štursova škola otevřela cestu k samostatné tvorbě. Konečně pak má tato výstava být svým způsobem příspěvkem k diskusi, v nichž současnost usiluje o novou formulaci a hierarchii základních uměleckých hodnot a pojmů, v minulých letech tak často znejasňovaných.*“⁶³

Následuje řada akcí, na kterých má Hana Wichterlová možnost předvést své dosavadní dílo. Liberecká výstava *Socha 1964*, konaná od července do září v roce 1964, se odehrávala v prostorách zahrady Oblastní galerie a parku Botanické zahrady. Sochy zde byly umístěny ve

⁶⁰ Výstava socialisticko-realistického umění, která se konala v Jízdárně Pražského hradu pod záštitou tehdejšího prezidenta Klementa Gottwalda. Pro díla, uváděná v rámci expozice, byla typická monumentálně zjednodušená forma, prochnutá budovatelským nadšením a vírou v lepší, socialistickou budoucnost. Karel Srp, *Sochařka Hana Wichterlová*, s. 36, in Kumstátová, viz (pozn. 7).

⁶¹ Zde se *Blok tvůrčích skupin* pod záštitou tvůrčí skupiny Mánes veřejně přihlásila k dědictví avantgardního umění. Podle katalogu měla výstava odrážet jak tradici avantgardy, tak její aktuálnost. Svým názvem *Jaro 1962* připomínala slavnou výstavu Mánesu *Poesie 32*.

⁶² *Kresby a plastiky žáků Jana Štursy* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, Belveder 1964.

⁶³ Petr Hartmann, *Kresby a plastiky žáků Jana Štursy* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, 1964, s. 2.

volném prostoru a tím měly možnost oslovit i nahodilé obecnstvo. Díky pozitivnímu ohlasu veřejnosti se podobné expozice konaly i na jiných místech republiky. Za uvedení stojí *Sochařská bilance* (1965), kdy byli účastníci vyzváni k dodání děl pro stálou expozici pod širým nebem v prostoru Bezručových sadů v Olomouci. Na výstavách *Aktuální tendence českého umění* (Praha, 1966) a *300 malířů, sochařů, grafiků 5 generací k 50. letům republiky* (Praha, 1968) předvádí nová díla *Pecka* a *V utišení*, které svým motivem nebo materiálem aktivně odkazují na předešlé práce sochařky. *Pecka*, která je vyhotovená z černého belgického mramoru a v druhém provedení z černé švédské žuly, v sobě nese vegetabilní motivy a ono zjednodušení formy projevující se ve starším díle *Pupen*. „*Hutné jádro, v němž jsou symbolicky ukryty všechny prenatální šťávy a esence života, se leskne na konkávně prohnutém podloží, vystaveno vlivu světla a mocně evokovaného prostoru, aby naznačilo tajemství možného plodu.*“⁶⁴ Tato expresivní interpretace Petra Wittliche dostatečně vyjadřuje duchovní formu díla a zaznamenává významnou roli *Pecky* v kontextu dosavadní tvorby. Socha *V utišení* slouží jako jakési memento *Opřené hlavy* z jejichž rozebraných částí dílo vzniklo. Dynamický motiv vitální exploze netykavky zaznamenává o čtyři roky starší *Lusk* upínající se motivem rozpuku ke starší *Kompozici*. Prostorově nejrozměrnější práce Hany Wichterlové svými zvládnutými listy obepíná hmotu kulovitých pecek a zároveň se roztahuje do okolí. V sádře a bronzě vyhotovená plastika tím zachycuje esenciální realitu přírody. Podobný akt rozevirání sledujeme v díle *Jádro* (1976) [30].

S přírodou spjaté sochy se ve většině případů zrodily v zahradním ateliéru pod Petřínem,⁶⁵ kde sochařka s přestávkami pobývala od roku 1935. Důkazem je nedokončená socha *Mahuleny* (1955–1990) [31], ženy rodící se z kmene stromu. Pro trup sochařka využila kmen starého akátu ze své zahrady. Ke statickému jádru později připevnila plastickou hlavu, ramena a ruce. Nepravidelná výsadba stromů, keřů a trvalek vytvářela v zahradě kompozici blízkou divoké přírodě, která poskytovala zázemí pro plastiky *Kompozice*, *Pták*, *V utišení*, *Pupen*, *Pecka*, *Jádro*. Během teplých dní zahradu navštěvovali žáci Bedřicha Stefana, sochaři Mirek Vystrčil a Jiří Seifert, keramička Dagmar Hendrychová a Alena Kroupová, kovář Karel Jungvirt nebo básník Josef Topol. Pravidelným návštěvníkem byl fotograf Josef Sudek,⁶⁶ ten chodil do

⁶⁴ Petr Wittlich, *Elementarismus v současném českém sochařství*, *Výtvarné umění* VII, 1959, č. 11, s. 6.

⁶⁵ Zahradní domek byl původně navržen jako fotoateliér architektem Gustavem Pačem roku 1884.

⁶⁶ Josef Sudek patřil k předním fotografům uměleckých děl, který skrze ně čerpal inspiraci pro svou vlastní tvorbu. Už v letech 1924–1928 na sebe upozornil piktorialistickým cyklem záběrů soch z katedrály svatého Víta v Praze. Na konci 40. let vytvořil cyklus *Kouzelná zahrádka*, fotografovaném v zahradě vily architekta Otto Rothmayera. Snímky jsou koncipovány podobně surrealistickým způsobem, jako v případě *Zahrádky pani sochařové*.

ateliéru dokumentovat sochařčina díla. Fotografoval je často v rané fázi, jejich hliněné a sádrové odlitky a finální verze. Díky fotoarchivu Sudka známe podobu dnes už neexistujících děl. Série fotografií dala vzniknout cyklu *Zahrádka pani sochařové* (1953–1966), v němž poetické zahradní zátiší místy přechází do surrealisticky koncipované hry soch a náhodných předmětů. Roku 1988 v Praze uspořádali nejmladší sochaři ze skupiny *Aktiva mladých výtvarníků* demonstrativní výstavu *Pocta Haně Wichterlové*, po tom, co členům skupiny veřejně věnovala termín, který jí byl přidělen totalitním režimem. V létě 1989 podepsala petici *Několik vět* a po návratu demokracie přivítala v Praze dalajlámu.

Zemřela náhle před první vernisáží výstavy celoživotního díla HANA WICHTERLOVÁ – SOCHY v Karlových Varech. Zádušní mši se vzpomínkou na sochařku sloužil kněz P. Tomáš Halík.

4 Portrétní tvorba Hany Wichterlové

Byť máme se jménem Hany Wichterlové spojené spíše ony elementární, organické, k meditaci vybízející čisté formy, velká část jejího portfolia patří portrétní tvorbě. Ta rovnoměrně prochází celou její tvorbou. Až na podobiznu Vincence Makovského nikdy neopustila oblast realismu a objekty zachycovala s portrétní věrností. Přesnou anatomii tváře měla Hana Wichterlová možnost nastudovat při hodinách u Jana Štursy a tvorbě sousoší *Dobrý pasáček* a absolventské práce *Údiv*. Tomuto obrazu se vysoce vymyká podobizna *Vincence Makovského*. V portrétu přítele proměnila jeho hlavu v elementární formu s hlubokým zářezem namísto obličejce, zcela postrádající antropomorfní znaky. Individuální prvky objektu zcela eliminovala a zjednodušenými tvary se snažila emotivně postihnout esenci jeho charakteristických rysů a osobnosti. Prvně byla hlava vystavena roku 1931 u architekta Heythuma. Během války se jejím majitelem stal synovec Jana Štursy, architekt, který původně navrhoval vilu ve Smrčicích.⁶⁷ Makovského bystu věnovala Jiřímu Štursovi jako dar. Po několika letech byla v zuboženém stavu nalezena v zahradním altánu u Štursů. Národní galerie portrét zakoupila a dala zrestaurovat. Jednoduchá forma a hluboké zářezy portrétu bývají často srovnávána s *Šéfem* (1925) [32] od Brancusiho, i když se může smysl tnutí v obou případech lišit: u *Šéfa* by mohl zpodobňovat ústa, zatímco u *Portrétu Makovského* nahrazuje celou tvář, je rozevřenější a expresivnější. Přináší primární zásah do celistvé hmoty, vyvolává prvotní rozetnutí. Autorka uvádí, že nejdříve vymodelovala hlavu do hlíny, aby pak jediným výsekem odebrala všechny přebytečné části. Autor monografie *Vincenc Makovský* Jiří Hlušička polemizuje s úvahou, že skice, z níž sochařka při své tvorbě vycházela, můžeme přisoudit Vincenci Makovskému. Právě u podobizny Vincenc Makovského lze pozorovat propojení se skicou *Vlastní portrét*, kterou sochař vytvořil v roce 1927.⁶⁸

První realistický portrét je podobizna bratra *Oty Wichterleho* (1929) [33]. Bronzová bysta zachycuje rysy dospívajícího hochy s vystouplými lícními kostmi, okrouhlými rty a hrdě vztyčenou bradou. Necelých padesát centimetrů vysokou plastiku považuje Wichterlová za jeden z nejzdařilejších portrétů.⁶⁹ Následuje bronzová podobizna *Lamberta Wichterleho* (1931), která se nachází v soukromé sbírce v Brně a pro její zhodnocení chybí v odborné

⁶⁷ „Udělal návrh, ale vyšel z toho hrozný romantismus, nedalo se podle toho stavět. Architekt Rothmayer pak musel vyjít ze stávajících základů, a na těch základech, které nebyly v pořádku, šlo těžko něco udělat.“

Viz Jůzová, (pozn. 22), s. 83.

⁶⁸ Jiří Hlušička, *Vincenc Makovský*, Praha 1979.

⁶⁹ Karel Srp, *Sochařka Hana Wichterlová*, s. 33, in Kumstátová, viz (pozn. 7).

literatuře fotografie. Bronzový portrét otce Jiřiny Wichterlové *V. Zbořila* (1931) [34] je pojat lineárně, bez detailního propracování. Dochovala se pouze fotografie, bronzový model byl zničen.⁷⁰ Pro podobiznu *Jiřinky Wichterlové* (1935) [35] používá opět bronz a v 38 centimetrech vysoké bystě s náznaky poprsí vyobrazuje laskavou ženu s mírně našpulenými rty a hladkou tváří bez výrazného šrafování.

Nezvěstnou podobiznu z patinované sádry *Rudolfa Bechyně* (1935) [36] dnes známe pouze z dobových fotografií od Josefa Sudka.⁷¹ Portrét šéfredaktora prostějovského Hlasu lidu a říšského poslance sociálně demokratické dělnické strany pro Olomouc, Prostějov, Litovel ukazuje na provázanost rodiny Wichterlových s důležitými osobnostmi Prostějovska. Oproti portrétu *V. Zbořila* je zachycená tvář propracovanější s velkým důrazem na detaily. Pečlivě sčesané vlasy na patku, upravený knír a bradka a upřený sebevědomý pohled zcela odpovídá dochovaným fotografiím politika.

Dětská podobizna *Děvčátka Pípa* [37] nebo také *Děvčátka s copánky* (1938) byla vystavená v rámci členské výstavy Mánes při expozici *Výstava podobizen: Práce členů Mánes za padesát let*.⁷² Portrét z pálené hlíny s andělsky jemnou tváří, malými ústy a drobnými ramínky vyvolává pocit zranitelnosti a křehkosti studovaného objektu. Povrch podobizny je hladký bez jakýchkoliv výrazných vrypů. Autorka naopak detailně prokresluje dvojí věnec copů, které jsou zdobené mašlemi. Podobný prvek později použije při tvorbě *Černé hlavy* (1955). Děvčátku s copánky předchází druhý dětský portrét *Karlíček Lederer* (1937).⁷³ Ten se dochoval v bronzovém provedení a je součástí depozitáře Národní galerie v Praze.⁷⁴

Ještěrka jako klenot připomínající brož zdobí portrét mladičké Dánky, která v roce 1948 přijela do Prahy na XI. všesokolský slet. Kvůli nepříznivému osudu se její pobyt protáhl a jako host nějakou dobu pobývala u Hany Wichterlové. Bronzový portrét *Dívka s ještěrkou* [38] v sobě nese secesní styl využívající zvířecí motivy na symbolické úrovni. V tomto případě ještěrka představuje symbol zlomyslné náhody, která mladou dívku zdržela v Praze. Ze začátku padesátých let pocházejí pouze dvě plastiky, vyvolané tlakem soudobých okolností: na *II. přehlídce československého výtvarného umění* vystavila sádrovou podobiznu ruského chemika *A. M. Butlerova* a ve stejné době vzniká i sádrový portrét *Ladislava Zápotockého*. Obě zůstávají v celkové i portrétní tvorbě Wichterlové okrajové. Postrádají rukopis sepětí s vnitřní logikou

⁷⁰ Viz Jůza–Jůzová, (pozn. 1), s. 105.

⁷¹ SUDEK PROJECT, fond fotografií Josefa Sudka.

⁷² *Výstava podobizen: Práce členů Mánes za padesát let* (kat. výst.), Praha, 1939.

⁷³ Uváděno také jako *Hlava hochy*, Petr Wittlich, *Sochařka Hana Wichterlová*, s. 33, in Kumstátová viz (pozn. 7).

⁷⁴ Viz Jůza–Jůzová, (pozn. 1), s. 107.

jejího výtvarného postupu, z prázdnoty jakýchkoliv originálních prvků lze cítit, že jejich realizaci podnítily tehdejší tendence. Sádrou podobiznu Butlerova zničila a k autorství Zápotockého se nehlásila. Odmítavý postoj Wichterlové k režimu potvrzuje ve své autobiografii bratr Otto. „*Po válce zcela odmítla oficiální „sorelu“ (socialistický realismus), a přestože do té doby tihla k naší kulturní levici, byla režimem málem vyhladověna.*“⁷⁵

O následujícím díle vzniklém v roce 1955 mluví jeho autorka takto: „*Černá hlava není dělaná jako portrét. Ale něco má z bratra Oty. Ať děláš cokoli, vždycky se něco z tvého typu tam dostane. To rohaté čelo je typické pro náš rod, a je to typ, který je postavený na pětiúhelniku.*“⁷⁶

I přesto, že autorka zpochybňuje relevanci *Černé hlavy* (1955) jako portrétu v zápětí potvrzuje, že dílo sdílí určité rysy s bratrem Otou a případně i s jeho portrétem z roku 1929. *Černá hlava* vtahuje svým pohledem diváka do svého vnitřního světa, téměř jej vpíjí; prostředkuje kontakt se světem za fenomenální realitou, stává se branou do jiné dimenze. Duchovním formátem dílo nezapadá do poválečného sochařství, kdy socialistický realismus staví do popředí portréty a pomníky ruských vůdců, pracujícího lidu a socialistické rodiny. *Černá hlava* se svým pojetím více blíží k těm plastikám 20. století, které se zabývaly přechodem života a smrti.⁷⁷

Mezi pracemi Hany Wichterlové je busta, která svědčí o jejím zaujetí filozofickou a náboženskou naukou Východu.⁷⁸ Jedná se o portrét Svámího Vivékánandy indického jogína a hinduistického filozofa. Vivékánandovo zásadní dílo *Rádža-jóga* studovala sochařka v jeho originální anglické verzi.⁷⁹ Vivékánanda jí imponoval nejen jako duchovní osoba, která hlásala poznání skrze poutivě praktikované náboženství, fascinovaná byla i výrazem tváře. Autorku nezajímala skutečná podoba, ačkoliv za východisko *Hlavy Vivekanandy* sloužily jeho fotografie, vše je podřízeno vyjádření niterních procesů, které jsou neuchopitelné a tvář zcela uklidňují. Pohyb se neodehrává na povrchu sochy či v prostoru kolem ale uvnitř. Odhodlaný pohled přímé, oblé tváře z šedého (skoro modrého) vápence, protkané dokonce jistou bojovností, s očima mandlovitě přivřenými a pevně vyklenutými nadočnicovými oblouky, prozrazuje otevřenost vůči všem postojům a celému světu.

⁷⁵ Viz Wichterle, (pozn. 20), s. 12.

⁷⁶ Viz Jůza–Jůzová, (pozn. 1), s. 114.

⁷⁷ Petr Wittlich, *Sochařka Hana Wichterlová*, s. 37, in Kumstátová viz (pozn. 7).

⁷⁸ Dobře znala učení indických velikánů 20. století Maharšího Ramany, Sai Bába ze Širdí, ale i Sai Bába z Putharthí. Nebyly jí cizí védy ani Upanišady, cvičila jógu, praktikovala meditace, zkoušela mantry, její strava se sestávala z vegetariánských pokrmů. Zajímal jí starý Egypt, antické Řecko, lamaistický Tibet, čínské i japonské duchovní názory na život, muslimští súfiové a derviš. V roce se zúčastnila přivítání dalajlámy v Praze.

⁷⁹ Velmi dobrá jazyková vybavenost (francouzština, angličtina, sanskrt) vedla Hanu Wichterlovou k překladu tehdy nedostupné duchovní literatury, a to staré i současné, buddhistické, jogické a hermetické.

S portrétní tvorbou Hany Wichterlové souvisí také dvě práce se zásahem do architektury: reliéf na pamětní desce *Adolfa Kosárka* (1960) [39] a bysta *Ference Liszta* (1962) [40]. Odborná literatura v případě pamětní desky Adolfa Kosárka uvádí, že se jednalo o vítězný návrh ze soutěže, zadavatel není přesně specifikován.⁸⁰ Stejně je tomu u pamětní bysty Ference Liszta. Pamětní desku představitele romantické krajinomalby Kosárka vytvořila sochařka společně se svým manželem Bedřichem Stefanem. Ten se zasloužil o mírné konkávně řešené zvlnění desky a formu písma, Wichterlová určila proporce, velikost a umístění písma. V desce je zasazen cínový medailón s čistým profilem vloženým do kruhu. Kosárkova podoba není realistická, vodítkem jí byla hlavně umělcova zachovaná lebka, kterou měl v ruce a kterou si pečlivě zaznamenala do skici. Inspirací mohla být také studie k obrazu *Švadlenka* (1858–1859),⁸¹ kde je vyobrazená tvář umírajícího Kosárka. Umístění pamětní desky citlivě souzní s historickým rázům barokního domu na Valdštejnské ulici a rázům staré Prahy. V mramoru vytesaná slova hlásí „*V tomto domě zemřel 29. října 1959 Adolf kosárek předchůdce české realistické krajinomalby.*“

Pamětní bystu skladatele Ference Liszta umístila sochařka na nároží rozsáhlého paláce Platýz v Martinské ulici v Praze, v nedaleké blízkosti budovy *U tří zlatých lvů*, kde v roce 1787 pobýval W. A. Mozart. Hlava se otáčí směrem od kostela sv. Martina ve zdi a směřuje k Uhlému trhu. Bysta se v mohutnosti paláce Platýz neztrácí a je v kontrastu s dalšími empírovými portréty umístěnými na klenbách oblouků v přízemí budovy. Skladatelův vzhled volně parafrázuje fotografickou podobiznu mladého skladatele, Wichterlová mu navíc vtiskla platonicky zasněný výraz. S prohnutým soklem pod bystou a písmem tvořící nápis „*V létech 1840-1840 zněl tento dům jeho hrou.*“ vypomohl Bedřich Stefan.

Hana Wichterlová dle slov Karla Srpa neměla k prvním podobiznám z počátku 30. let příliš kladný vztah. Jelikož tato tvorba neposkytovala sochařce dostatečný prostor pro improvizaci, nevybudovala si k řadě portrétů bližší vztah, mnohé zničila nebo ze svého díla vyřadila, jiné zůstaly nedokončené.⁸² Vytvořila 18 portrétů, byst, reliéfů v nejrůznějších materiálech (bronz, sádra, mramor, vápenec), většinou se jedná o portréty rodinných příslušníků a přátel.

Sochařka se vždy snažila v díle vyobrazit celého člověka. Protože osoby, které zobrazovala, dobře znala, dokázala toto spojení přenést do díla a díky tomu je z nich cítit upřímnost a sdílnost. Portrétní tvorba je i při jejím nízkém počtu neobyčejně rozmanitá a bohatá na novost

⁸⁰ Viz Jůza–Jůzová, (pozn. 1), s. 117.

⁸¹ Experti se shodují, že dílo zobrazuje Františku Pokornou, snoubenku Adolfa Kosárka. Ta je na obraze zachycená při šití svatebních šatů v okamžiku, kdy se dozvěděla o smrtelné chorobě svého manžela.

⁸² Karel Srp, *Sochařka Hana Wichterlová*, s. 33, in Kumstátová, viz (pozn. 7).

plastických idejí. I když převážně vychází z metod tradičního realismu, nenechala se Wichterlová při modelaci portrétů touto formou omezovat. V portfoliu nalezneme imaginární volné portréty s hrubými znaky podoby (portrét Vincence Makovského), souhrnnou formou a téměř hladkým povrchem bez valérových detailů. Podobizna Rudolfa Bechyně je zase opakem. Tvrdá modelace tvarů a detailů vykresluje přísný výraz v očích, vlasy i knír jsou hmotně tvarované.

Ke konci padesátých let dochází ke změně v zobrazení objektů. Výstavbou formy, střídmostí modelace, nadto maximálním oproštěním popisu zobrazeného je dosaženo vnitřního života plastiky, vyjádřen duchovní obsah jedince, individuálnost.⁸³

⁸³ Jiří Šetlík, Pohled do ateliéru – Hana Wichterlová, s. 10, in Kumstátová, viz (pozn. 7).

5 První studentky sochařství

„Byl to podivuhodně významný okamžik, když v roce 1910 vstupovala na sochařsko-kamenickou školu do Hořic šestnáctiletá Blažena Podpěrová. Nastoupily tehdy mezi sedmnácti žáky tři první dívky⁸⁴ na životní dráhu do té doby mužského povolání.“⁸⁵ Takto komentuje vstup umělkyň na pole československého sochařství teoretik Vladimír Řeřucha.

Budoucí sochařky pak v důsledku odchodu značného počtu mužů do války začal v Praze od roku 1916 přijímat a školit Josef Drahoňovský. Tento moment byl zčásti dílem situace, ale zároveň také výsledkem pokračující emancipace žen v přístupu k akademickému uměleckému vzdělání. Za války k Drahoňovskému nastoupila Karla Vobišová-Žáková, Marta Jirásková a Mary Duras. Poslední dvě zmíněné sochařky po válce pokračovaly na pražskou Akademii. Právě ta u nás ženám poprvé otevřela možnost vysokoškolského vzdělání v sochařském oboru. Dalším dílem náhody byla změna vedení sochařského ateliéru a AVU, který po odchodu Josefa Myslbeka převzal Jan Štursa.⁸⁶ „Štursa byl nejen velkým umělcem, byl též skvělým učitelem. Důkazem toho je, že za pouhých osm let, co byl profesorem na Akademii, vyšlo z jeho školy tolik dobrých sochařů. (...) Naučil mě nejen chápat zákony plastiky, nýbrž vyžadoval ode mne a od ostatních ve škole důkladné studium přírody a při každé korektuře nás zároveň stále hlouběji zasvěcoval do tajemství opravdového tvoření. Přišel-li jednou, nejvýše dvakrát týdně do školy na korektury, opravoval většinou práci pouze jednoho žáka a celá třída stála kolem něho. Bylo to vždy vyznamenání pro žáka, zmocnil-li se Štursa jeho práce – říkám výslovně „zmocnil“. Při korektuře mnoho nemluvil, vložil-li ruce do hlíny a začal ji formovat, pracoval s veškerou svou intenzitou, jako by to nebyla práce žákova, ale jeho vlastní. A tu dával žákům více, než mohl říci slovy. Korektura by však nebyla měla smysl, kdyby žák nebyl měl k tomu odvahu.“⁸⁷ Vzpomíná na profesora sochařka Mary Duras. Štursa byl bezesporu vedle Otto Gutfreunda a Josefa Václava Myslbeka nejdůležitějším sochařem 20. století. Odrazem jeho sochařských ale také pedagogických kvalit je fakt, že mezi Štursovými dvaadesáti absolventy z let 1916–1925 nalezneme osm žen,⁸⁸ z nichž většina se výrazným způsobem dokázala prosadit. Vedle sochařek u Štursy roku 1923 studovaly budoucí malířka Vlasta Vostřebalová-Fischerová, dnes

⁸⁴ Mezi nimi i později zmíněná Karla Vobišová-Žáková.

⁸⁵ Vladimír Řeřucha, *Blažena Borovičková-Podpěrová: sochy* (kat. výstavy), Východočeská galerie Pardubice, 1973, nepag.

⁸⁶ Ve studijních letech 1922–1923 a 1923–1924 byl Štursa zvolen rektorem Akademie.

⁸⁷ Jiří Šebek, *Jan Štursa: Svědectví současníků a dopisy*, Praha 1962, s. 175.

⁸⁸ Mary Duras, Karla Bulovcová, Gabriele Waldert, Hana Wichterlová, Ludja Valičeva, Helena Mandičová a Vlasta Vostřebalová-Fischerová.

zcela zapomenutá Slovinka Ludja Valičeva a v témž roce také v českém kontextu málo známá umělkyně rusínského národního obnovení, představitelka monumentálního meziválečného sochařství Jelena Mandičová (za svobodna jako Olena Mondičová nebo Elena St. Šinali Mandičová). Jelen Mandičová roku 1928 ve věku pouhých pětadvaceti let realizovala nadživotní bronzovou plastiku T. G. Masaryka v Užhorodě, při níž prezident osobně seděl tři dny modelem.⁸⁹ Výše uvedené Štursovy žačky, které zvládly absolvovat před tragickou smrtí svého profesora, představují průkopnice meziválečného sochařství v Československu. Jejich raná tvorba má mnoho společného. Mary Duras, Marta Jirásková, Gabriele Waldert, Karla Bulovcová i Jelena Mandičová tvořily v duchu figurálního sochařství podle vzoru Jana Štursy, jediná Hana Wichterlová se vydala směrem k avantgardní tvorbě. To bylo, jak už je uvedeno v předešlé analýze, způsobeno pobytem v Paříži a spoluprací s Vincencem Makovským. V době, kdy tyto ženy opouštěly akademii, panovala stálá nedůvěra ve schopnosti žen pojmout tradiční sochařské materiály. Pro práci s bronzem nebo mramorem zdály se být fyzicky příliš slabé. Na počátku 20. století také převládal názor, že ženy postrádají prostorovou představivost, což je samozřejmě z aktivit na poli sochařství či architektury předem vylučovalo.⁹⁰

Karla Vobišová-Žáková je považována za *první českou sochařku*. Základy v oboru získala v ateliérech sochaře Břetislava Kafky v Červeném Kostelci. Jako externí žákyně v letech 1911–1913 a 1916 studovala na sochařské škole v Hořicích u profesora Quida Kociana.⁹¹ Kocian Žákovou přijal ihned do druhého ročníku a také jí pomohl k první veřejné zakázce, a to sice monumentálního pískovcového *Pomníku padlým legionářům* (1921) v Nové Pace.⁹² Ve studiu sochařství pokračovala na Umělecko-průmyslové škole v Praze u profesorů Josefa Drahoňovského, Bohumila Kafky, Stanislava Suchardy a Štěpána Zálešáka. I přesto, že měla možnost přestoupit na pražskou Akademii výtvarného umění, zvolila raději studium v zahraničí, a to v Mnichově, ve Vídni u profesora Antona Hanáka a v letech 1920–1924 v pařížském ateliéru Antoina Bourdella, kde od sochaře převzala principy pevné sochařské stavby spolu se zjednodušenou, výrazně nadsazenou modelací povrchu. Po zahraničních stážích se Vobišová vytvořila pamětní desku spisovatelky Elišky Krásnohorské a ve stejném roce zvítězila v soutěži na zbudování pomníku. Za jeho realizaci obdržela vyznamenání Akademie věd a umění. Pomník je vytesán ze samostatného bloku bílého mramoru, ve kterém je

⁸⁹ Ivo Habán, *Mary Duras*, Liberec 2014, s. 24.

⁹⁰ Martina Pachmanová, *Neznámá území českého moderního umění*, Praha 2004, s. 36.

⁹¹ Dílo Kociána nese výrazné prvky exprese, pomocí které zobrazuje psychologii moderního člověka, temné stránky povahy a nejnítěrnější pohnutky lidské duše. Jeho tvorbu řadíme po bok významných současníků – Františka Bílka, Ladislava Šalouna nebo Bohuslava Kafky.

⁹² Karel Václav Žák, *O tvorbě první české sochařky Karly Vobišové*, Praha 2018, s. 13.

spisovatelka vystižena v mírné nadživotní velikosti v hladkých šatech splývajících k zemi s pelerínou uvázanou u krku.⁹³

V roce 1937 se Vobišová zúčastnila soutěže o vytvoření náhrobku svatého Vojtěcha pro chrám svatého Víta, Václava a Vojtěcha na Hradčanech. V rozsáhlé konkurenci slavných sochařů se sice prosadila, ale získala „*pouze*“ druhou cenu, první nebyla udělena. Během deseti let vytvořila autorka několik modelů, finální sádrový model byl v katedrále vystaven v roce 1947. Po událostech roku 1948 musel model ze svého zázemí zmizet.⁹⁴ Po 70 letech od vzniku a 55 od úmrtí sochařky došlo k obnovení práce a socha byla v roce 2018 představena ve svém stříbrném pojetí. Tvorba autorky je bohatá na sochařské portréty známých osobností převážně ženského pohlaví-Terézy Novákové, Charlotty Masarykové, Renáty Tyršové, Boženy Němcové, Minky Podhajské, Heleny Malířové nebo Marie Pujmanové. Tématu ženství se věnovala také v aktech *Otvírání studánek* (1935), *Čtenářka* (1937), *Réva* (1960) Busty a sochařská díla jsou často vytvořena z mramoru, bronzu, sádry, javorového dřeva či mušlového vápence.

⁹³ O pomníku psal v dobovém tisku Emil Pacovský: „*Byl to nesnadný úkol převést do monumentálního díla pomníkového osobnost, jejíž celou duchovní a společenskou velikost bylo lze podati toliko výrazem oduševnělé tváře a prostým postojem, a nikoli mohutností tělesnou, umělým gestem a jinými tělesnými přednostmi, neodpovídajícími pravdě. Avšak Vobišová dala pravdě i umění vše, co jim náleží. Předvádí nám nejvyšší skromnou, tělesně nepatrnou, zcela prostičkou ušlechtilou Elišku Krásnohorskou v nejjednodušších formách a nejúspornějších chvílích, a přece v monumentální postavě, jaké se dožaduje pomník na volném prostranství. Otázka oděvu, která vždy vzbuzuje rozpaky ve vytváření podoby z nových pomníků ženských, byla zde vyřešena mimořádně duchaplně a šťastně tak, že ústroj této sochy nebude nikdy rušiti dojem z nějaké časové, historické módy.*“

⁹⁴ Tisk v roce 2018 uvedl: „*Socha z křehké sádry měla být zničena. Rodina sochařky Vobišové se dozvěděla, že toto nebezpečí hrozí. V noci tedy její členové přišli do katedrály, model rozřezali a odnesli. Jen díky této péči celé sousoší vytrvalo.*“

Mary Duras pocházela z německy hovořící rodiny s českými kořeny. Po absolvování uměleckoprůmyslové školy, kde pracovala pod dozorem Otakara Španiela, byla jako jedna ze dvou⁹⁵ historicky prvních žen přijata na Akademii výtvarného umění v Praze. Její umělecká dráha je řádným příkladem nástupu žen na Akademii a jejich emancipace ve světě sochařství, tradičně považovaného za výsostnou doménu mužů. „Byla to doba, kdy docházelo k významným společenským změnám. Pražská akademie byla jedna z prvních škol v Evropě, která se otevřela ženám. Svůj podíl na tom měl i pokrokový profesor Jan Štursa,“⁹⁶ uvádí historik umění Ivo Habán. Umění Mary Duras je „smyslové, sensitivní, empirické, nikoliv intelektuální, a je vzdáleno symbolům i alegoriím, nechce poučovat o obecných myšlenkách. Směřuje ke kultivované synthese k navazování na tradici, k vytřibování hodnot, nikoliv k ražení nových cest. Tedy k umění klasicizující a nehledající vypjatou modernost.“⁹⁷

V sochařství se vydala cestou lyrických figurálních motivů v neoklasicistním stylu a v této rovině předjímala díla samotného Wilhelma Lehmbrucka.⁹⁸ S jeho prací jí pak pojí téma ženy, zasněná lyrická poloha ženských figur, volné odkazy na sochařství starověkého Řecka a Egypta, a také melancholické ladění. Z hlediska formálního pojetí soch, jejichž tvorba prostupuje celou meziválečnou tvorbou, zůstává největší inspirací dílo Jana Štursy. V osobním portfoliu Mary Duras převažují ženské figurální akty: *Eva* (1929–1930), *Probuzení* (1931), *Stojící dívka* (20.–50. léta 20. století). Účastnila se čtyř benátských Bienále, v roce 1937 reprezentovala Československo na Světové výstavě v Paříži, kde získala hlavní cenu. Během 2. světové války pobývala v Londýně, kde vytvořila busty Winstona Churchilla, Edvarda Beneše a Jana Masaryka. V květnu 1945 odmítla prestižní místo ředitelky sochařské školy v Edinburghu a raději zvolila návrat do Prahy. Po návratu do Československa jí byl ovšem pocíten komunistický režim, který Mary Duras znemožňovat další tvorbu. Frustrující situaci vyřešila emigrací do Hamburku, do Čech se pak už nikdy nevrátila.

⁹⁵ Druhou byla sochařka Marta Jirásková.

⁹⁶ Eva Dvořáková (rec.), Naše ve světě nejslavnější sochařka. Doma se ale na ni zapomnělo. Osudové ženy: Mary Duras, *Český rozhlas Dvojka*, <https://dvojka.rozhlas.cz/nase-ve-svete-nejslavnejsi-socharka-doma-se-ale-na-ni-zapomnelo-osudove-zeny-8117504>, vyhledáno 15. 04. 2022.

⁹⁷ Petr Wittlich, *České sochařství ve XX. století 1890–1945*, Praha, 1978, s. 134.

⁹⁸ Wilhelm Lehmbruck je označován jako jeden z nejdůležitějších německých malířů moderny. Počátky jeho tvorby nesly znaky neoklasicismu, později spíše směřoval k expresionismu poznamenané existencialismem, melancholií a vnitřní harmonií. Lehmbruckovo dílo *Torzo kráčející ženy* (1914) bylo jediné umělecké dílo, které architekt Mies van der Rohe vybral do interiéru brněnské vily Tugendhat.

Marta Jirásková nejdříve navštěvovala letenské lyceum, kde kresbu vyučovala Julie Mezerová.

⁹⁹ Modelování portrétů soukromě studovala u sochaře Ladislava Beneše. S těmito základy pokračovala na Uměleckoprůmyslovou školu do třídy profesora Otakara Španiela a Josefa Drahoňovského. Své umělecké snažení zakončila na Akademii výtvarného umění u prof. Jana Štursy. Jako stipendistka Ministerstva školství pobývala v letech 1925–1931 v Paříži, kde mimo inspirativních návštěv muzeí a galerií trávila čas ve volně přístupném ateliéru večerní kresby aktu dle živého modelu na *Akademii Grande Chaumière*. Chodila na korektury Antoina Boudella. „*V ateliéru na Chaumière byly recepce po korektuře v pátek, když přicházely návštěvy ze všech zemí. Ženy plny oddaného očekávání sesedly se na točně kolem Mistra a my po různu na bedničky, uhlák, vodovod nebo na okenní rám. Živý model někdy zůstal, neboť na něm se demonstrovalo. Bourdelle psal po živém modelu uhlem, mluvil o konstrukci, blokovém formování tvaru, rozvržení plánu. Nedělal se svými celoživotními zkušenostmi tajemství a sděloval je svým žákům. Dal tak vývoji světového sochařství tolik, že to nikdy plně nezhodnotíme. Aniž bych se chtěl dotknouti velkého zjevu Rodinova, zdá se mi, že do našich dnů přесumuje se více Bourdelle, který dává moderní době více podnětů a možností vývoje.*“¹⁰⁰

Takto mluví o Bourdelových inspirativních přednáškách sochař Jan Vítězslav Dušek. Po návratu do Československa Marta potkává svého budoucího manžela zakládajícího člena *Devětsilu* architekta Josefa Havlíčka. Svá díla vystavila nejprve jako host později jako řádný člen SVU Mánes, v roce 1936 na Benátském bienále, o rok později v rámci Světové výstavy v Paříži, kde získala cenu Grand Prix.¹⁰¹ V uměleckých časopisech a novinách bylo její dílo charakterizováno jako žensky vyjádřené ženství. Na tuto poznámku odpověděla, že do umění se nemá míchat feminismus a práce se má dělit jen na dobrou a špatnou, i ženská práce může být mužná.¹⁰² Počáteční díla byla ovlivněná novoklasicismem, v polovině dvacátých let pak vytvořila několik soch ovlivněných sociálním civilismem-ženský *Půlakt I.* (1927), portrét *dr. Benýška* (1939). Jako členka umělecké besedy pravidelně vystavuje figury dívek, portréty slavných žen, dětí a někdy celé generace rodin.

Z jejích portrétů žen vystupuje radost a životní energie. Tato práce je sochařčiným životním tématem. Část tvorby Marty Jiráskové tvoří plastiky zvířat. Drobná plastika *Tuleně* (1933) a *Sedící a Ležící kočka* (1934) z glazované hlíny. Podobné tendence můžeme sledovat při

⁹⁹ Malířka, zakladatelka a členka výtvarného výboru Kruhu výtvarných umělkyní (1921–1953). Paradoxně se její dílo dočkalo většího uznání v Paříži. V Praze se autorka dočkala výstavy v roce 1960, později prezentovala jen v rámci regionálních galerií.

¹⁰⁰ Václav Šedivý, *Táborský sochař Jan Vítězslav Dušek*, Tábor 2016, s. 38.

¹⁰¹ Toto ocenění získala za stylizovanou podobiznu dlouholetého přítele Jana Zrzavého.

¹⁰² Hana Volavková, *Marta Jirásková*, Praha 1981, s. 45.

animální tvorbě sochaře Jana Laudy, který v roce 1936 vytvořil sochu *Lachtan*. Inspiraci k tvorbě hledala při svých cestách do zahraničí. Roku 1959 navštívila Řecko, v následujících letech Paříž (1960), Vídeň (1967, 1976) a v roce 1968 procestovala sever Itálie (Benátky, Florencie, Padova, San Gimignano, Bologna, Pisa). Během 60. let tvořila silně zjednodušené a stylizované figury, tím se snažila přiblížit k abstraktní tvorbě. S určitou nostalgií se vrací k počátkům tvorby 20. let 20. století k neodadaismu, neovitalismu a k oživení mnoha jiných stylů. Nedokončenost postavy *Torzo* (1963–1934) sedící na židli vymáhá na divákovi představitivost a snahu dílo dotvářet. Toto abstraktní období Marty Jiráskové vrcholí plastikou *Flétnisty* (1969–1974). Její vítězný portrét Josefa Zítka (1980) měl být umístěn v Národním divadle a sama sochařka považovala tento akt za největší úspěch svého uměleckého života. Realizace se bohužel nedožila a Zítkův portrét byl odlit posmrtně.

5.1. Přístupy k sochařské tvorbě

Při bližším porovnání jednotlivých portrétů prvních sochařek na našem území, nalezneme určité podobnosti, které mohou mít původ ve vzdělání ve stejných ateliérech se stejným pedagogickým vedením či zahraničních pobytech, kde měly umělkyně možnost nahlížet plastiky význačných evropských sochařů. Podobně jako Haně Wichterlové přinesl *první české sochařce* Karle Vobišové-Žákové pobyt v Paříži svobodu a povzbuzení, které se jí v našich krajích nedostávalo. Zejména pak studium v ateliéru Antoina Bourdella protklo realistický výtvarný názor autorky, vzrostlý z živých tradic národního umění a oplodněných secesní zdobností, experimentálními prvky.¹⁰³ Sochařka je známá tím, že vytvořila mnoho portrétů dětí, ať už jejich vlastních synů nebo dětí svých známých a ve stejné míře tvořila portréty známých osobností. Bronzový portrét *Josefa Hory* je součástí konvolutu podobizen českých literátů a básníků. Tvář muže vypovídá o jeho hlubokých vnitřních hnutích. Pro autorku je typická emocionální střídmost výrazu, nechává vynít důstojnosti a duchovnímu majestátu objektů jejího uměleckého zájmu.¹⁰⁴ Stejným způsobem přistupuje Hana Wichterlová k hlavě Vivekanandy, která také zachycuje reálnou osobnost, ale záměrem je spíše vystihnout stav duchovní koncentrace vědomí. Pokud poukážeme na díla, kterými se Vobišová od Wichterlové

¹⁰³ *Karla Vobišová, Sochařské dílo (kat. výst.)*, Středočeská galerie v Praze 1987, (nestr.)

¹⁰⁴ Ilona Staňková, *Sochy mluví...medailon z výstavy IV Karla Vobišová-Žáková+Marta Jirásková+MaryDuras*, YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=o_KUfDjzKZ0, vyhledáno 03. 05. 2022.

zásadně lišila, jednalo by se o díla sakrální a pomníkovou tvorbu, které se Vobišová věnovala po celou dobu svého života. Významná je socha *sv. Anežky České* (1936) z lipového dřeva umístěná na oltáři kostela *sv. Anežky České* na Roztylském náměstí na Spořilově, polychromovaná socha *sv. Zdislavy* (1927) v dominikánském kostele v Plzni a *Pieta* (1960) z bílého mramoru pro kostel ve slovenské Velké Belině.¹⁰⁵ Z pomníků pak *Pomník padlým v I. světové válce* v Nové Pace. U Hany Wichterlové může být absence těchto zakázek zapříčiněna negativním postojem k učení katolické církve a zaměřením na tvorbu abstraktních děl.

Pokud budeme chtít nalézt spojitost ve tvorbě Hany Wichterlové a Mary Duras, stačí se zaměřit na díla, která vznikla během nebo těsně po studiu na Akademii výtvarných umění. Tato díla pojí zejména téma ženy, zasněná lyrická poloha ženských figur, volné odkazy na sochařství starověkého Řecka a Egypta, a také melancholie. Toto okouzlení archaickými tvary Mary Duras přímo popisuje „*V Berlíně na mě zapůsobila velká sbírka egyptských plastik a archaická epocha, obzvláště překrásná archaická sedící bohyně. Vrátila jsem se do školy plná těchto silných dojmů a začala jsem dělat poloarchaické a poloegyptské plastiky. Strnulé figury s archaickým úsměvem, tak dobře známým.*“¹⁰⁶ *Stojící (Dívka)* z roku 1922 koresponduje v tvorbě Mary Duras s *Údivem* Hany Wichterlové, který zobrazuje křehkou bytost, pohybující se na pomezí snu a skutečnosti, podanou s vysokou intenzitou citlivosti vnímání. Z formálního pojetí zůstává nejdůležitějším momentem ve formování obou sochařek vliv naivního lyrismu Jana Štursy. Ačkoliv se Hana Wichterlová poměrně záhy vydala avantgardnější cestou směrem k abstrakci, tyto akademické rysy zachovala v nikdy nedokončené *Mahuleně*, Mary Duras od těchto klasicizujících tendencí naopak nikdy neupustila.

Marta Jirásková stejně jako Wichterlová zápasila s rychle měnícími se myšlenkovými, etickými i uměleckými proudy. Staré žilo vedle nového, akademismus vedle avantgardy, vliv Paříže vedle Moskvy, národní ideály vedle kosmopolitních, náboženské umění vedle racionálního.¹⁰⁷ Jde sice o „zlatý věk moderního umění a kulturní aktivity“, ve kterém ovšem probíhá hluboký rozkol mezi zobrazujícím (figurativním sochařstvím) a abstraktním sochařstvím. Pro sochařku, vychovanou v klasické tradici figurální skulptury, je toto období těžké a mnoho prací svědčí o jistých rozpacích. To, co pro Wichterlovou znamenalo svobodu a prostor pro imaginaci, si ve tvorbě Jiráskové nenašlo místo. Řada jejích děl, především portrétů, byla vytvořená na základě

¹⁰⁵ Dagmar Broncová, Karla-Vobišová Žáková (Vyšehrad), *Encyklopedie Prahy 2 kulturně historické dědictví*, <https://encyklopedie.praha2.cz/osobnost/1572-klara-vobisova-zakova?fbclid=IwAR1voV3d9Po-SxG0SFDAkQDxD0QRvHaB6ibwKViUj1o6kl3OsnfLwto9jvI>, vyhledáno 03. 05. 2022.

¹⁰⁶ Mary Durasová, Několik vzpomínek na Jana Štursu, in: Jiří Šebek, *Jan Štursa: Svědectví současníků a dopisy*, Praha, 1962, s. 175.

¹⁰⁷ Hana Volavková, *Marta Jirásková*, Praha, 1981, s. 19.

fotografií¹⁰⁸ (*Portrétní bysta Emy Destinové*, 1953) nebo podle podrobných skic, které vznikly při pózování modelů (*Portrétní bysta Růženy Naskové*, 1957). Wichterlová ráda tvořila bez předlohy „*dokázala jeden zničený portrét zopakovat i znova, z paměti, a tehdy snad byla víc ve svém živlu, když mohla volně improvizovat (Děvčátko Pípa)*.“¹⁰⁹

¹⁰⁸ Hana Volavková, *Marta Jirásková*, Praha 1981, s. 83.

¹⁰⁹ Viz Jůza–Jůzová, (pozn. 1), s. 104.

6 Závěr

Vlivů a okolností, které na tvorbu a vývoj osobnosti Hany Wichterlové působily, bylo na přelomu dějinných zvrátů během první a počátku druhé poloviny 20. století tolik, že vytváří pestré zázemí pro uměnovědné bádání a zasloužilo by rozsáhlejší studii, než je tato diplomová práce.

V textu jsem se soustředila na hlavní body, které pro umělkyni znamenaly přelomovou fázi v životě i díle. Tvorba Hany Wichterlové se pohybuje mezi dvěma póly. Na jedné straně je to lyričnost příznačná pro sochy *Údiv* a *Mahulena*, na straně druhé elementární organické plastiky s vegetabilními motivy zvláště pak sochy *Pupen*, *Lusk* a *Jádro*, které protkávají tvorbu vzniklou po návratu z Paříže. Han Wichterlová byla inovativní sochařkou své doby využívající tvarosloví elementárních organických forem a duchovní koncentrace, která se propsala i do její rozsáhlé portrétní tvorby (*Černá hlava*, *Hlava Vivekanandy*). Právě na portrétní tvorbu Hany Wichterlové jsem v druhé části práce zacílila a snažila se vytvořit komplexní obraz této často opomíjené formy vyjádření. Díky této analýze jsem byla schopná zaznamenat vybrané sochařské portréty od období 30. let 20. století, zaměřené především na členy rodiny, až k pamětním deskám význačných umělců, které vznikaly po čas 60. let. 20. století. Nejen analýzou portrétní tvorby Hany Wichterlové, ale také tvorbou ženy umělkyně je tato práce inspirovaná. Proto závěrečnou část tvoří vhled do historie vzdělání prvních sochařek na našem území a jejich nelehké postavení v převážně maskulinním prostředí sochařské tvorby. Přijetí sochařek, navzdory novým možnostem studia, nebylo v meziválečném období automatické a skutečně se to podařilo jen některým. Toto tvrzení jsem se snažila podpořit třemi hesly, které zkoumání dílo prvních akademických sochařek Karly Vobišové-Žákové, Mary Duras a Marty Jiráskové. Navzdory zdánlivému omezení v rámci ženského sochařství a absenci předchůdkyň, k nimž by se mohly v rámci oboru obracet, našly si umělkyně, studující v meziválečném období, své místo na poli vysoce hodnoceného výtvarného umění.

7 Seznam pramenů

Spolek výtvarných umělců Mánes, *152. výstava: členská* (kat. výst.), Praha, 1930.

Henry Moore, The Sculptor Speaks, in *Listener*, 18. 8. 1937.

František Matoušek, Plastiky V. Makovského a Hany Wichterlové, *Prospekt 1*, 1930–1931.

Vítězslav Nezval, Poesie 1932 (proslov při zahájení výstavy), *Volné směry XXIX*, 1932.

Vojtěch Volavka, Členská výstava S. V. U. Mánes, *Magazin dp. I.*, 1933–1934, č. 6.

Petr Hartmann, *Kresby a plastiky žáků Jana Štursy* (kat.výst.), Národní galerie v Praze, 1964.

Vladimír Řeřucha, *Blažena Borovičková-Podpěrová: sochy* (kat. výst.), Východočeská galerie Pardubice, 1973, nepag.

8 Seznam literatury

Otto Wichterle, *Vzpomínky*, Praha 2005.

Michal Jůza–Eva Jůzová, *Sochařka Hana Wichterlová* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 2000.

František Bělohávek, *Jan Štursa a jeho žáci*, Olomouc.

Jiřina Kumstátová (ed.), *Haně Wichterlové*, Litoměřice: Severočeská galerie výtvarného umění, 2000.

Jan Buchta (ed.), *Momenty růstu. Sochařské dílo Hany Wichterlové* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Hodoníně 2013.

Taťána Petrasová a Rostislav Švácha (ed), *Dějiny umění v českých zemích 800–2000*, Řevnice: Arbor vitae societas, 2017.

Petr Wittlich, Elementarismus v současném českém sochařství, *Výtvarné umění VII*, 1959.

Jiří Hlušička, *Vincenc Makovský*, Praha 1979.

Jiří Šebek, *Jan Štursa: Svědectví současníků a dopisy*, Praha 1962.

Ivo Habán, *Mary Duras*, Liberec 2014.

Martina Pachmanová, *Neznámá území českého moderního umění*, Praha 2004.

Karel Václav Žák, *O tvorbě první české sochařky Karly Vobišové*, Praha 2018.

Petr Wittlich, *České sochařství ve XX. století 1890–1945*, Praha, 1978.

Karel Srp, Sochařka Hana Wichterlová, *Umění XXXVII*, 1989, č. 1.

Václav Šedivý, *Táborský sochař Jan Vítězslav Dušek*, Tábor 2016.

Hana Volavková, *Marta Jirásková*, Praha, 1981.

9 Internetové zdroje

Pavel Bičíšťa (rec.), Sochařské portréty v muzeu, tentokrát František Drtikol, František Janeček a Toyen, *Muzeum Hořice*, <https://muzeum.horice.org/socharske-portrety-v-muzeu-tentokrat-frantisek-drtikol-frantisek-janecek-a-toyen/d-1058>, vyhledáno 10. 04. 2022.

Eva Petráňková, Římský portrét od počátků do doby Augusta (odborná práce), Fakulta humanitních studií, Univerzita Karlova, *DocPlayer*, https://docplayer.cz/amp/17841675-Univerzita-karlova-rimsky-portret.html?fbclid=IwAR3NErpCC6xHS7_vm2QyCt1nu0Gzad2iBVKjVpYwye5CTFhZ51i74z2Bi4, vyhledáno 11. 04. 2022.

Eva Dvořáková, Naše ve světě nejslavnější sochařka. Doma se ale na ni zapomnělo. Osudové ženy: Mary Duras (rec.), *Český rozhlas Dvojka*, <https://dvojka.rozhlas.cz/nase-ve-svete-nejslavnejsi-socharka-doma-se-ale-na-ni-zapomnelo-osudove-zeny-8117504>, vyhledáno 15. 04. 2022.

10 Seznam zkratek

NG Národní galerie

OGVU Oblastní galerie výtvarného umění

AJG Alšova jihočeská galerie

GBR Galerie Benedikta Rejta

MG Moravská galerie

GVU Galerie výtvarného umění

GU Galerie umění

MoMA Museum of Modern Art

kat. výst. Katalog výstav

ed. editoři

rec. Recenze

nepag. nestránkováno

11 Seznam obrazových příloh

Obrazová příloha bakalářské práce obsahuje příklady děl Hany Wichterlové, které jsou umístěny v soukromých nebo veřejných sbírkách a veřejném prostoru. Příloha také obsahuje díla, která nevytvořila sochařka, ale její tvorbu zásadním způsobem ovlivnila. Udané rozměry jsou v centimetrech (výška x šířka), u řady děl je uvedena pouze výška. Použité fotografie jsou reprodukovány z katalogu výstavy *Sochařka Hana Wichterlová* od Michala Jůzy a Evy Jůzové, kde je uvedeno více autorů fotografií (Josef Sudek, Tibor Honty, Dagmar Hochová, Jaroslav Krejčí a Pavel Jasanský). Kromě z katalogu je čerpáno z webových stránek (s odkazem na zdroj). Státní instituce jsou zde uváděny zkratkami.

1. Hana Wichterlová, *Loutky*, 1919, lipové dřevo, 24,5–28 cm, soukromá sbírka v Kodani. Převzato z publikace: Michal Jůza–Eva Jůzová, *Sochařka Hana Wichterlová* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 2000, s. 72.

2. Hana Wichterlová, *Dobry pastýř*, 1923, hlína, asi 70 cm, zničeno. Převzato z publikace: Michal Jůza–Eva Jůzová, *Sochařka Hana Wichterlová* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 2000, s. 74.

3. Jan Štursa, *Piseň hor*, 1906, pískovec, 70 cm, kašna na Palackého náměstí, Novém Město na Moravě.

Převzato z webu: Petr Hladík, v Novém Městě na Moravě mají galerii přímo pod širým nebem. Dominují v ní sochy Jana Štursy, *Český rozhlas*, <https://regiony.rozhlas.cz/v-novem-meste-na-morave-maji-galerii-primo-pod-siry-m-nebem-dominuji-v-ni-sochy-7442072#&gid=1&pid=3> vyhledáno 20. 04. 2022.

4. Hana Wichterlová, *Údiv*, 1924, bronz, 156 cm, NG Praha.

Převzato z publikace: Michal Jůza–Eva Jůzová, *Sochařka Hana Wichterlová* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 2000, s. 76.

5. František Bílek, *Úžas*, 1907, dřevo, 307 cm, NG Praha.

Foto: autor neuveden, převzato z webu: Sylva Cidlinská, *České secesní sochařství*, *Knihovna Karla Dvořáčka*, <https://www.kkdvyskov.cz/ceske-secesni-socharstvi> vyhledáno 20. 04. 2022.

6. Hana Wichterlová, *Stojící dívka*, 1927, bronz, 33 cm, NG Praha.

Převzato z publikace: Michal Jůza–Eva Jůzová, *Sochařka Hana Wichterlová* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 2000, s. 78.

7. Hana Wichterlová, *Torzo s vázou*, 1928–1929, ořechové dřevo, 51 cm, soukromá sbírka v Hradci Králové.

Převzato z publikace: Michal Jůza–Eva Jůzová, *Sochařka Hana Wichterlová* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 2000, s. 80.

8. Hana Wichterlová, *Kompozice*, 1929–1930, bronz, 69 cm, NG Praha.

Převzato z publikace: Michal Jůza–Eva Jůzová, *Sochařka Hana Wichterlová* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 2000, s. 84.

9. Hana Wichterlová, *Podobizna Vincence Makovského*, 1929–1930, hlína pálená, 45 cm, NG Praha.

Foto: autor neuveden, převzato z webu: autor neuveden, *Podobizna Vincence Makovského*, Národní galerie Praha, https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.P_7010 vyhledáno 03. 05. 2022.

10. Hana Wichterlová, *Jdoucí*, 1930, bronz, 33 cm, dědicové.

Převzato z publikace: Michal Jůza–Eva Jůzová, *Sochařka Hana Wichterlová* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 2000, s. 86.

11. Hana Wichterlová, *Návrh na fontánu*, 1926, hlína, 22 cm, zničeno.

Převzato z publikace: Michal Jůza–Eva Jůzová, *Sochařka Hana Wichterlová* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 2000, s. 78.

12. Hana Wichterlová, *Pupen*, 1932, kosořský mramor, 74 cm, OGVU Olomouc.

Převzato z publikace: Michal Jůza–Eva Jůzová, *Sochařka Hana Wichterlová* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 2000, s. 90.

13. Hana Wichterlová, *Pecka*, 1964, belgický mramor noir a pískovec, 35 x 57 cm, AJG Hluboká nad Vltavou.

Převzato z publikace: Michal Jůza–Eva Jůzová, *Sochařka Hana Wichterlová* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 2000, s. 118.

14. Hana Wichterlová, *Lusk*, 1967–1968, sádrový model, 96 x 184 cm, OGVU Olomouc.

Převzato z publikace: Michal Jůza–Eva Jůzová, *Sochařka Hana Wichterlová* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 2000, s. 122.

15. Vincenc Makovský, *Návrh plastiky pro bazén*, 1930, bronz, 35 x 50 cm, umístěno před vchodem budovy Ekonomicko-správní fakulty Masarykovy univerzity, ulice Lipová, Brno.

Autor fotografie: Jiří Hlušička, převzato z publikace: Jiří Hlušička, *Vincenc Makovský*, Praha 1979, s. 53.

16. Hana Wichterlová, *Pták*, 1931, cín, 26 x 76 cm, GBR Louny.

Převzato z publikace: Michal Jůza–Eva Jůzová, *Sochařka Hana Wichterlová* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 2000, s. 88.

17. Hana Wichterlová, *Hudebnice*, 1933, bronz a měď, 43 cm, NG Praha.

Převzato z publikace: Michal Jůza–Eva Jůzová, *Sochařka Hana Wichterlová* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 2000, s. 92.

18. Hana Wichterlová, *Hudební nástroje*, 1933, cín, 26,5 x 31,5 cm, NG Praha.

Převzato z publikace: Michal Jůza–Eva Jůzová, *Sochařka Hana Wichterlová* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 2000, s. 92.

19. Hana Wichterlová, *Reliéf s dívkou a orlem*, 1935, sádra, 27 x 56 cm, zničeno.

Převzato z publikace: Michal Jůza–Eva Jůzová, *Sochařka Hana Wichterlová* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 2000, s. 94.

20. Emil Filla, *Zátiší s mandolinou a láhví*, 1927, olej na plátně, 70,7 x 88, 5 cm, MG Brno.

Foto: autor neuveden, převzato z webu: autor neuveden, *Zátiší s mandolínou a láhví*, *Web umenia*, https://www.webumenia.sk/cs/dielo/CZE:MG.A_1077 vyhledáno 03. 05. 2022.

21. Jacques Lipchitz, *Ležící žena s kytarou*, 1928, bronz, 41,3 x 73,7 x 33 cm, MoMa New York.

Foto: autor neuveden, převzato z webu: autor neuveden, Jacques Lipchitz's Woman with a Guitar, *Moder Design*, http://www.moderndesign.org/2014/11/jacques-lipchitzs-woman-with-guitar.html?m=1&fbclid=IwAR1iO3CTgIBiALzEH3sVbIFSQ_RP36odgKtOgeeKsuoiYOYu_cD84afH4_qg vyhledáno 03. 05. 2022.

22. Georges Braque, *Zátiší s kytarou I.*, 1921, olej na plátně, 131 x 74 cm, NG Praha.

Foto: autor neuveden, převzato z webu: autor neuveden, Zátiší s kytarou I., Národní galerie Praha, https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_3209 vyhledáno 03. 05. 2022.

23. Hana Wichterlová, *Opřená hlava*, 1936, sádra, dřevo, textil, vosk? 65 cm, zničeno.

Převzato z publikace: Michal Jůza–Eva Jůzová, *Sochařka Hana Wichterlová* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 2000, s. 96.

24. Hana Wichterlová, *V utišení*, 1934–1948–1967, slezský mramor, bronz, pískovec, 59 cm, GVU Louny.

Převzato z publikace: Michal Jůza–Eva Jůzová, *Sochařka Hana Wichterlová* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 2000, s. 120.

25. Hana Wichterlová, *Sedící*, 1930, přežahnutá kamenina, 28 x 27 cm, soukromá sbírka v Praze.

Převzato z publikace: Michal Jůza–Eva Jůzová, *Sochařka Hana Wichterlová* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 2000, s. 86.

26. Hana Wichterlová, *Podobizna A. M. Butlerova*, 1952, sádra, 40 cm, dědicové.

Převzato z publikace: Michal Jůza–Eva Jůzová, *Sochařka Hana Wichterlová* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 2000, s. 108.

27. Hana Wichterlová, *Podobizna Ladislava Zápotockého*, 1952, sádra, 40 cm, GU Karlovy Vary.

Převzato z publikace: Michal Jůza–Eva Jůzová, *Sochařka Hana Wichterlová* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 2000, s. 108.

28. Hana Wichterlová, *Vivekananda*, 1956–1958, vápenec, 40 cm, dědicové.

Převzato z publikace: Michal Jůza–Eva Jůzová, *Sochařka Hana Wichterlová* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 2000, s. 115.

29. Hana Wichterlová, *Černá hlava*, 1955, kosořský mramor, 34 cm, dědicové.

Převzato z publikace: Michal Jůza–Eva Jůzová, *Sochařka Hana Wichterlová* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 2000, s. 115.

30. Hana Wichterlová, *Jádro*, 1976, diorit, 75 cm, NG Praha.

Převzato z publikace: Michal Jůza–Eva Jůzová, *Sochařka Hana Wichterlová* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 2000, s. 124.

31. Hana Wichterlová, *Mahulena*, 1955–1990, nedokončeno, akát, 173 cm, dědicové.

Převzato z publikace: Michal Jůza–Eva Jůzová, *Sochařka Hana Wichterlová* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 2000, s. 113.

32. Constantin Brancusi, *Šéf*, 1925, ořechové dřevo, železo, 39,7 x 29,8 cm, nedochováno.

Foto: Constantin Brancusi, převzato z webu: autor neuveden, *Le Chef, noyer et fer*, *Centre Pompidou* <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/crbXGLB> vyhledáno 03. 05. 2022.

33. Hana Wichterlová, *Podobizna Oty Wichterleho*, 1929, bronz, 41 cm, soukromá sbírka v Praze.

Převzato z publikace: Michal Jůza–Eva Jůzová, *Sochařka Hana Wichterlová* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 2000, s. 104.

34. Hana Wichterlová, *Podobizna V. Zbořila*, 1931, bronz, 32 cm, zničeno.

Převzato z publikace: Michal Jůza–Eva Jůzová, *Sochařka Hana Wichterlová* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 2000, s. 104.

35. Hana Wichterlová, *Podobizna Jiřinky Wichterlové*, 1935, bronz, 38 cm, dědicové.
Převzato z publikace: Michal Jůza–Eva Jůzová, *Sochařka Hana Wichterlová* (kat. výst.),
Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 2000, s. 104.
36. Hana Wichterlová, *Podobizna Rudolfa Bechyně*, 1935, patinovaná sádra, 49 cm, nezvěstné.
Převzato z publikace: Michal Jůza–Eva Jůzová, *Sochařka Hana Wichterlová* (kat. výst.),
Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 2000, s. 104.
37. Hana Wichterlová, *Děvčátko Pípa*, 1938, pálená hlína, 38,5 cm, NG Praha.
Převzato z publikace: Michal Jůza–Eva Jůzová, *Sochařka Hana Wichterlová* (kat. výst.),
Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 2000, s. 106.
38. Hana Wichterlová, *Dívka s ještěrkou*, 1948, bronz, 46 cm, NG Praha.
Převzato z publikace: Michal Jůza–Eva Jůzová, *Sochařka Hana Wichterlová* (kat. výst.),
Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 2000, s. 106.
39. Hana Wichterlová, *Pamětní deska Adolfa Kosárka*, 1960, silvenecký mramor a cín, 72 x
144 cm, umístěno na fasádě domu ve Valdštejské ulici v Praze.
Převzato z publikace: Michal Jůza–Eva Jůzová, *Sochařka Hana Wichterlová* (kat. výst.),
Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 2000, s. 116.
40. Hana Wichterlová, *Pamětní bysta Ference Liszta*, 1962, mramor, 40 cm, umístěno na
fasádě domu v Mikulandské ulici v Praze.
Převzato z literatury: Michal Jůza–Eva Jůzová, *Sochařka Hana Wichterlová* (kat. výst.),
Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 2000, s. 116.

12 Obrazová příloha



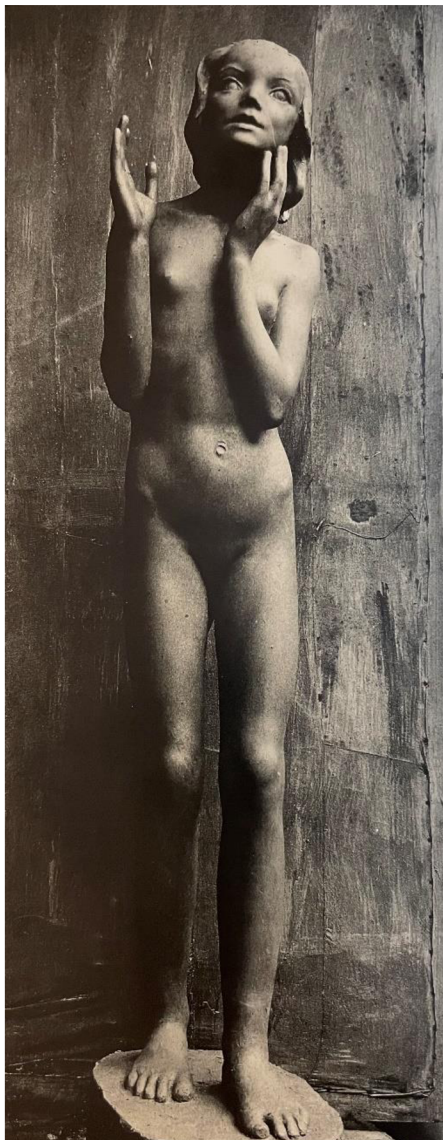
1. *Loutky*, 1919, lipové dřevo, 24,5–28 cm



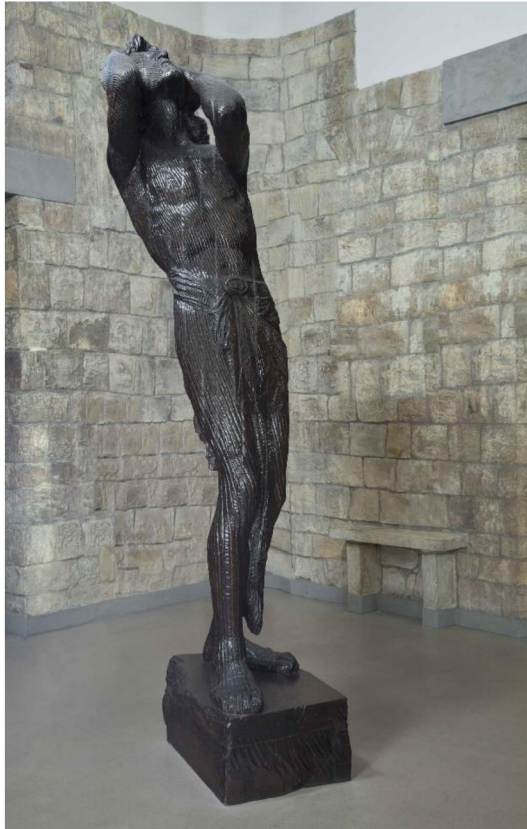
2. *Pastýř* (čtvrtý od prava), 1923, hlína, 70 cm



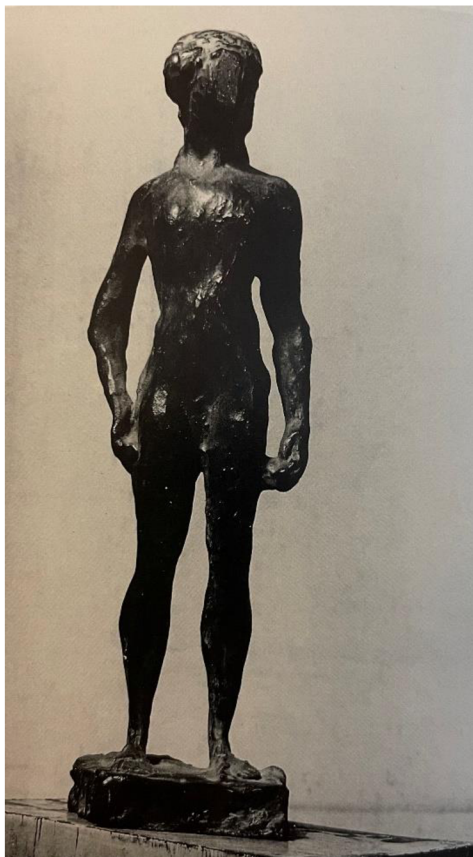
3. *Píseň hor*, 1906, pískovec, 70 cm



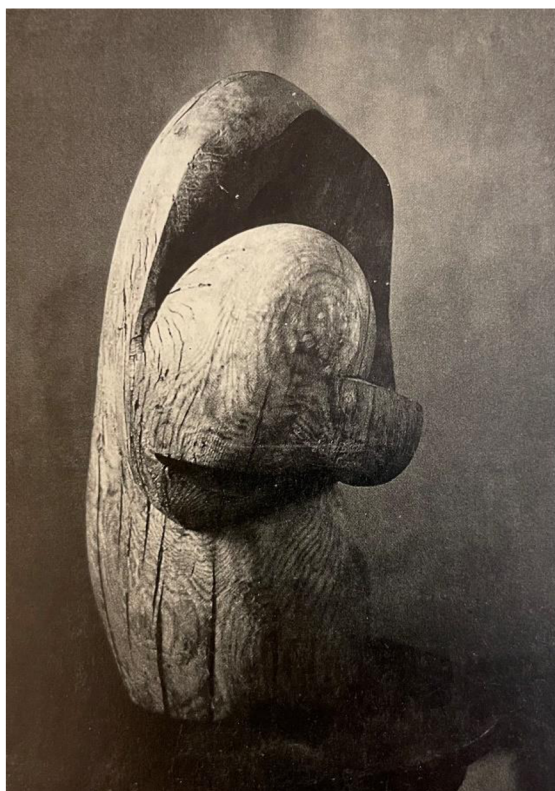
4. *Údiv*, 1924, bronz, 156 cm



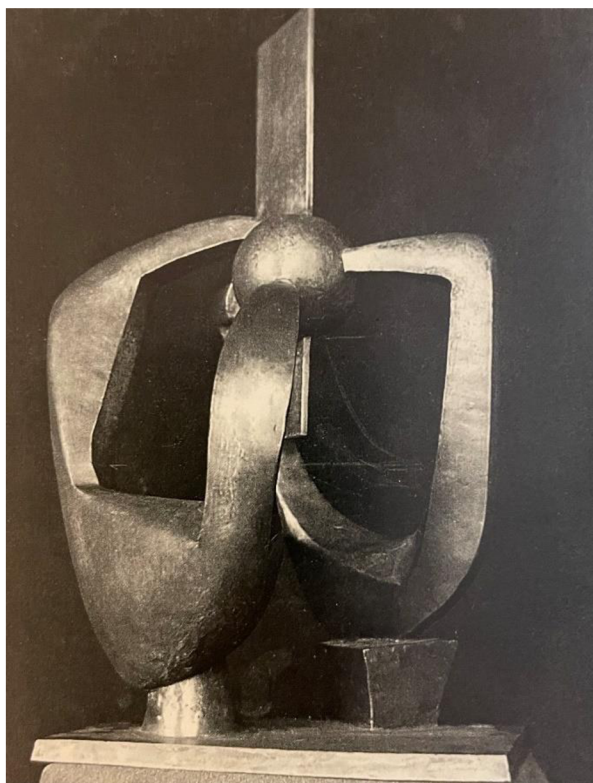
5. *Úžas*, 1906, dřevo, 70 cm



6. *Stojící dívka*, 1927, bronz, 33 cm



7. *Torzo s vázou*, 1928, ořechové dřevo, 51 cm



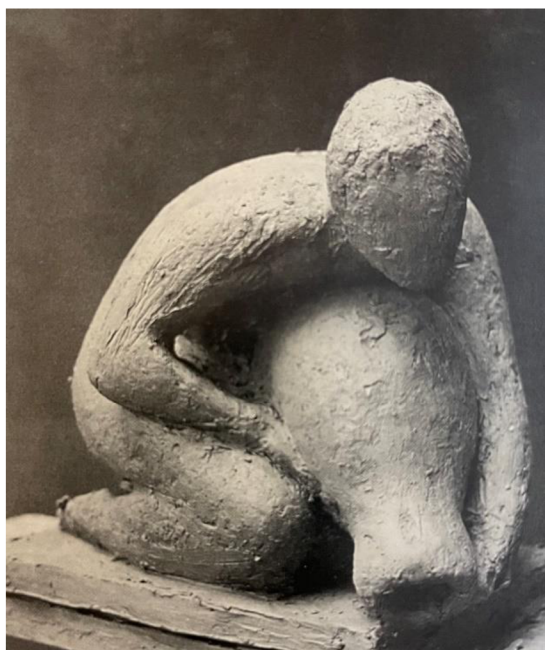
8. *Kompozice*, 1929–1930, bronz, 69 cm



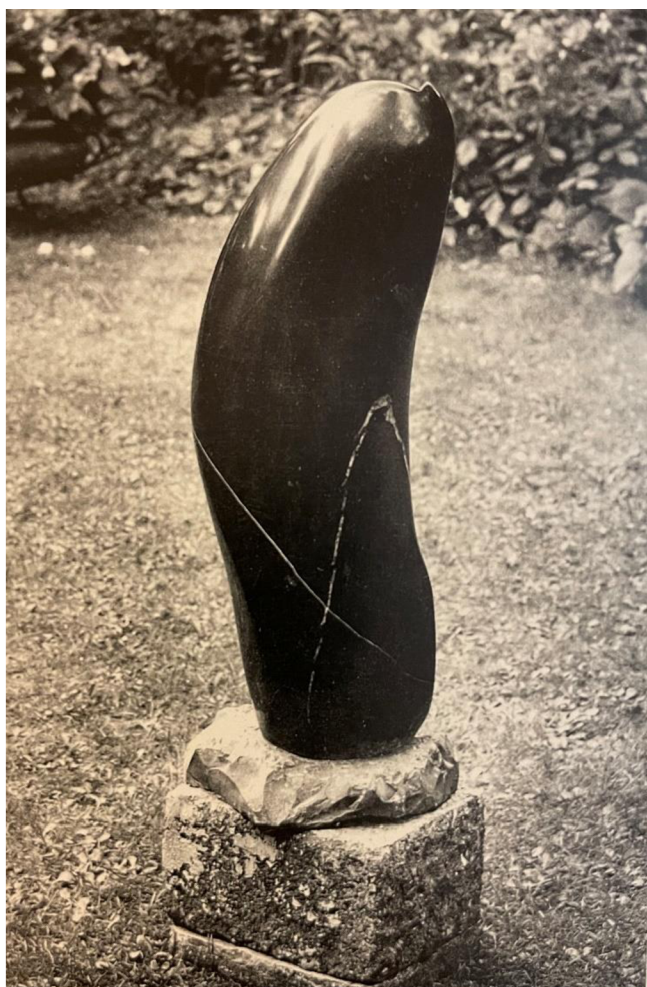
9. *Podobizna Vincence Makovského*, 1928, hlína pálená, 45 cm



10. *Jdoucí*, 1930, bronz, 33 cm



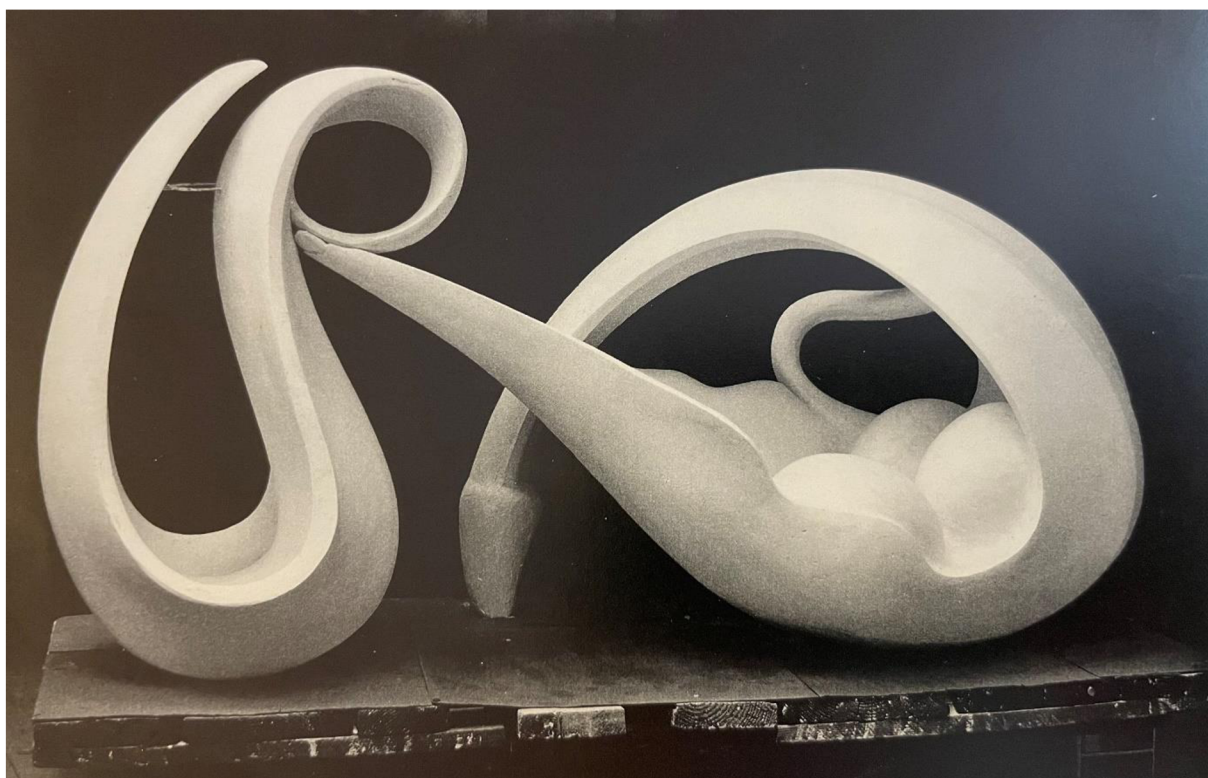
11. *Návrh na fontánu*, 1926, hlína, 22 cm



12. *Pupen*, 1932, kosořský mramor, 74 cm



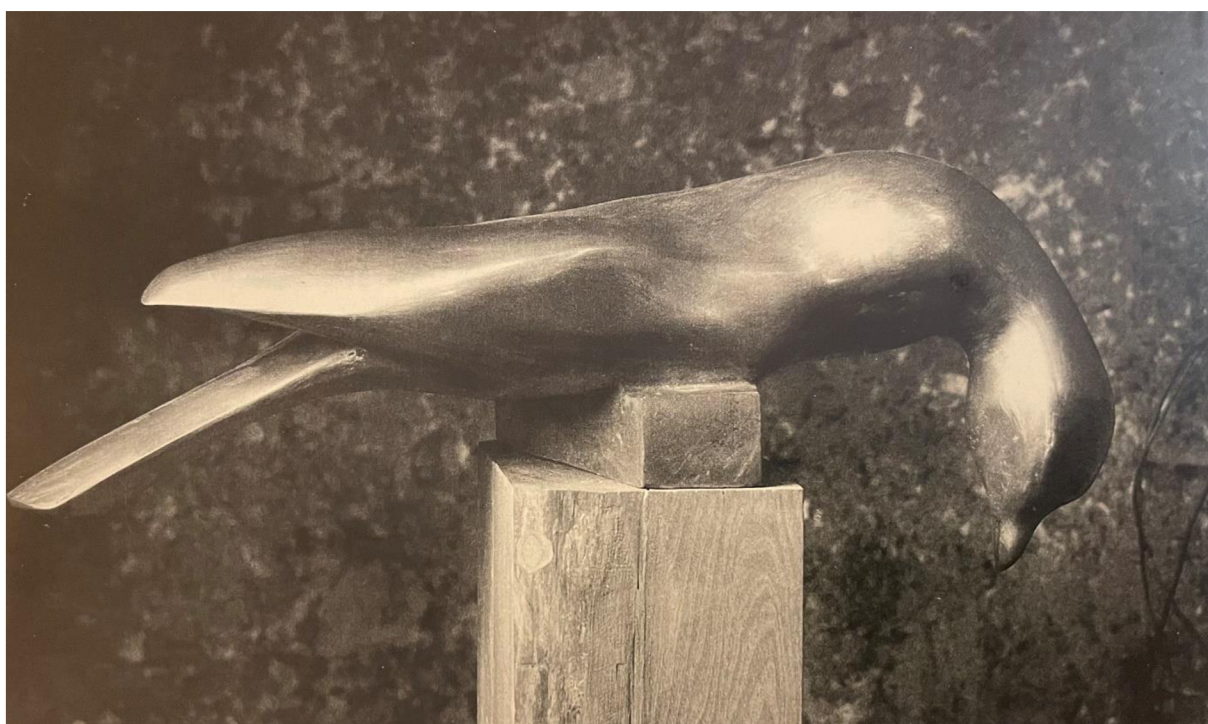
13. *Pecka*, 1964, belgický mramor noir a pískovec, 35 x 57 cm



14. *Lusk*, 1967–1968, sádrový model, 96 x 184 cm



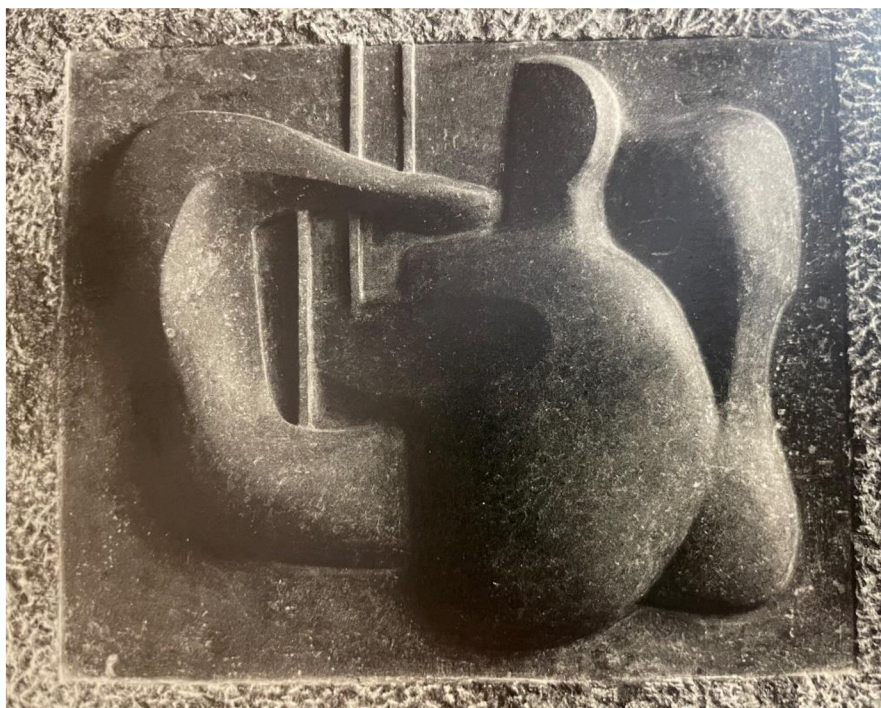
15. *Návrh na bazén*, 1930, bronz, 35 x 50 cm



16. *Pták*, 1931, cín, 25 x 76 cm



17. *Hudebnice*, 1933, bronz a měď, 43 cm



18. *Hudební nástroje*, 1933, cín, 26,5 x 31,5 cm



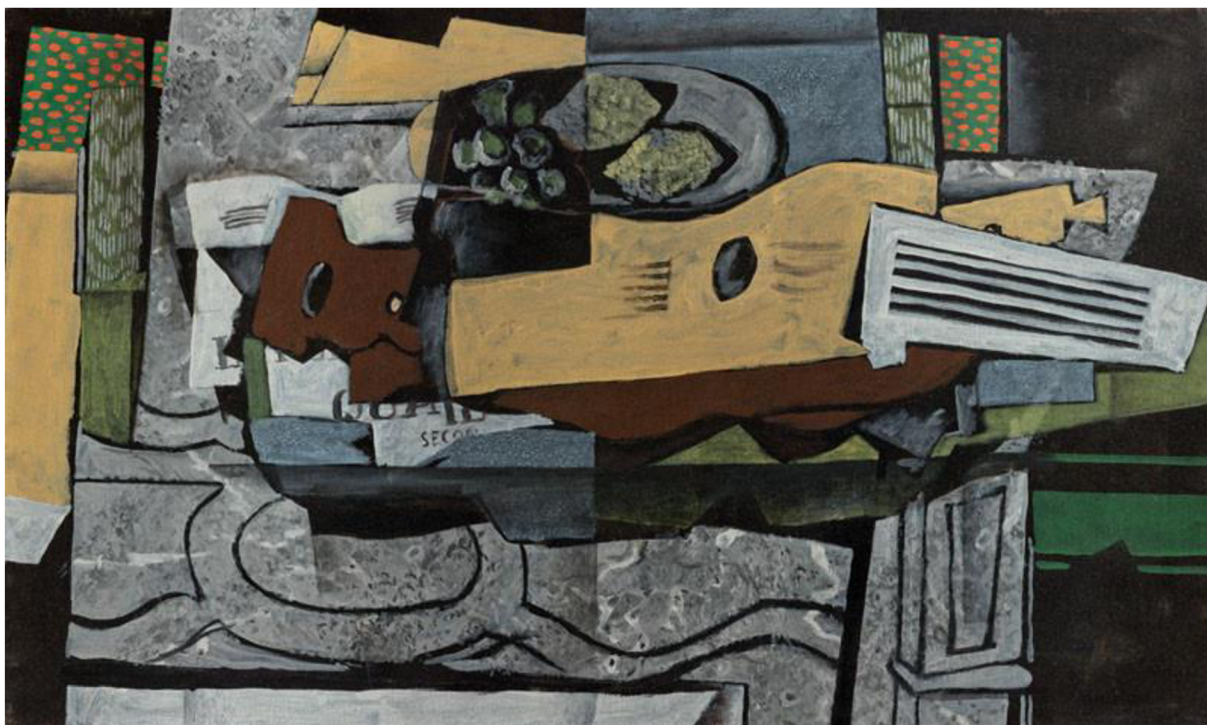
19. Reliéf s dívkou a orlem, 1935, sádra, 38 cm



20. Zátiší s mandolinou a láhví, 1927, olej na plátně, 70,7 x 88,5 cm



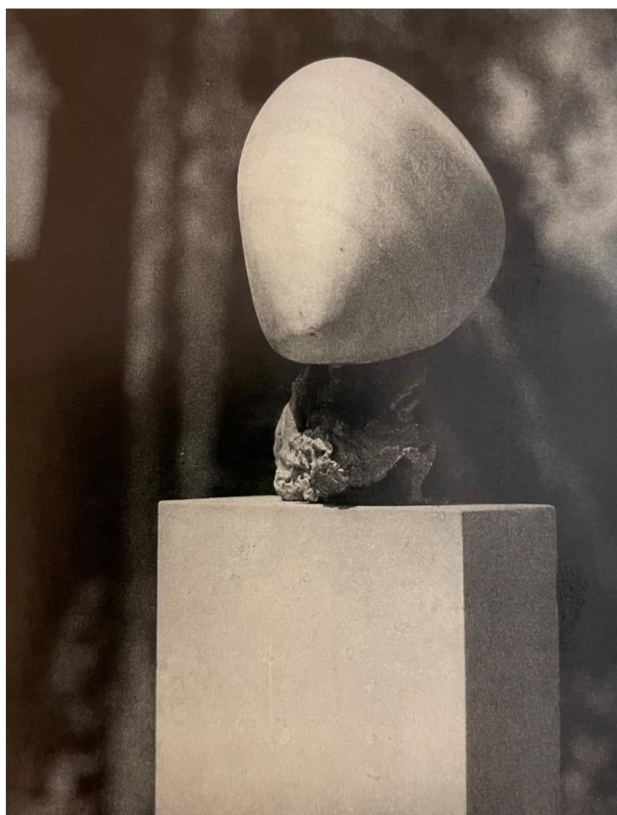
21. *Ležící žena s kytarou*, 1928, bronz, 41,3 x 73,7 x 33 cm



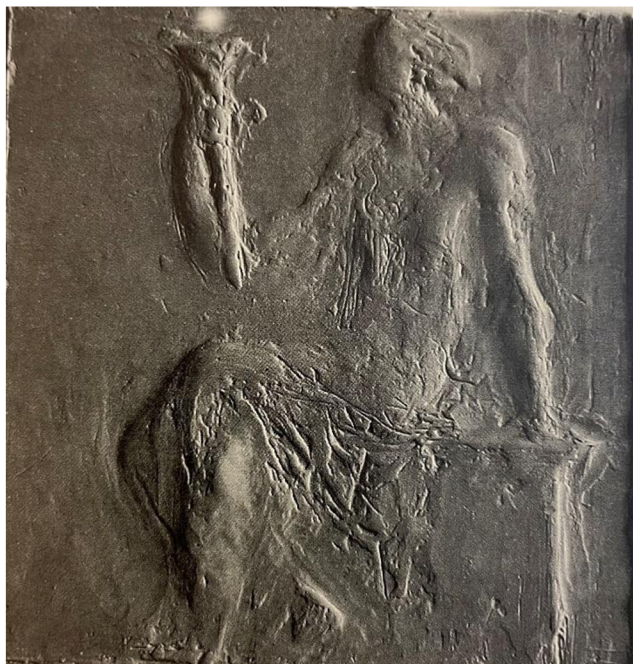
22. *Zátiší s kytarou I.*, 1921, olej na plátně, 131 x 74 cm



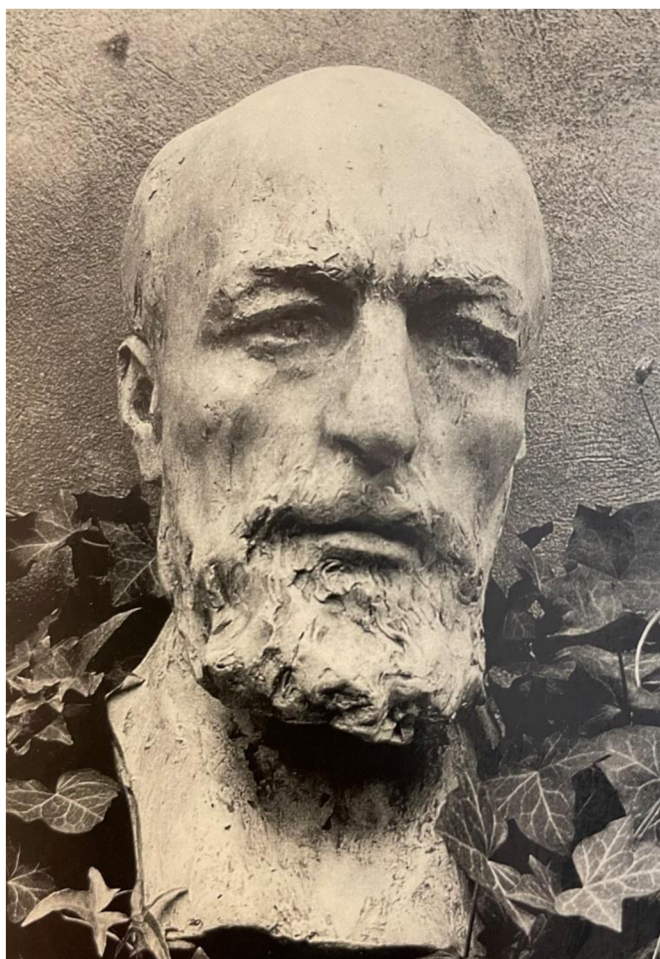
23. *Opřená hlava*, 1936, sádra, dřevo, vosk? 65 cm



24. *V utišení*, 1967, 1934–1948–1967, slezský mramor, bronz, pískovec, 59 cm



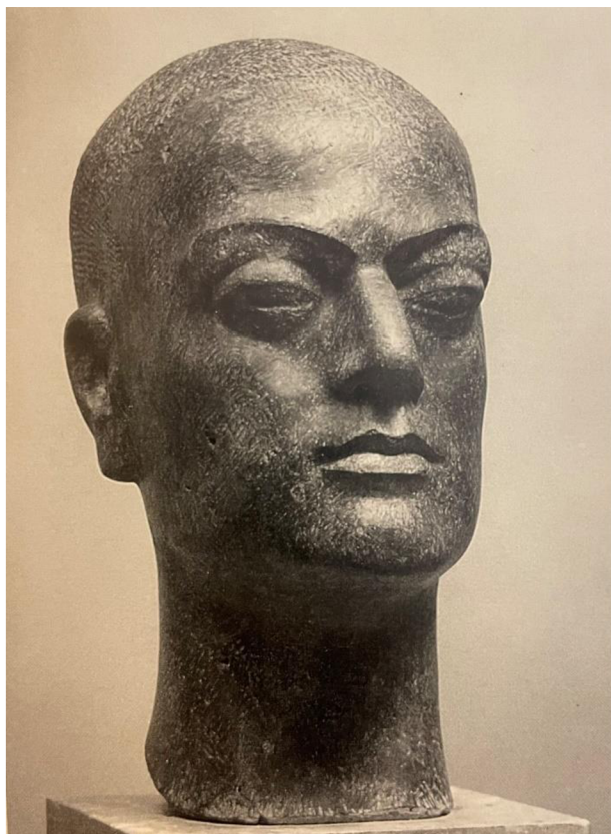
25. *Sedící*, 1930, přežahnutá kamenina, 28 cm.



26. *Podobizna A. M. Butlerova*, 1952, sádra, 40 cm



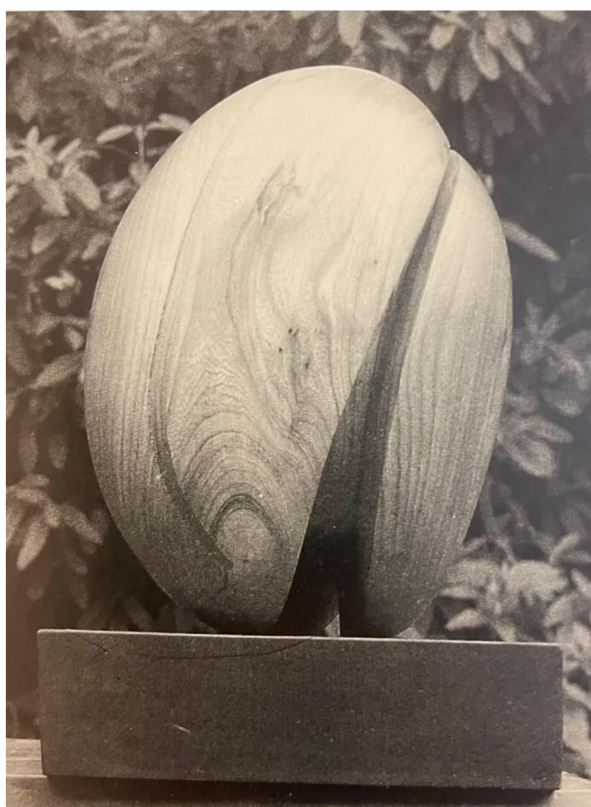
27. *Podobizna Ladislava Zápotockého*, 1952, sádra, 40 cm



28. *Vivekananda*, 1956–1958, vápenec, 40 cm



29. *Černá hlava*, 1955, kosořský mramor, 34 cm



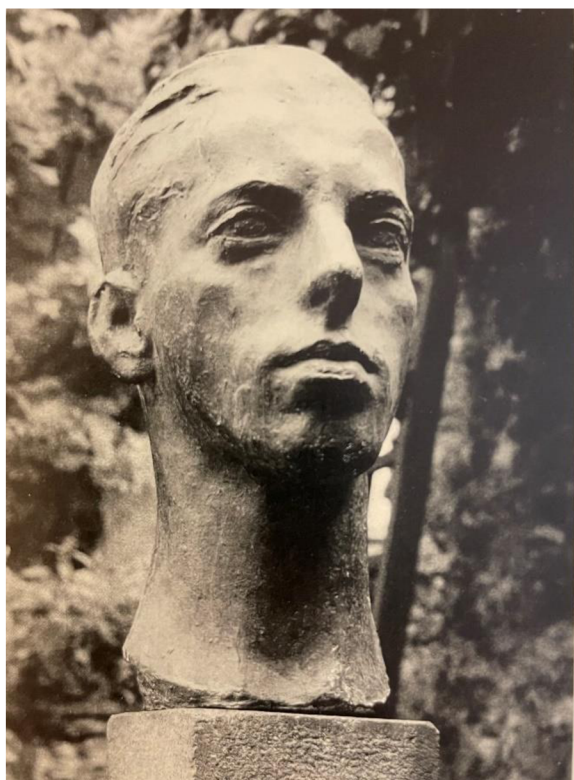
30. *Jádro*, 1976, diorit, 75 cm



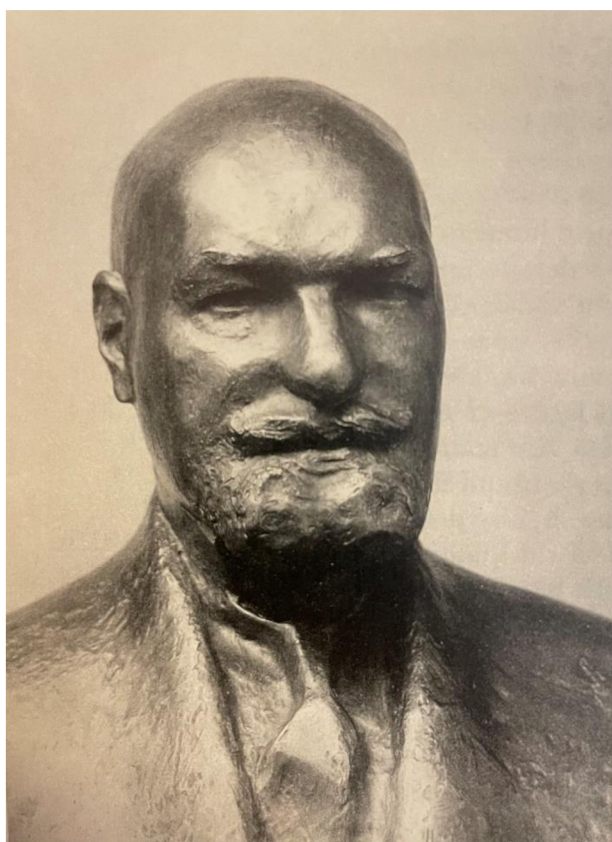
31. *Mahulena*, 1955–1990, nedokončeno, akát, 173 cm



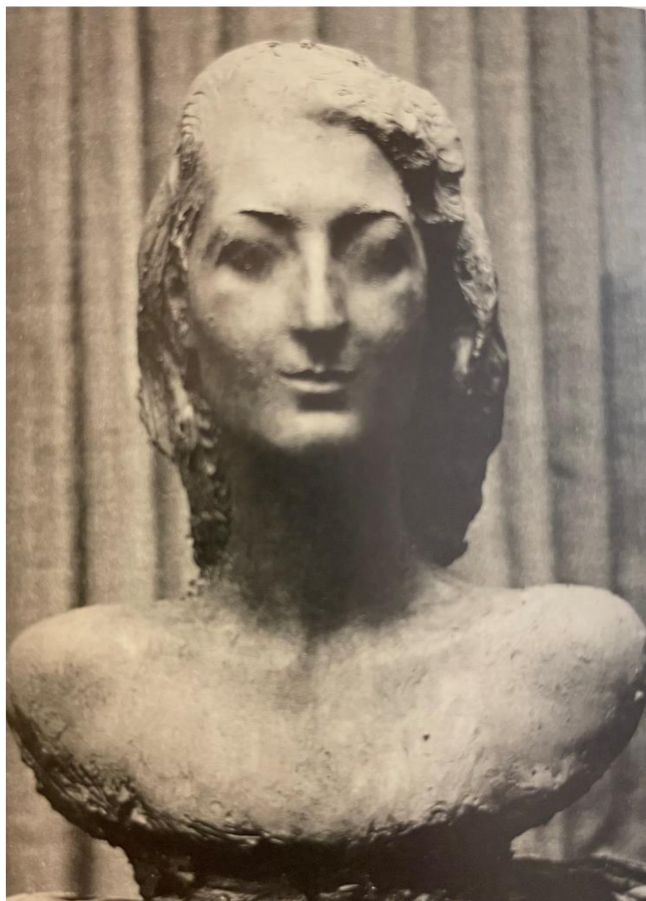
32. *Šéf*, 1925, ořechové dřevo, železo, 39,7 x 29,8 cm



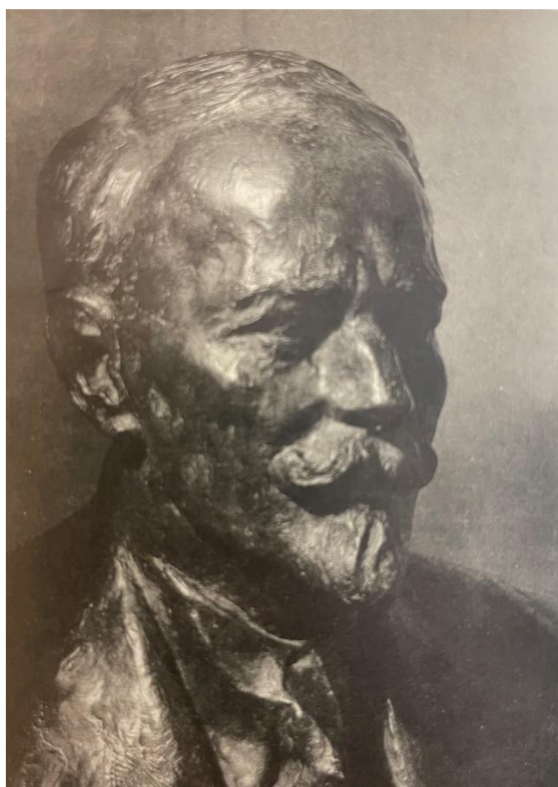
33. *Podobizna Oty Wichterleho*, 1929, bronz, 41 cm



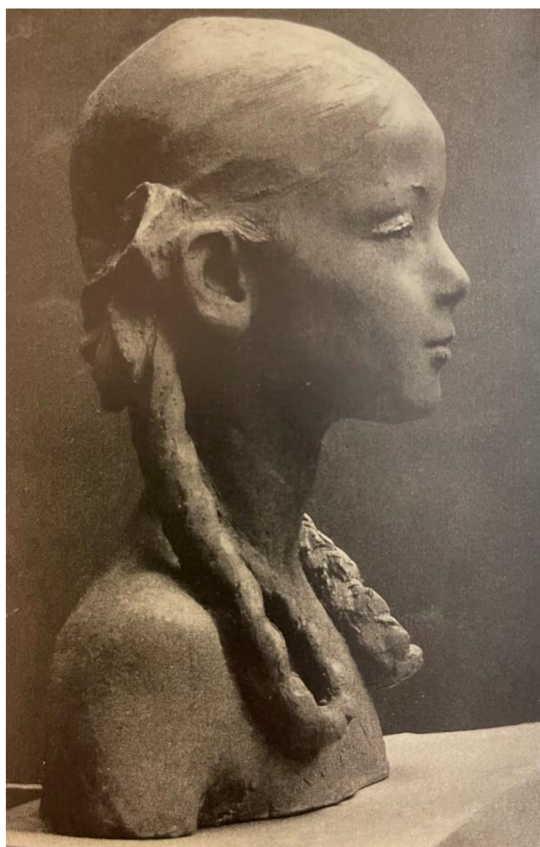
34. *Podobizna V. Zbořila*, 1931, bronz, 32 cm



35. *Podobizna Jiřinky Wichterlové*, 1935, bronz, 38 cm



36. *Podobizna Rudolfa Bechyně*, 1935, patinovaná sádra, 49 cm



37. *Děvčátko Pípa*, 1938, pálená hlína, 38,5 cm



38. *Dívka s ještěrkou*, 1948, bronz, 46 cm



39. Pamětní deska Adolfa Kosárka, 1960, slivenecký mramor a cín, 72 x 144 cm



40. Pamětní bysta Ference Liszta, 1962, mramor, 40 cm

13 Anotace

Jméno a přímení:	Terezie Náglová
Pracoviště:	Katedra dějin umění
Vedoucí práce:	Mgr. Zuzana Macurová, PhD.
Rok obhajoby:	2022

Název diplomové práce:	Hana Wichterlová a její portrétní tvorba
Název diplomové práce v anglickém jazyce:	Hana Wichterlová and her portret creation
Anotace diplomové práce:	Diplomová práce je zaměřená na sochařku Hanu Wichterlovou a její portrétní tvorbu. Odborný text se zabývá základními stylistickými principy plastik, portrétů a byst, které autorka vytvořila. Zároveň je nahlíženo na vzdělání a následné působení prvních akademických sochařek na našem území. Cílem diplomové práce je předložit a konfrontovat práci konkrétních českých sochařek v kontextu soudobé atmosféry.
Klíčová slova:	Hana Wichterlová, sochařka, portrét, Vobišová-Žáková, Duras, Jirásková
Anotace v anglickém jazyce:	The diploma thesis is focused on the sculptor Hana Wichterlová with a focus on her portraiture. The work deals with the basic stylistic principles of sculptures, portraits and busts, which the author created. The text also focuses on the education of the first academic sculptors in our territory and examines the levers of specific sculptors. The aim of the diploma thesis is to present and confront the work of Czech sculptors in the context of the contemporary atmosphere.
Klíčová slova v angličtině:	Hana Wichterlová, sculptor, portrait, Vobišová-Žáková, Duras, Jirásková
Přílohy vázané v práci	40 vyobrazení
Rozsah práce:	66 stran
Jazyk práce:	Český