

ÚVOD

Tématem této bakalářské práce je malířská reakce Vladimíra Sychry na občanskou válku ve Španělsku. Základem je katalog děl, prostřednictvím nichž Sychra reagoval nejen na válečné dění v Evropě třicátých a čtyřicátých let 20. století. Práce bude strukturována tímto způsobem: po přehledu dosavadního bádání bude následovat stručné přiblížení podstatných momentů v Sychrově školení a charakteristika tvůrčího období třicátých let 20. století v Československu, ve kterém se utvářel Sychrův výtvarný názor. Stěžejní kapitoly této práce se zaměří na díla vznikající v reakci na válečný konflikt ve Španělsku a na události související s momentem okupace Československa. Právě historickým okolnostem, které se staly zásadním prvkem ovlivňujícím vývoj a tematiku Sychrova válečného díla, budu věnovat pozornost na začátku každé kapitoly pojednávající o jeho tvůrčí práci v daném časovém období; dění a okolnostem španělské občanské války bude – vzhledem k tématu této práce a pro uvedení čtenáře do této poměrně komplikované problematiky – vyčleněna samostatná kapitola.

I. VÝVOJ BĀDÁNÍ

Kvůli nedostatku odborné literatury pojednávající přímo o tvorbě Vladimíra Sychry je nutné obrátit pozornost především k výstavním katalogům a několika publikacím, které se Sychrovi věnují v souvislosti s událostmi španělské občanské války a její reflexí v tvorbě českých autorů.¹ Vzhledem k tomu, že dílo Vladimíra Sychry na své ucelenější zpracování a umělecko-historické zhodnocení dosud čeká, zůstává dodnes základní publikací o jeho díle monografie Zdeňka Hlaváčka z roku 1956².

Zdrojem informací o Sychrově rané tvorbě, tzn. především portrétech a podobiznách a jejich reflexí a přijetím ze strany soudobé veřejnosti, jsou texty výstavě *Obrazy Vladimíra Sychry* uskutečněné v červnu 1940 v Topičově salonu v Praze.³ Hodnotným zdrojem pro poznání Sychrovy umělecké práce, postupů, ale i jeho osobnosti jsou katalogy výstav⁴ ze čtyřicátých let, jejichž autorem byl Jaromír Pečírka; z textů nicméně vysvítá, že sám Vladimír Sychra se na formování jejich obsahové struktury určitým způsobem podílel.

Přínos již zmíněné monografie Zdeňka Hlaváčka⁵ spočívá především v pokusu o komplexní, bohužel však poněkud stručné, uchopení Sychrových jednotlivých tvůrčích okruhů (portrét, válečná reakce, zátiší, krajinomalba atd.). K Sychrově tvorbě se podstatně váže i dílo ilustrátorské, o němž pojednává v úvodním textu katalogu výstavy Jan Tomeš.⁶

¹ Nicméně i těchto publikací je poměrně málo, ale v následujícím textu se jim věnuji, neboť mají v pojednání o Sychrově válečné reakci své nezastupitelné místo.

² Zdeněk Hlaváček *Vladimír Sychra*, Praha 1956.

³ Kamil Novotný, *Obrazy Vladimíra Sychry* (kat. výst.), Topičův salon v Praze 1940.

⁴ Jaromír Pečírka, *Mezi obrazy Vladimíra Sychry* (kat. výst.), Síň Mánesa v Praze 1942. – Jaromír Pečírka, *Výstava kreseb a náčrtů Vl. Sychry* (kat. výst.), Síň Mánesa v Praze 1942–1943. – Jaromír Pečírka, *Galerie Hořejší, V. Sychra*, (kat. výst.), Galerie Hořejší v Praze 1946.

⁵ Zdeněk Hlaváček (pozn. 2).

⁶ Jan Tomeš, *Vladimír Sychra, ilustrace k Maupassantovi a obrazy z let 1956–1957* (kat. výst.), Galerie Českého národního fondu v Praze 1957.

Sychrově reakci na válečné dění se mnohem více věnují katalogy výstav z období po skončení 2. světové války, díky nimž je možné si vytvořit představu o této části Sychrova díla. Miroslav Lamač se v textu katalogu k výstavě Sychrových obrazů z let 1934-1939, 1958-62⁷ stručně věnuje nejen vzniku Sychrových děl, ale zabývá se i celkovým charakterem jeho tvorby, přičemž se snaží i o vystižení doby, v níž díla vznikala. Lamač je rovněž autorem katalogu k výstavě *Vladimír Sychra výbor z díla 1932-1962*⁸ z roku 1970.

Libuše Brožková v katalogu k výstavě *Vladimír Sychra, Obrazy kresby*⁹ nejen charakterizuje tvůrčí osobnost autora, ale také se věnuje otázce řemeslného zpracování díla a vázanosti v Sychrově díle ke starým mistrům. O postižení vývoje Sychrovy tvorby, její charakter, vlivy a citování Goyi a Picassa v jeho válečných dílech¹⁰ pojednává ve své studii Eva Petrová. Texty dalších katalogů Sychrových výstav napsaly Marcela Pánková¹¹ a Naďa Řeháková¹²; obě autorky se k problematice Sychrovy válečné tvorby vyjadřují poměrně stručně, a to pouze v rámci Sychrových dalších tvůrčích okruhů.

V publikacích a statích dvou následujících autorů – Františka Šmejkal¹³ a Pavla Štěpánka¹⁴ – je Sychrova čistě válečná tvorba reflektována v rámci díla jeho současníků a dobového dění; zejména příspěvek Pavla Štěpánka pojednává válečné dílo Vladimíra Sychry a dalších českých autorů v úzké souvislosti s historickými okolnostmi španělské občanské války. Vzhledem k přehlednému nastínění Sychrova

⁷ Miroslav Lamač, *Vladimír Sychra, obrazy z let 1934–1939, 1958–62* (kat. výst.), Galerie Václava Špály 1962.

⁸ Miroslav Lamač, *Vladimír Sychra výbor z díla 1932–1962* (kat. výst.), Mánes v Praze 1970.

⁹ Libuše Brožková, *Vladimír Sychra, obrazy a kresby*, (kat. výst.), Výstavní síň muzeum Děčín 1963.

¹⁰ Eva Petrová, 60 let Vladimíra Sychry, *Výtvarná práce*, 1963, roč. XI, č. 1.

¹¹ Marcela Pánková, *Vladimír Sychra* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Roudnici nad Labem 1971.

¹² Naďa Řeháková, *Vladimír Sychra. Výběr z díla* (kat. výst.), Oblastní galerie v Liberci 1986.

¹³ František Šmejkal, *Česká avantgarda Španělsku* (kat. výst.), Památník Terezín 1987. – František Šmejkal, Surrealismus, in: Vojtěch Lahoda – Mahulena Nešlehová (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938 IV/2*, Praha 1998, s. 293–295.

¹⁴ Pavel Štěpánek, Reakce československých umělců na občanskou válku ve Španělsku, in: Věra Beranová – Petr Lukeš – Vladimír Náleška – Pavel Štěpánek et al., *Sborník muzea dělnického hnutí k 70. výročí ukončení španělské občanské války 1936–1937*, Praha 2009, s. 5–32. – Pavel Štěpánek, „Československý malíř“ *Salvador Dalí a jeho vliv na české umění*, Praha 2010, s. 31.

válečného díla a jeho vývojových proměn jsou tyto publikace podstatnou složkou v přistoupení k stěžejnímu Sychrovu dílu, kterým se zapsal do vývoje dějin českého výtvarného umění.

Nezanedbatelnou součástí literatury věnující se Vladimíru Sychrovi jsou hesla zařazená v *Nové encyklopedii českého výtvarného umění II*¹⁵ a ve *Slovníku českých a slovenských výtvarných umělců 1950-2005*.¹⁶

¹⁵ EP, heslo Sychra, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění II.*, Praha 1995, s. 811.

¹⁶ Alena Malá, heslo Sychra Vladimír, in: idem, *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950-2005*, Ostrava 2005.

II. MALÍŘSKÁ REAKCE VLADIMÍRA SYCHRY NA OBČANSKOU VÁLKU VE ŠPANĚLSKU

V následujícím textu jsou teoretické závěry formulovány na základě seznámení se Sychrovou malířskou, kresebnou a grafickou tvorbou převážně třicátých let 20. století. Stať je zaměřena na formální a obsahový rozbor stěžejních samostatných děl, ale i tematických obrazových souborů.

1. MOMENTY SYCHROVA ŠKOLENÍ PŘEDZNAMENÁVAJÍCÍ AUTOROVU TVORBU 30. LET

Vladimír Sychra se narodil 28. ledna 1903 v Praze-Karlíně, kde také vyrůstal a absolvoval obecnou školu i reálné gymnázium, které ukončil roku 1921 maturitní zkouškou.¹⁷ Ve svých výtvarných počátcích byl veden svým otcem¹⁸ Františkem Sychrou, malířem a profesorem kreslení právě na tamější reálce, který výtvarné sklony svého syna vnímal již od útlého dětství.¹⁹ V roce 1921 Sychra nastupuje na Uměleckoprůmyslovou školu v Praze, kde pod vedením prof. Emanuela Dítěte studuje do roku 1923.²⁰

Úroveň a metodu výuky, ale možná i její význam pro umělcův další rozvoj, lze alespoň z části postihnout slovy vzpomínek malíře Jana Baucha, který na školení na Uměleckoprůmyslové škole a především na profesora Emanuela Dítěte vzpomíná „dobře a vděčně“, i když podle jeho slov šlo o nijak zvlášť významného „kostelního“ malíře, který ničím neoslňoval.²¹ Dále popisuje jeho jednoduchou pedagogickou metodu, obnášející přesnou, věrnou kresbu, dokonalý záznam viděného. Profesor Dítě po studentech vyžadoval, aby se naučili kreslit naturalisticky, „*zatím*

¹⁷ Naďa Řeháková (pozn. 12).

¹⁸ Marcela Pánková (pozn. 11), nestr.

¹⁹ Kamil Novotný, *Obrazy Vladimíra Sychry* (pozn. 3).

²⁰ Marcela Pánková (pozn.11).

²¹ Jan Bauch, *Barvy století – Čím jsem žil*, Praha 1996, s. 132-134.

bez povýšení techniky do služeb zduchovnělého realismu: nic než kresbu podle přírody.²² Čas strávený v této škole hodnotí jako „velice plodný a pro každého, kdo měl nějaké předpoklady do budoucna, velice potřebný“.²³ Z této osobnostní charakteristiky i z následujícího popisu vyučovací metody je patrný důraz především na dobrou řemeslnou zručnost, která se právě později u Vladimíra Sychry výrazně projevila v pečlivém přístupu k ztvárnění uměleckého díla.

V roce 1923 přichází Vladimír Sychra do grafické speciálky Maxe Švabinského na Akademii výtvarných umění v Praze,²⁴ přičemž právě Švabinského technická průprava byla podstatná pro Sychrův řemeslný růst. Dále se zde intenzivně zabýval problémy formální výstavby obrazové kompozice, na jejichž základě se rozvíjelo jeho zaujetí pro malířskou techniku.²⁵ Píle a skromnost mu brzy přinesly plody v technickém zdokonalení a posunutí výtvarné úrovně jeho malby; i když jeho první práce převážně laděné v duchu tehdy aktuálního tématu sociální problematiky jsou vytvořené čistě grafickou technikou,²⁶ později se u něj projeví až živelný zájem o barvu.

Absolvování výuky na Akademii výtvarných umění v Praze mělo pro rozvoj Sychrovy tvorby i stinnější stránky. Pedagogické vedení Švabinského upevnilo Sychrův talent a „poskytlo mu určitou technickou průpravu, avšak nestačilo uspokojit jeho náročnost a nepomohlo definovat podle jeho představ způsob přístupu ke skutečnosti“.²⁷ Dle tvrzení Jana Baucha byl „žák nechán napospas sám sobě a nevěděl kudy kam“.²⁸ Dále vzpomíná, že aniž by byl onen žák dostatečně řemeslně vyškolen, což měla zprostředkovat především školní výuka, „snažil se úporně hledat

²² Ibidem, s. 132-134.

²³ Ibidem.

²⁴ Vladimír Sychra studoval na Akademii výtvarných umění v Praze mezi lety 1923–1925 (Max Švabinský, grafická speciálka), 1925–1927 (Max Švabinský, ateliér monumentální malby). Viz Zdeněk Hlaváček, *Vladimír Sychra* (pozn. 2), s. 6. – Ludvík Páleníček, *Max Švabinský. Dílo a život na přelomu epoch*, Praha 1984.

²⁵ Kamil Novotný (pozn. 3), nestr.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Zdeněk Hlaváček, *Vladimír Sychra* (pozn. 2), s. 5-6.

²⁸ Jan Bauch (pozn. 21), s. 134.

svou vlastní platformu, způsob vlastního vyjádření“, které samozřejmě nenacházel a „bloudil sám v sobě a prožíval celá dlouhá a trýznivá období bezmoci“. Dodává, že z výše zmíněné školy odcházel „s pocitem ztraceného času i nejistoty“.²⁹ Podobný stav názorové nejednoznačnosti, zřejmě zažíval, právě i Vladimír Sychra, který akademii ukončuje exkurzí do Paříže, přičemž mu tato cesta přinesla ještě větší pochybnosti o vlastní práci, než které měl před touto cestou.³⁰ Možná, že tato bezmocnost u řady malířů – a nejen u absolventů akademie (Františka Muziky, Zdenka Sklenáře, Jana Zrzavého, Františka Tichého)³¹ – byla překonána návratem k až staromistrovskému řemeslnému způsobu zpracování malby.³²

Navzdory výtkám, které můžeme vznést vůči způsobu výuky Maxe Švabinského ve 20. letech 20. století, lze s ohledem na pozdější tvorbu Vladimíra Sychry označit tuto zkušenost jako podnětnou pro autorovo pochopení klasické výstavby obrazu a jejího zohlednění v rámci kubistických a surrealistických východisek v malířově tvorbě 30. let 20. století.

²⁹ Ibidem, s. 134.

³⁰ Kamil Novotný, *Obrazy Vladimíra Sychry* (pozn. 3), nestr.

³¹ V případě Vladimíra Sychry, Jana Baucha (který se k tomuto východisku sám doznal ve své knize vzpomínek *Barvy století - Čím jsem žil*, viz Jan Bauch (pozn. 21)), ale i Františka Muziky, Zdeňka Sklenáře či generačně staršího Františka Tichého a dalších.

³² K formálně dobrému zpracování malby, do jisté míry vedlo i malířské studium na Akademii výtvarných umění v Praze, kde působilo množství profesorů (především Max Švabinský, Jakub Obrovský, Vratislav Nechleba), uplatňujících nepokrokové konzervativní myšlenky, které dokládali i svoji tvorbou, ale jejichž umělecká úroveň, týkající se technologického zpracování díla, byla velice vysoká a mladším umělcům, jako například i Vladimíru Sychrovi ad., mohla poskytnout dobrý technologický základ pro jejich další tvůrčí práci.

2. TEMATIKA A FORMA SYCHROVÝCH DĚL OD POČÁTKU 30. LET DO ROKU 1945

2. 1. TVŮRČÍ OBDOBÍ 1. POLOVINY 30. LET

2. 1. 1. Historické okolností 1. poloviny 30. let

Stupňující se hospodářská a společenská krize, agresivita ze strany Německa, které hospodářská krize, nezaměstnanost a z ní plynoucí chudoba, postihla v mnohem větší míře než české obyvatelstvo³³ – všechny tyto aspekty, včetně veřejných projevů Adolfa Hitlera, který byl 30. ledna 1933 jmenován říšským kancléřem Třetí říše, odkazují k hrozícímu nebezpečí schylující se německé expanze. O rok později se začíná fašizovat i Rakousko, je zavražděn kancléř Dollfusse, který předtím krvavě potlačil dělnické hnutí, a při návštěvě Francie 9. října je zastřelen jihoslovanský král Alexandr I. K tomu se přidávají i mezinárodní problémy týkající se italského tažení proti Etiopii na podzim roku 1935 a o rok později (1936) následné vypuknutí občanské války ve Španělsku, která si kvůli světové politice neintervence a vměšování ze strany Německa vyžádala neskutečné množství obětí ze sféry civilního obyvatelstva.

³³ Antonín Klimek, *Velké dějiny zemí Koruny české XIV. 1929-1938*, Praha – Litomyšl 2002. – Karl Schelle et al., *Meziválečné Československo a Evropa*, Ostrava 2008. – Jaroslav Med, *Literární život ve stínu Mnichova (1938-1939)*, Praha 2010.

2. 1. 2. Proměna výtvarné řeči a směřování umělecké tvorby mladé válečné generace, surrealistická východiska

Tématiku a formu uměleckého díla zejména mladých autorů od počátku třicátých let začínají ovlivňovat tyto výše zmíněné dramatické a velice rychle za sebou následující dějinné události. Způsobují, že dosavadní výtvarný projev poetismu, představovaný avantgardní skupinou Devětsil,³⁴ již začíná být prostupován sílícími imaginativními tendencemi. Nastupující imaginativní malba a z ní vycházející surrealismus umělcům poskytují výtvarné prostředky,³⁵ jimiž se mnohou lépe vyjadřovat k sílícím podvědomým a temným stránkám společnosti; tyto surreální tendence se z počátku v dílech českých tvůrců projevují ještě v koexistenci s výtvarnou řečí poetismu tzn. přehodnoceným lyrickým kubismem, „*který už neusiloval o novou, racionální, plastickoprostorovou konstrukci věcí, ale o jejich lyrickou transpozici.*“³⁶

Tuto skutečnost zmiňují zejména proto, že i když se kubismus předválečné tvůrčí generace, do které spadá i Vladimír Sychra, přímo nedotkl,³⁷ jsou v rané tvorbě Vladimíra Sychry (*Preludium*, 1935 [35]), ale i jiných autorů, určité prvky lyrického kubismu, někdy spíš v rovině experimentu, patrné; to dokládá i tvrzení Františka Šmejkal, že se přepodstatněný lyrický kubismus stal přechodným stádiem vývoje větší části české umělecké generace.

³⁴ František Šmejkal, *Surrealismus* (pozn. 13), s. 238. - Umění ztělesňované touto skupinou po celou druhou polovinu 20. let charakterizuje snaha umělců ve svých dílech vyjádřit poezii, která se stala hlavním inspiračním zdrojem tvorby po válce, čistě výtvarnou formou, zbavenou všech vnějších literárních obsahů. Viz František Šmejkal, *Výstava Poezie 32, Výtvarná práce X*, 1962, č. 9-10, s. 12.

³⁵ „*Surrealismus přinesl změnu také v obsahové složce díla, to znamená, že obraz se stává nositelem hlubších významů, pramenících z umělcova nevědomí a odhaluje skryté vrstvy lidského bytí, což je téma, které se v období válečných let, kdy se odkrývají temné stránky lidské společnosti, stává velice aktuálním.*“ Viz František Šmejkal, *Surrealismus* (pozn. 13), s. 241.

³⁶ František Šmejkal, *Výstava Poezie 32*, (pozn. 34), s. 12.

³⁷ Pavel Štěpánek, „*Československý malíř Salvador Dalí*“ (pozn. 14), s. 31. - Miroslav Lamač, *Rozhovor s Vladimírem Sychrou, Výtvarné umění*, 1959, roč. 9, č. 3, s. 114.

Stále sílící surrealismus tuto tvůrčí generaci prostupoval a díky své všudypřítomnosti³⁸ zasahoval tvorbu i těch autorů, kteří se k němu přímo nehlásili. Čeští malíři se s jeho estetikou mohli setkat na dvou velkých výstavách francouzského umění, na nichž byli zastoupeni právě surrealisté: *Umění současné Francie* v Mánesu a *École de Paris* v Obecním domě, které byly uspořádány v roce 1931 v Praze.³⁹ Téhož roku je pořádána pro české umění velice důležitá výstava Giorgia de Chirica⁴⁰ v Alšově síni, přičemž česká umělecká veřejnost se s jeho díly poprvé setkala již právě na předchozí kolektivní výstavě *École de Paris*. De Chiricova výtvarná řeč je mimořádná zejména z hlediska univerzálnosti a vývojové nosnosti; na české malíře zapůsobila především její „svrchovaně básnická atmosféra“,⁴¹ zcela nová ikonografie a formální výstavba jeho obrazů.⁴² Chirikovské tvarosloví se promítá i do hledání zcela nového obrazového řádu, v němž se „vedle mnohých kubistických reminiscencí začaly objevovat nové výrazové komponenty (imaginární prostor, scelený tvar, plasticky vyklenutý objem apod.), které se brzy staly výhradními nositeli nové básnické myšlenky.“⁴³ Transformování a uplatňování de Chiricových obrazových prvků – ať už krajinné scenerie, či fantomatických bytostí, se projevuje v dílech českých umělců reagujících na válečné události. V následujícím roce byl de Chirico zastoupen spolu s francouzskými surrealisty na velice podstatné výstavě

³⁸Surrealismus v období třicátých let u nás doslova utvářel výtvarnou kulturu (projevil se v divadelní inscenaci her, literatuře ad., přičemž tím pak pronikal samotný životní styl české společnosti.

³⁹František Šmejkal, Surrealismus (pozn. 13), s. 241.

⁴⁰Z hlediska existence jeho tvorby se jedná o celkem pozdní objevení tohoto génia českou uměleckou společností, protože v této době byl de Chirico pařížskými surrealisty exkomunikován. Viz František Šmejkal, Giorgio de Chirico a české umění, *Umění*, 1984, roč. 31, č. 32, s. 497.

⁴¹Sychrovo *Preludium*, ve kterém je velice patrná inspirace z de Chirikova díla, vzniká právě v roce 1935. Je zřejmé, že jak Sychra, tak i jiní jeho současníci, na který měl de Chirico vliv - František Muzika, Václav Tikal, Vojtěch Tittelbach, Karel Černý - se těchto mimořádných kulturních událostí zúčastnili. Podnětnou a pro správné pochopení důležitou roli mohla sehrát i přednáška o základních estetických principech vlastní dosavadní tvorby, kterou 17. dubna 1935 de Chirico v rámci výstavy přednesl a která byla následně publikována v pražském časopise *L'Europecentrale*. Dále byla v českých časopisech uveřejněna řada de Chiricových statí věnujících se českému umění a prostředí (o Janu Zrzavém, O tichu), která měly vliv na pocit určité sounáležitosti a vzájemné úcty mezi tímto umělcem a naší tvůrčí avantgardou. Viz František Šmejkal, Giorgio de Chirico (pozn. 40), s. 497.

⁴²Ibidem, s. 495-498.

⁴³František Šmejkal, Výstava Poezie 32 (pozn. 34), s. 12.

Poezie 1932.⁴⁴ Tato významná mezinárodní výstava⁴⁵ zahájila novou etapu českého umění a předznamenala smysl výtvarného usilování téměř celých třicátých let.⁴⁶

Vzhledem k jejímu mezinárodnímu významu, kdy si čeští umělci mohli svou tvůrčí práci porovnat s „*nejvyššími a názorově shodnými hodnotami evropské malby*“,⁴⁷ je zřejmé, že tato výstava surrealistickými prvky musela zasáhnout tvorbu, až na některé osobité jedince, celé předválečné generace. Slovo *Poesie* obsažené již v názvu výstavy, však bylo rovněž synonymem svobody, v níž tato tvůrčí generace vyrůstala a ve které se utvářel její umělecký názor. Svoboda projevu a myšlení byla uplatňována jako základní tvůrčí princip, přičemž idea svobody prostupovala celým konceptem výstavy, ať už se jednalo o její organizační uspořádání, kde „*padly všechny slohové, národnostní, spolkové a z části i generační zábrany a omezení, aby manifestace nové básnické myšlenky mohla být co nejširší a nejprůkaznější*.“⁴⁸ Manifestovala svobodu, symbolizovala ladění období, v kterém se utvářel názor a životní vyznání této generace, které bylo brzy ohroženo a ušlapáno nástupem fašismu, kdy řada autorů za svoji svobodomyšlnost a ryzost myšlení zaplatila životem. Výstava *Poezie 1932* odstranila v rámci umělecké společnosti předsudky vůči surrealismu a otevřela tím cestu k surreálním východiskům i pro umělce, kteří na výstavě nebyli zastoupeni a doposud mu nepřikládali pozornost. Díky ní se surrealismu

⁴⁴Potom roku 1935 ještě navštívil Prahu, kde v rámci jeho malé retrospektivní výstavy v Alšově síni Umělecké besedy byla vystavena řada významných raných metafyzických obrazů. Viz František Šmejkal, Giorgio de Chirico (pozn. 40), s. 497.

⁴⁵Byla pořádána Spolkem výtvarných umělců Mánes v Praze. Výstavu tvořilo 155 prací třiatvaceti českých a zahraničních umělců, z nichž byla domácí tvorba zastoupena Františkem Janouškem, Františkem Muzikou, Jindřichem Štyrským, Josefem Šímou, Aloisem Wachsmannem či Toyen, přičemž sezde konfrontovala se současnými evropskými surrealistickými tendencemi v dílech Hanse Arpa, Salvadora Dalího, Maxe Ernsta, Giacomettiho, André Massona, Juana Miró a Yvese Tanguyho, kteří byli českým malířům generačně blízcí a jejichž tvorba se již nacházela na vývojovém stupni, k němuž většina českých malířů teprve směřovala. Na výstavě byl zastoupen i švýcarský malíř Paul Klee, který se již na našem území účastnil výstavy podruhé. Paul Klee byl již našim umělcům znám, protože se na našem území účastnil III. výstavy Tvrdošíjných. Viz František Šmejkal, Výstava *Poezie 32*, (pozn. 34), s. 12.

⁴⁶Ibidem, s. 12.

⁴⁷Ibidem, s. 12.

⁴⁸František Šmejkal, Surrealismus (pozn. 13), s. 241.

stal dominantní tendencí českého malířství 30. let a nabyt tak rozsahu, který mimo Francii neměl ve světě obdoby;⁴⁹ není tedy divu, že poznamenal i tvorbu malířů, kteří se k programu surrealismu nehlásili.

Za předpokladu, že Vladimír Sychra výstavu *Poezie 1932* zhlédl, je zajímavé, že se tato zkušenost nijak zvláště v jeho stěžejní tvorbě těchto let neodrazila;⁵⁰ což dokumentuje Sychrova výstava podobizen v Malé síni Mánesa,⁵¹ uskutečněná následujícího roku (1933), rok před vznikem surrealistické skupiny.⁵² Zde Sychra v rozporu s tendencemi nastolenými výstavou *Poezie 1932* prezentuje téma portrét-podobizna, které stálo na okraji zájmu tehdejšího moderního umění.⁵³ Neobvyklost tohoto počínu dokládá i sám Vladimír Sychra, který na něj po letech vzpomíná jako na „*tehdy dosti neobvyklou věc.*“⁵⁴

I když téma Sychrových portrétů s aktuálním uměleckým proudem, prezentovaným na výstavě *Poezie 1932*, moc nesouvisí, přece jen jsou v jeho tvorbě těchto let určité prvky, které s nastupujícím surrealismem konvenují: Podle Kamila Novotného podobizny „*nepopírají zásah surrealismu*“, k němuž již Sychra v tomto období také dospěl a dokonce se k němu otevřeně, ale neokázale a „*jako by v generačním zákrytu*“,⁵⁵ přihlásil.⁵⁶ Podobizny ve své neurčitosti oplývají jakousi neskutečnou atmosférou a tajuplnou záhadností. Halí se do ireálného prostoru a jejich výraz tváře s užitím vážné barevnosti navozuje cosi jako snový pocit a jakoby hloubkový ponor do duší zobrazovaných žen, což dokládá

⁴⁹ Ibidem, s. 244.

⁵⁰ Silný vliv surrealismu, zejména jeho tvarových deformací ve skrumážích lidských těl a surreální krajinná scenérie se u Vladimíra Sychry objevuje až ve zralé fázi jeho válečné tvorby, počínaje rokem 1936.

⁵¹ Kamil Novotný, *Obrazy Vladimíra Sychry* (pozn. 3), nestr.

⁵² Pavel Štěpánek, „Československý malíř“ *Salvador Dalí* (pozn. 14), s. 31. – Výstava *Poezie 1932* se stala významným mezníkem ve vývoji českého umění a krátce po ní dochází k navázání vztahů s předními francouzskými surrealisty, které probíhají formou dopisů i osobních setkání. Poté r. 1934 dochází pod vedením Vítězslava Nezvala k ustanovení pražské surrealistické skupiny. Viz František Šmejkal, *Surrealismus*, (pozn. 13), s. 244.

⁵³ Naďa Řeháková (pozn. 12).

⁵⁴ *Výtvarné umění*, 1959, č. 3, s. 114.

⁵⁵ Kamil Novotný, *Obrazy Vladimíra Sychry* (pozn. 3), nestr.

⁵⁶ I když Sychrovo pozdější vyznání o vztahu k surrealismu vypovídá o trochu odlišné skutečnosti. Viz Miroslav Lamač, *Rozhovor s Vladimírem Sychrou* (pozn. 37).

i samotný Sychrův zájem nejen o lidskou tvář, ale i osud zobrazovaných.⁵⁷ Tvář ženy a její tajemství rozrušovalo jeho malířskou zvědavost⁵⁸ a podněcovalo jeho tvůrčí schopnosti.

Z těchto děl je patrné, že surrealismus byl z počátku do Sychrova díla aplikován především díky poetické malbě portrétů Josefa Šímy z přelomu 20. a 30. let.⁵⁹ Tato velice citlivá malba se snad pro Sychru stala jakýmsi katalyzátorem a prostředkem pro snesitelnější možnost absorbování surrealistické estetiky a jejích tvůrčích přístupů do jeho tvorby, čímž nemusel slevit ze svých požadavků určitého lpění na realitě a řádu, které v jeho tvorbě můžeme pozorovat.

V konfrontaci se soudobým děním je dále třeba zohlednit Sychrův velice osobitý přístup v hledání malířského jazyka, a jak sám zmiňuje, obsahové stránky díla,⁶⁰ přičemž je nutné přihlídnout k tomu, že umělecká scéna se v našem prostředí od pařížské lišila jakýmsi úzkostlivějším hledáním a nutností se se soudobými výtvarnými proudy osobitěji vypořádat. Což dokládá Sychra sám svým zdůvodněním, proč se tak neobvyklým tématem lidské tváře zabýval: „*Hledali jsme obsah, vlastní vztah ke skutečnosti. Chtěli jsme se vyhnout modernistickému manýrismu, být moderní, ale zcela svým vlastním, osobním způsobem.*“⁶¹ Sérii obrazových podobizen Sychra z počátku nezamýšlel veřejně prezentovat a této problematice se věnoval „*sám pro sebe a kradmo,*“⁶² a k vystavení obrazů svolil až po naléhání přátel.

Názorově vyspělé, citlivé umělecké prostředí a jeho výtvarná řeč,⁶³ poskytly umělcům k jejich vyjadřování dostatečně pevné zázemí a širokou škálu tvůrčích možností. I když Sychra organizačně do žádné

⁵⁷ Kamil Novotný, *Obrazy Vladimíra Sychry* (pozn. 3), nestr.

⁵⁸ *Ibidem*, nestr.

⁵⁹ František Šmejkal, *Josef Šíma*, Praha 1988, s. 167.

⁶⁰ Miroslav Lamač, *Rozhovor s Vladimírem Sychrou* (pozn. 37), s. 114.

⁶¹ Marcela Pánková (pozn.11), s. 114.

⁶² Kamil Novotný, *Obrazy Vladimíra Sychry* (pozn. 3), nestr.

⁶³ Myšleno jako široká škála výrazových možností zprostředkovaných vyspělým a svobodně se vyvíjejícím uměním.

z uměleckých skupin nepatřil⁶⁴ a maloval zcela svým osobitým způsobem, náleží mezi malíře, jejichž tvorbu postupně proniká surrealistická estetika. Vladimír Sychra začal uplatňovat surrealistické tvarosloví⁶⁵ v dílech tematicky zaměřených na aktuální společenskou situaci, čím se i podílel na vzrůstající orientaci českého surrealismu k závažným společenským problémům a tím rozhodujícím způsobem přispěl k jeho pokrokovému názorovému zakotvení v nové vývojové etapě českého výtvarného umění.⁶⁶

Velice silný vliv na utváření výtvarného projevu mladé tvůrčí generace sehrálo dílo Pabla Picassa. Jeho vliv se významným způsobem dotkl i výtvarného hledání Sychrovy malířské řeči válečných let. Protože je zřejmé, že se Picassovo výtvarné tvarosloví do Sychrova díla dostávalo

⁶⁴ Snad se chtěl vyhnout, až dogmaticky vedeným sporům a ovlivňování. Viz Luboš Hlaváček, Odkaz Vladimíra Sychry, *Výtvarný život*, 1983, roč. 10, č. 28, s. 8-11. – Názorová stanoviska Vladimíra Sychry k dobovému dění můžeme vypožorovat v katalogích a různých článkách, kde se k výtvarné problematice vyskytují jen velice zevrubná, inteligentně Sychrou řečená hodnocení. Přesně a jasně podané názory vypovídají, že byl osobností, která své postoje nějak progresivně publiku nepředkládala a výkladově nerozšiřovala. Spíš je u něj patrná snaha si na otázky, které přinášela doba, odpovídat a až filozoficky hledat různá vysvětlení. Ale zároveň je nutné dodat, že v soukromí byl výsostný debatér a výstižný kritik, což dokládá tvrzení jeho manželky Jarmily Sychrové-Zábranské, která často vzpomínala na rozhovory vedené mezi přáteli - Janem Werichem, Jiřím Trnkou a manželem Vladimírem Sychrou, které svým obsahem a poutavostí připodobňovala k slovním koncertům. Informaci těžím ze vzpomínek zaměstnance – odborného pracovníka OGV a přítele paní Zábranské-Sychrové. Tuto skutečnost dokládá i sám Zdeněk Hlaváček, když o Sychrovi píše, že v slovních šarvátkách, sváděných v přátelském kruhu generačně blízkých výtvarníků, básníků, herců a hudebníků týkajících se kulturní problematiky, si malíř počínal spíš jako ironický pozorovatel než přímý účastník. A i když se nestal členem žádné programové skupiny, tak od vstupu do SVU Mánes roku 1929 se projevoval jako velice silná individualita. Viz Zdeněk Hlaváček, *Vladimír Sychra* (pozn. 2), s. 6.

⁶⁵ Vladimír Sychra si z výtvarné řeči surrealismu vzal jen ty prostředky, které mu s nástupem těžkých dějinných událostí pomohly k vyjádření své malířské výpovědi. Podle Františka Šmejkal se surrealisté rozlišují na ty, kteří byli členy poměrně úzké pražské surrealistické skupiny, dále na ty, kteří byli členy dalších paralelně vznikajících skupin (př. Skupina Ra), ale pak i zmiňuje tvůrce, kteří podstupují surrealistické dobrodružství na vlastní pěst a zodpovědnost. Viz František Šmejkal, *Surrealismus* (pozn. 13), s. 244. – Přičemž Vladimír Sychra, patří do skupiny malířů, kteří si z estetiky surrealismu přisvojili pouze výtvarné prostředky - například v deformaci figur ad., - aniž by je surrealistické teorie a její výtvarné postupy nějak hlouběji zajímaly. Např. mu musela být krajně vzdálená „massonovská“ automatická linie tohoto směru spočívající na automatismu ruky a na přesvědčení, že racionalita tvorbě neprospívá a autocenzura musí být potlačena. Viz Martina Vítková, *Krajina s fantomem* (kat. výst.), Galerie moderního umění v Hradci Králové 2008. Oproti tomu se ve svém tvůrčím hledání dotkl koláže, která má v rámci surrealismu své podstatné místo - Sychru zasáhla ve skicách [2], ale nikoli pro vyvolávání surreálného pocitu nejistoty při setkávání různých nesourodých objektů v jim nepatřičném prostředí. Sychra s ní pracoval ryze výtvarným způsobem, přičemž si kolážový materiál výtvarně připravoval sám.

⁶⁶ Luboš Hlaváček (pozn. 64), s. 8-11.

i prostřednictvím tvůrčích dynamických „zápasů“ s formou Emila Filly, tak se Picassovu vlivu na tvorbu Vladimíra Sychry věnuji v kapitole,

2. 2. TEMATIKA A FORMA 1935–1938

2. 2. 1. Exkurz do historie – dění a okolnosti španělské občanské války

V předchozí kapitole již bylo zmíněno, že se výtvarný umělecký projev a jeho tematický charakter postupně mění pod náporům těžké politické situace ve světě kolem poloviny 30. let, kterou charakterizuje narůstající agresivita fašismu v sousedním Německu, italská intervence v Habeši a jiné společnosti otřásající dobové události.⁶⁷ Z nich zvláště silnou reakci ve světovém a zejména v evropském výtvarném umění vyvolalo právě vypuknutí občanské války ve Španělsku roku 1936. V této chvíli jak naše, tak evropské a zejména španělské umění začíná s nejvyšší intenzitou zaznamenávat otřesy, které se týkají nejen Španělska, ale celé společenské struktury Evropy. Přičemž je nutné zmínit, že čeští malíři na tyto okolnosti reagují obzvláště intenzivně, protože Španělsko vnímají jako předobraz demokratického Československa.⁶⁸ Situaci ve své básni pravdivě vystihl Josef Hora: „*Španělsko, obraze mé vlasti v světě jiném.*“⁶⁹ Abychom lépe pochopili, proč v reakci na tyto okolnosti docházelo k tak silnému vyjádření nejen prostřednictvím malby ale i všech dostupných tvůrčích prostředků, je třeba alespoň zčásti nastínit, o co se ve Španělsku, ale i ve světě, před vypuknutím války jednalo.

Hlavním problémem vedoucím ke vzniku občanské války ve Španělsku byla otázka pravicového a levicového politického smýšlení obyvatelstva a jeho inklinace a příslušnost k jednomu, nebo druhému politickému táboru. Přičemž je nutné v této souvislosti zmínit, že se politický jazyk velice polarizoval i v ostatním kulturním světě a dosahoval

⁶⁷ František Šmejkal, *Česká avantgarda Španělsku* (pozn. 13.), nestr.

⁶⁸ Pavel Štěpánek, *Československý malíř Salvador Dalí* (pozn. 14), s. 34.

⁶⁹ Josef Hora, *Španělsko v nás*, in: idem, *Zapomenuté básně*, Praha 1951, s. 289.

velkých extrémů.⁷⁰ Jedná se tedy o problém celoevropský, který právě vyprovokoval násilí, jenž v následujících letech postihlo celou Evropu.⁷¹

Ve Španělsku před vypuknutím občanské války byla ideová základna inteligence a určité části společnosti ve svém směřování k svobodné demokratické společnosti podobná jako v Československu.⁷² Občanské válce předcházelo období *Druhé republiky* (1931-1935), které se dá charakterizovat, jako doba usilování o demokratický stát poté, co byl diktátorský režim generála Miguela Primo de Rivery, nastolený se souhlasem krále Alfonse XIII, svržen po nepokojích roku 1931 zástupci republikánských, radikálních a socialistických stran⁷³ a dále po komunálních volbách, které zejména ve velkých městech přinesly vítězství republikánů, bylo 14. dubna 1931⁷⁴ Španělsko prohlášeno republikou. Republika, v čele s Ústavodárným sněmem, zažila nejprve dvouletí levicové, jehož vůdčí osobností se stal madridský právník a spisovatel Manuel Azaña y Díaz,⁷⁵ následně vystřídané dalším dvouletím pravicovým.

Program nové republiky, tzv. „Republiky intelektuálů“, zahrnoval spoustu demokratických svobod,⁷⁶ přičemž usiloval i o rovnováhu mezi

⁷⁰ Richard Vinen na úvod k problematice válečných let navrhuje spíše hovořit o samotném násilí v meziválečné politice, jako o strůjci všech běd, které v následujících letech pohltily Evropu. Viz Richard Vinen, *Evropa dvacátého století*, Praha 2007, s. 151.

⁷¹ Opět podle Richarda Vineny se meziválečná Evropa mezi lety 1914 – 1945 stala svědkem velkého politického násilí, které podle něj bylo zapříčiněno strachem evropské buržoazie z levice ve svých zemích, pramenící z událostí Velké říjnové revoluce v Rusku. Přičemž hrozba komunismu ještě o to víc vyvolávala podporu ofenzivy radikální pravice, čímž byl konflikt velice vyostřován. Viz ibidem, s. 151.

⁷² Podobnost je myšlena pouze v rámci idejí a touhy spět k demokracii. Stav, ve kterém se tyto národy nacházely, byl naprosto odlišný.

⁷³ O prosazování demokratických tendencí, o které bylo usilováno ve sporu s trůnem již od r. 1930. Viz Carlos Seco Serrano, *Druhá republika: Její demografické, ekonomické a sociální předpoklady*, in: Antonio Ubieta Arteta - Juan Reglá Campistol, et al, *Dějiny Španělska*, Praha 1995, s. 683-684.

⁷⁴ Vladimír Nálevka, *Světová politika ve 20. století*, Praha 2000, s. 109.

⁷⁵ V čele prozatímní vlády stanul předseda Demokratické liberální strany Niceto Alcalá Zamora, který se pak stal prezidentem státu a vedení koaliční vlády levých republikánů a socialistů převzal M. Azaña y Díaz. Viz ibidem, s. 109.

⁷⁶ Agrární reformu, svobodu vyznání a přesvědčení, respektování soukromého vlastnictví, vyšetření zodpovědnosti bývalých stoupenců svržené diktatury, rozšíření individuálních svobod a uznání práva na odborové a spolkové shromažďování. Které bohužel posléze touto vládou dodržovány nebyly, a je otázkou, zda se v určitém směru vůbec dá o demokratických svobodách hovořit. Viz Carlos Seco Serrano (pozn. 73), s. 683-689.

jednotlivými vládními skupinami. Řešilo se velké množství otázek týkajících se nového uspořádání země a nutných reforem, které často byly příliš radikální a do společnosti po staletí fungující určitým zaběhlým způsobem vnášely nepokoj. Reformy provedené v prvním levicovém dvouletí byly v druhém pravicovém dvouletí negovány, na což ve velké míře doplácelo obyčejné obyvatelstvo.⁷⁷ Právě polarita těchto dvou po sobě následujících období, kdy levicová Azaňova vláda silně prosazovala reformy, zatímco následně pravicová vláda je anulovala, musela zákonitě podněcovat zmatek a všeobecnou nespokojenost. Dalším aspektem směřujícím k občanské válce byla světová krize, k níž ve Španělsku přispěl velký nárůst počtu obyvatelstva spojený s imigrací z různých zemí, ve kterých došlo k prudkému vzrůstu nezaměstnanosti.⁷⁸ Azaňova levice se zaměřila proti vojenskému a církevnímu stavu, považovanému za dvě konstanty španělského konzervatismu a dva stavy klíčového významu pro společenskou rovnováhu. Společnost také destabilizovalo napětí na venkově a ostré hroty sociálních rozporů, kdy „*chudí šíleli hladem a bohatí strachem*“,⁷⁹ což bylo již předzvěstí občanského konfliktu. Z politického hlediska lze na období druhé republiky pohlížet z různých úhlů,⁸⁰ což je spíš otázka politologicko-sociologického

⁷⁷Například kvůli agrární reformě v prvním levicovém dvouletí a jejímu opětovnému reformování v druhém pravicovém dvouletí došlo k velké mase vyděděnců bez jakýchkoliv vyhlídek na záchranu, přičemž tato reforma a boj o pozemky se stal podstatným činitelem spějícím k občanské válce, která po období Druhé republiky a jejich reformách následovala. Viz *ibidem*, s. 686.

⁷⁸*Ibidem*, s. 682.

⁷⁹Vladimír Nálevka (pozn. 74), s. 110-111.

⁸⁰V hodnocení tohoto období a jeho reforem bychom měli být opatrní, protože se objevují naprosto odlišná názorová stanoviska. Zatímco C. S. Serrano píše, že bohužel k uplatňování demokratických svobod a k opravdovému úsilí o rovnováhu nedošlo - namísto toho došlo k násilnému přechodu k novému režimu, který provázal maximální extremismus v podobě Katalánsko-baskického separatismu, antiklerikální agitace a rozchod anarchosyndikalismu s režimem, který se stal osudovým a zároveň i zdrojem sociálního napětí v zemi pro první dvouletí. Viz Carlos Seco Serrano (pozn. 73), s. 683-689. – Jako protiváhu tvrzení bychom mohli postavit názor Vladimíra Nálevky, který hodnotí reformy Azaňovy vlády pozitivněji a dokonce z jeho slov vyplývá, že byly přínosné – nejen že tato vláda částečně reformovala státní správu, ale pokusila se i o změnu zastaralého zákonodárství, snažila se laicizací školství snížit negramotnost velké části populace; a uznání samosprávy Katalánska také není zmiňováno nijak negativně. Jediné, v čem Azaňova vláda podle Nálevky neuspěla (ale je nutno zmínit, že pravice také ne), je řešení důležité agrární otázky. Viz Vladimír Nálevka (pozn. 74), s. 109. A na druhém místě je nutné zmínit neméně závažný fakt, že agrární reforma byla Azaňou využita jako politický nástroj k odstranění staré šlechty, přičemž její tvrdé prosazování a levicová snaha o uspíšení reformy, prostřednictvím vyvlastnění zemědělských majetků zrušeného šlechtického stavu,

bádání a pro tuto práci ne až tak podstatná. Situaci vyhrotil fakt, že republika nenaplnovala pakt ze San Sebastián⁸¹ se základními demokratickými svobodami, sestavený ještě prozatímní vládou, v němž mimo jiné byla vytyčena i rovnováha mezi jednotlivými vládními skupinami, s čímž byla v rozporu například proticírkevní agitace,⁸² kdy levice svojí nekompromisností v prosazování antiklerikálních dodatků do nové ústavy odstavila konzervativního ministerského předsedu Miguela Mauru, dále pak otázka agrární reformy a další problémy, kterým první republikánské dvouletí muselo čelit, nebo které v rámci svého nekompromisního postoje vyvolalo.

Po volbách v roce 1933 převzala moc pravice a zrušila velkou část reform, zejména v oblasti agrární a ve vztahu k církvi. Na to reagovaly levicově orientované síly lokálními povstáními v roce 1934, z nichž mezi největší patřily vzpoury železničářů a horníků, tvrdě potlačené armádou pod velením generála Franca. Po několika vládních krizích byly v roce 1936 vypsány volby, v nichž zvítězila levice v čele s Manuelem Azañou, což však předznamenalo v podstatě již konec druhé republiky. Vláda byla nestabilní, napětí se stupňovalo, denně docházelo k pouličním bojům a atentátům na představitele levicových i pravicových sil, čemuž se vláda snažila neúspěšně čelit tvrdým postupem proti fašistickým, národně syndikalistickým a konzervativním organizacím (např. zrušením Falangy), zatímco levicovým a antiklerikálním frakcím byla ponechána volnost k rabování církevního a statkářského majetku. Zdroje uvádějí, že během nepokojů bylo zavražděno 269 lidí, 1827 zraněno, došlo k 113 generálním a 228 dílčím stávkám, bylo vydrancováno 381 politických klubů a redakcí časopisů, došlo ke 251 hromadným ozbrojeným přepadením, 215 loupežím ve veřejných budovách, 226 pumovým útokům, zničeno

bez náhrady mělo zcela mimořádný dopad. Podle C. S. Serrana neúspěch této reformy byl do značné míry způsoben politickým zabarvením sociálních iniciativ, k nimž došlo během „levicového dvouletí“, kdy Azaña agrární reformu pojal jako „*nástroj k rozbourání jedné z bašt starého Španělska, pozemkové aristokracie.*“ Viz Carlos Seco Serrano (pozn. 73), s. 683-689.

⁸¹ Ibidem, s. 688.

⁸² Ibidem, s. 688.

bylo 170 kostelů a klášterů a byli vražděni kněží a řeholní sestry. Československý vyslanec ve Španělsku situaci popsal takto: „nelze již vlastně mluvit o právním řádu, ježto veškeré garancie bezpečnosti osob a majetku byly postupně *via facti* zrušeny.“⁸³

Tato situace následně vyvrcholila 17. července 1936 vzpourou armády pod velením generála Francisca Franca⁸⁴, jež se postavila na stranu nacionalistů, proti oficiální republikánské vládě, čímž začala zdoluhavá a neobyčejně krutá občanská válka. Nacionalisté díky vojenské převaze v krátké době ovládli jižní a západní části země, kde ustanovili vládu v čele s generálem Francem, jež záhy získala mezinárodní uznání ze strany nacistického Německa, fašistické Itálie a Portugalska, které nacionalisty podporovalo. Republikáni byli naopak podporováni ze strany Sovětského svazu a od levicově orientovaných dobrovolníků z celé Evropy, formovaných do mezinárodních brigád - tzv. interbrigadistů. Západní demokratické mocnosti Francie a Velká Británie zastávaly po celou dobu občanské války politiku nevměšování se, která se tak stala celoevropským trendem, převzatým i Českou republikou. „*Pro velmocí, především Německo s Itálií a SSSR v tomto směru plnilo Španělsko funkci zkušební střelnice. Možnost vyzkoušet nově vyvíjené zbraně, ale i testovat taktiku ve spojitosti se získanými zkušenostmi byla velice lákavá.*“⁸⁵ V této souvislosti je třeba připomenout bombardování města Guernica německými (legie Condor) a italskými leteckými jednotkami dne 26. dubna 1937, které mělo za následek velké materiální škody a mnoho civilních obětí a stalo se předzvěstí později mnohokrát opakovaných náletů v průběhu 2. světové války. „*Během 2. světové války nechvalně proslulé likvidační bombardování měst mělo svou premiéru právě už v bojujícím Španělsku.*“⁸⁶

Občanská válka trvala do 2. dubna 1939, kdy byla oficiálně ukončena prohlášením generála Franca, vůdce vítězných sil nacionalistů,

⁸³ David Majtenyi – Jiří Rajlich, *Jan Ferák a ti druzí*, Praha 2012, s. 10.

⁸⁴ *Ibidem*, s. 9.

⁸⁵ *Ibidem*, s. 9.

⁸⁶ *Ibidem*, s. 9.

jenž poté s podporou církve, falangy a armády nastolil paternalistický a klerofašistický diktátorský režim založený na stavovských principech. Smutnou bilancí konfliktu bylo přes půl milionu zmařených lidských životů, zpusťování rozsáhlých oblastí země, významných památek a zcela zničené hospodářství. Obě strany vedly boje s nevýslovnou brutalitou, masakry civilistů a zajatců byly zcela běžné na obou stranách. Po oficiálním ukončení občanské války byly tisíce republikánů uvězněny a v letech 1939 až 1943 bylo kolem 150 000 odpůrců režimu popraveno.⁸⁷

2. 2. 2. „Přízrak letící nad Evropou“ aneb odraz španělské občanské války v díle Vladimíra Sychry

I přes problémy španělské politiky *Druhé republiky* je třeba zmínit, že česká,⁸⁸ ale zejména z řad inteligence i světová společnost,⁸⁹ která se proti válečným událostem postavila, vnímala Španělsko a jeho období *Druhé republiky*, jako snahu o demokratické směřování. A tento následný konflikt – Generálský fašistický puč a vypuknutí občanské války, kdy

⁸⁷ Ibidem, s. 9.

⁸⁸ „Ať už byly chyby a nedostatky republikánských vlád po 1931 jakékoli, naše svědomí a náš občanský smysl pro právo a svobodu odsuzují pokus samozvanců zastavit politický, sociální a kulturní rozlet a vtěsnat jej zase do ztuhlých a umrtvujících forem, pod komando a bič duchovní a politické tyranie.“ [...] „Ve světodějných chvílích dneška poznává španělský lid, že každý národ vzroste k zralosti pouze obětavým hrdinstvím, mravní opravdovostí a ušlechtilou láskou k ideálům lidskosti. Kdo může upřít v takovéto hodině své sympatie těm, kdož stojí na frontě sociální spravedlnosti, pořádku a svobody?“ Dokonce věřili, že demokratické, republikánské Španělsko zvítězí: „Až zvítězí program nového Španělska, nastane španělskému lidu vznešený úkol vytěžit z nejkrásnějších projevů španělského ducha v minulosti co nejvíce, a svobodnou tvůrčí činností zasadit odkazy španělských světců a básníků, myslitelů a umělců do stavby osvobozené a obrozené země.“ Viz J. L. Hromádka, Novému Španělsku, in: V. Mandler – František Nechvátal – A. J. Platzáková – J. Seifert, et. al., *Španělsku*, Praha 1937, s. 7.

⁸⁹ Konflikt „vyvolal prudkou reakci v pokrokové veřejnosti celého světa a zvláště rozhodně byl odsouzen humanistickou a levicově orientovanou kulturní frontou.“ Viz František Šmejkal, *Česká avantgarda Španělsku* (pozn.13). - Do Španělska od počátku této dramatické situace přijížděli spisovatelé (mj. Ernest Hemingway či Ludwig Renn) z různých zemí, aby mohli posoudit stav, ve kterém se tato země ocitá, přímo na místě a tak se pak „stali mluvčími španělského lidu ve své zemi.“ Spousta inteligence z řad interbrigadistů dokonce zaplatila svým životem. Viz Bedřich Václavek, nepojmenováno, in: František Nechvátal, *Španělsko v nás*, Praha 1937, s. 5-6.

docházelo k vměšování ze strany nacionalistického Německa a Itálie, a k neintervenci postojům evropské politiky, nechávající španělské republikány a interbrigadisty, přichozí na pomoc z celého světa, na pospas svému osudu⁹⁰ – posuzovala jako utlačování a likvidaci svobody; přičemž se zároveň pro českou společnost stával předobrazem Československa, které bylo od počátku 30. let taktéž ohrožováno nacismem.⁹¹ Byli si vědomi, že se na poli Španělska nyní bojuje i za jejich osud⁹² a pokoření rozpínavého fašismu a nacismu.⁹³

Pro podporu demokratického Španělska česká inteligence začíná pořádat různé akce a kulturní programy, například večery poezie v divadle E. F. Buriana D 37, pro které řada českých malířů⁹⁴ vytvořila opony, tematicky se týkající právě Španělska. Dále vzniká i řada sborníků,⁹⁵ které

⁹⁰ „Španělský lid neměl zbraně a Evropa mu je nejen nedala, ale bránila mu dokonce si je opatřit, tak se bránil holýma rukama...S úžasem hledí dnes Evropa na tyto hrdiny, až dotud neznámé, a nyní bojující ne za sebe, ale za nás všechny, za celou kulturní i lidskou budoucnost lidstva...“ Viz Zdeněk Nejedlý, *Frontě svobody, kultury a pokroku*, in: V. Mandler – František Nechvátal – A. J. Platzáková – J. Seifert, et. al., *Španělsku*, Praha 1937, s. 9.

⁹¹ Tato skutečnost je patrná v řadě příspěvků ve sborníku, na podporu demokratického Španělska - *Španělsku*: například pod symbolickou básní, od Federica Garcíi Lorky (k jehož osobě, poezii a tragickému konci se česká společnost vyjadřuje nejen v obrazech. Viz obraz Jindřicha Štyrského, *In memoriam F. Garcia Lorky*, 1937, ale právě i v článcích) je publikován příspěvek, vypovídající, proč je boj španělského lidu za svobodu a demokracii tak významný: „Velký význam boje španělské demokracie a pracujících lidu za svobodu spočívá v tom, že se tu po prvé od r. 1933 setkal evropský fašismus s branným odporem proti svému pučům; že se tu po prvé ukázalo, že lid, je-li opravdu odhodlán bojovat, může se s úspěchem postavit fašismu na odpor; a že to pak fašismus naprosto nemá tak lehké. Aby se tento příklad pro ostatní Evropu, jak se má chovat vůči fašismu, dovršil v úplné vítězství a aby se boj španělské demokracie a španělského lidu stal skutečným historickým mezníkem, od kterého začne protiútok – k tomu musíme všichni přispěti ze všech svých sil.“ Viz Bedřich Václavek, (pozn. 89), s. 20.

⁹² Josef Hora (pozn. 69), s. 289. – Češi si uvědomovali, že se odehrávají chvíle světového významu: „jde také o nás, že od července 1936 jde o zápas, který utváří Evropu zítřka.“ Viz J. L. Hromádka (pozn. 88), s. 7. – Vladimír Sychra tuto předzvěst vyjádřil v grafice (22) *Únos Evropy – Hrůza letící nad Evropou* [22].

⁹³ „vítězství černé moci ve Španělsku by bylo signálem k nástupu všech černých mocí všude jinde.“ Viz Zdeněk Nejedlý (pozn. 90), s. 9.

⁹⁴ Jiří Raban, *O honoráři se nemluvilo*, *Výtvarné umění*, 1967, roč. 17, č. 6, s. 290-296.

⁹⁵ Sborník *Španělsku*, vydaný Výborem pro pomoc demokratickému Španělsku hned počátkem roku 1937, obsahuje básně, kresby, hudební skladby, politické projevy i odborné studie o španělském umění. Přispěli do něj např. E. F. Burian, J. Čapek, K. Čapek, E. Filla, A. Hába, J. Hora, K. Konrád, M. Kouřil, V. Kramář, I. Krejčí, O. Mrkvička, F. Nechvátal, Z. Nejedlý, S. K. Neumann, V. Nezval, L. Novomeský, I. Olbracht, J. Pečírka, J. Seifert, J. Štyrský, V. Tittelbach, Toyen, J. Taufer, B. Václavek, V. Vančura aj. - Téměř současně se sborníkem *Španělsku* vychází v březnu 1937 v edici Blok redakcí Františka Nechvátala i malý sborník *Španělsko v nás*, pojmenovaný podle stejnojmenné básně Josefa Hory; svými protifašisticky laděnými básněmi do něj přispěli např. F. Halas, J. Seifert, V. Holan či S. K.

dnes poskytují možnost velice živě nahlédnout do atmosféry okruhu inteligence tehdejší české avantgardy, do jejího myšlenkového klimatu a emocí, které vyvolávaly politické a válečné události. Mimo jiné je třeba zmínit, že z hlediska komparace literárních námětů a podobností, které se objevují na stránkách těchto sborníků, s obrazovými motivy především v dílech Vladimíra Sychry, ale i jeho současníků, je zřejmé, že se tyto literární předlohy staly významným inspiračním zdrojem jejich tvorby reagující na španělské válečné události: Například v souvislosti s myšlenkou, že jde ve Španělsku o zápas, který utváří Evropu zítřka, se objevuje příměr občanské války k děsivé příšeře, „*kteřá připomíná obrazy apokalyptické*“.⁹⁶ Přičemž je podotýkáno, že válkou „*je Španělsko odsouzeno k utrpení a k pozvolnému, pomalému hojení ran, které po dobu celé nynější generace budou krváčet na těle španělského národa*“.⁹⁷ Na jiných místech je v tomto sborníku fašismus charakterizován jako černý dravec, „*deroucí se do všech států Evropy, aby, nemoha zabránit lidskému pokroku, udávil, rozdupal, zničil vše, co si lidstvo vytvořilo krásného, kulturního, lidského a spějícího vpřed*“.⁹⁸ Neustále je předně zmiňována myšlenka, že tato obluda, dravec ničí všechny lidské hodnoty.

Ve výtvarných dílech je ničená demokracie a svoboda symbolizována dívkou, která je zmíněnou obludou – netvorem – zvířetem unášena [38]; a utlačovaný pokrok civilizace za humanitou, sociálními reformami, politickými svobodami apod. může být v dílech představován zahalenými figurami, které místo cesty k těmto hodnotám ve strachu a se zahalenou tváří prchají, aby se skryly před tak brutálním nebezpečím [39], [44].

Neumann. Viz František Valouch, *Česká poezie v období Mnichova (Hora, Seifert, Halas, Holan)*, Olomouc 1970, s. 9,159.

⁹⁶ J. L. Hromádka (pozn. 88), s. 7.- Z textu je patrné, že byl přednesen na jednom večeru – snad večeru poezie Josefa Hory, přičemž příměr této děsivé příšery by odpovídal výjevu opony, kterou pro tento večer vytvořil Vladimír Sychra.

⁹⁷ *Ibidem*, s. 7.

⁹⁸ Zdeněk Nejedlý (pozn. 90), s. 9.

Na mnoha stránkách ve sborníku *Španělsku*⁹⁹ se autoři věnují tragické oběti občanské války, již byl básník Federico Garca Lorca, který kvůli svému přesvědčení skončil v jednom z hromadných hrobů. Je zde publikována i jeho vlastní báseň s názvem *Píseň*; V ní je spojen motiv bezprostřednosti obyčejného dne a dívky – „*Děvčátko mezi olivami/ trhá je s tváří anděla/ ryšaví vítr jak ji mámí/ objal ji až se zarděla.*“ „*Zvedali čtyři jezdci v dáli na andaluských hřebcích prach /blankytné pláště jejich vláli/ z pod širých kápí sršel strach.* Ti vyzívají dívku, aby šla s nimi, ale ona „*Neslyší...neodpoví.*“ „*Toreadoři tři jak lvové/ jeli tu s pyšnou hrudí ven/ měli šaty oranžové/ meč každý v pochvě postříbřen.*“¹⁰⁰ Tato báseň se podle dostatečně výmluvných analogií také mohla stát určitým tematickým podkladem k obrazovým motivům a jejich pojmenování [19] [20].¹⁰¹

Umocňujícím aspektem, který u české inteligence podněcoval tak silnou a naléhavou reakci byla nejen znalost této tajemné země, ale i láska a obdiv k jejímu umění a historii.¹⁰² Proto většina příspěvků poezie oslavuje Španělsko, které tehdy bylo občanskou válkou téměř nenávratně ničeno a tím i připomíná, o jak krásnou zemi se jedná.

Tento obdiv například vystihuje báseň *Dvanáct novoročních výstřelů* od Vítězslava Nezvala, napsaná 1. 1. 1937: „*Mé srdce ty jsi toužilo odjet*

⁹⁹ V. Mandler – František Nechvátal – A. J. Platzáková – J. Seifert, et. al., *Španělsku*, Praha 1937.

¹⁰⁰ Federico Garcia Lorca, *Píseň* (překl. František Nechvátal), in: V. Mandler – František Nechvátal – A. J. Platzáková – J. Seifert, et. al., *Španělsku*, Praha 1937, s. 19-20. – Přičemž symbolika barev a zmíněných měst (Kordova, Sevilla, Granada) v básni zřejmě také má určitý význam.

¹⁰¹ I když tyto grafické listy Vladimír Sychra vytvořil rok před vydáním sborníku, vzhledem k aktuálnosti občanské války mohly být verše známy již v roce 1936, tudíž tato báseň mohla být motivickým podkladem k dílu.

¹⁰² Jan Rambousek, *Toulky po Španělsku*, Praha 1926. – Karel Čapek, *Výlet do Španěl*, Praha 1970. – Otakar Novotný, *Cestování s Mánesem po Španělich*, Praha 1935.; Cesta SVU Mánes po Španělsku se uskutečnila 13. 4. – 3. 5. 1936, tedy v období těsně před vypuknutím občanské války. Jednalo se především o cestu za uměleckými díly Španělska - přímo do země jejich vzniku. V tomtéž roce byla reflektována ve *Volných směrech* a označována za jednu z cest za hranice zemí „*vynikajících kultur*“. Umělci v rámci této výpravy navštívili málo známá a jinak těžko přístupná místa, „hodna umělecké pozornosti“ a vypustili nebo časově omezili „některé pochybné atraktivnosti“. Viz *Cestování s Mánesem ve Španělich*, *Volné směry*, 1935-1936, roč. 32, č. 1, s. 32. – V následujících ročních *Volných směrech* jsou publikovány články a reprodukce, týkající se španělského umění a s nástupem válečných let je zájem především směřován na tvorbu velikánů španělské malby, jimiž byli Francisco Goya a Pablo Picasso, vyjadřující se k hrůzám války a El Greco se svoji duchovní tvorbou. Viz [H], *Guernica*, *Volné směry*, 1937-1938, č. 1-2, roč. 34; jednotlivé reprodukce: P. Picasso, *ibidem*, s. 54-56; El Greco, F. Goya, *ibidem*, s. 181-196.

vždycky na jih / Mé srdce ty jsi toužilo po parných městech v hájích / Po ženách v hloubi průjezdů jež mluvily by španělsky /.../ Po uhrančivých slavnostech po dusných tarantelách /.../ Po tisícerych ozvěnách s palácovými dvory / Odkud se šklebily kostely na inkvisitory".¹⁰³ Tyto básně většinou končí jakousi mravní výčitkou tomu, co se v něm nyní odehrává, ale zároveň i nadějí a vírou ve vítězství pravdy, která podle spousty intelektuálů světa je na straně republikánské levice: „Dnes vystřelili vrahové dvanáct ran na Madrid / Těch dvanáct drzých výstřelů otřese celým světem / Až budou o nich stařeny vypravovat svým dětem / Ty děti také zatouží odletět s ptáky na jih / Aby se šťastně rozběhly po smaragdových hájích“¹⁰⁴.

Tuto skutečnost dokládá i text od Karla Konráda, který doplňuje báseň: „Španělská města, tak podmanivá jako kytara a kastaněty, i staroslavné krystaly hradů – to vše je dnes proměňováno v sutiny. Oči, zrcadlíci chvění staletí, jichž bylo třeba, aby uzrála malagová opojnost rtů, náhrdelníky úsměvů, křehká maurská klenba ňader a hrdý tenor proletářských Figarů (do něhož zní, z dálky minulosti, ostruhy dona Quichota) – to vše je dnes proměňováno v smrt nejpotupnějších podob. – Dlouhá a těžká vlečka smrti je okázale nesena generály. Kurt Tucholsky o nich pravil, že se příliš podobají krvavým řízkům!“¹⁰⁵

Z poezie a textů je patrné, že ohlas španělské občanské války v Čechách nabyl zcela mimořádných rozměrů. Přičemž „Všechny kulturní akce a manifestace na podporu demokratického Španělska se uskutečňovaly v podmínkách tvrdého vnitropolitického boje a narážely na rozhodný odpor pravice, která tyto akce chápala jako bolševickou propagandu.“ [...] „Svědčí o tom například plánovaná výstava plakátů španělské vlády, která se měla konat začátkem roku 1937 v Mánese, a jejíž realizace byla po prudkých útocích kramářovského tisku vládními

¹⁰³ Vítězslav Nezval, Dvanáct novoročních výstřelů, in: V. Mandler – F. Nechvátal – A. J. Platzáková – J. Seifert, et. al., *Španělsku*, Praha 1937, s. 39.

¹⁰⁴ Ibidem, s. 39.

¹⁰⁵ Karel Konrád, nepojmenováno, in: V. Mandler – František Nechvátal – A. J. Platzáková – J. Seifert, et. al., *Španělsku*, Praha 1937, s. 39.

orgány znemožněna.“¹⁰⁶ „Některé z těchto plakátů pak byly vystaveny na masových shromážděních a kulturních večerech uspořádaných na podporu španělské republiky.“¹⁰⁷

I když bylo možné, aby k událostem zaujala neutrální rozumové stanovisko politika a konzervativní veřejnost, bylo nemyslitelné, aby tento postoj sdíleli i umělci básníci a spisovatelé, podle slov Jana Zábrany „*tykadla lidstva*“,¹⁰⁸ kteří - pokud opravdu zasluhují svého výsostného postu, vždy ve své tvorbě uplatňují také nebyvalou intuici a smysl pro pravdu. Na tuto lhostejnost a zároveň nebezpečí hrozícího fašismu, které vnímali tak intenzivně, začali reagovat s mimořádnou naléhavostí.¹⁰⁹ V rámci poezie začala vznikat jedna báseň za druhou,¹¹⁰ v umění, literatuře a hudbě se tvůrci vyjadřovali k událostem ve Španělsku, které byly tak alarmující a vůdčím silám států ostatní Evropy lhostejné. V lidech

¹⁰⁶ František Šmejkal, *Surrealismus* (pozn. 13), s. 290. – Útok byl veden na stránkách *Národních listů*, autorem textu byl jejich nepodepsaný referent či redaktor, který napsal: „*zajímalo by vědět, není – li tento podnik Mánesa zakrytou verbířkou propagandou pro rudou armádu*“ a ptal se, zda tyto plakáty vyzývají také k ničení uměleckých památek, nebo dokonce k zakázané protistátní činnosti – tím myslí verbování do cizího vojska, k čemu snad podle něj má právě tato výstava „*verbířských plakátů rudé španělské armády*“ pomáhat. Viz Emil Filla, *Výstava plakátů španělské vlády, Volné směry, 1936-1937*, roč. 32, č. 1, s. 258. – Skutečnost je taková, že ve Španělsku opravdu docházelo k naprosto nelidským a nekulturním událostem. Ale přes veškeré hrůzy, které tyto nepokoje obnášely, je nutno zmínit, že československé inteligenci především šlo o myšlenku postoje proti německému nacismu a boje za demokracii. Tudíž není možné názorová stanoviska z řad našich osobností zastávajících se španělské demokracie a republiky přímo spojovat s konkrétním děním ve Španělsku. Spíš je třeba si uvědomit, že se naše společnost s tímto děním setkávala zprostředkovaně prostřednictvím tisku a její stanovisko bylo založeno na čisté humanitě a lidství. Viz Pavel Štěpánek (pozn. 14), s. 5-32.

¹⁰⁷ František Šmejkal, *Surrealismus* (pozn. 13.), s. 290.

¹⁰⁸ Jan Zábrana, *Celý život, výbor z deníků 1948/1984*, Praha 2001, s. 1031.

¹⁰⁹ Pavel Štěpánek píše, že spontánní reakce české avantgardy nebyla motivována vnějšími popudy, ale „*vyrůstala z hloubky osobních zkušeností, z vnitřního imperativu odsoudit teror a současně burcovat vědomí*“ [...] „*vzbuzena vědomím, že umělecká svoboda je nemyslitelná bez základních demokratických svobod, které, jak se ukázalo zanedlouho, nacismus v okupovaném Československu brutálně potlačil. Současně to byl protest proti vládní politice neintervence a neutrality*.“ Viz Pavel Štěpánek (pozn. 14), s. 5.

¹¹⁰ „*Také u nás žijí básnická srdce od července minulého roku v neustálém napětí... a básníci se zase jednou stávají mluvčími svého lidu tam, kde jiní nemluví dost jasně nebo kalí vody... všude cítíme z jejich veršů, že to není jen boj španělského lidu, o který jde. Že se tu hraje velká hra o svobodu vůbec. A je tu taky jasně řečeno, že kdo zrazuje u nás dnes boj španělského lidu, zradí také jednou svobodu lidu československého*.“ Viz František Šmejkal, *Česká avantgarda Španělsku* (pozn. 13). – Poezie týkající se válečných událostí 1. poloviny 20. století, v níž se přímo objevují motivy války a která taktéž mohla být inspirací k výtvarným uměleckým dílům, je publikována v poválečném vydání sborníku poezie a vědy *Kvart*. Viz František Halas – Vladimír Holan – Josef Šíma, et al., *Kvart sborník poezie a vědy, 1945-1946*, roč. 4., Praha, s. 67-140.

se umocňovalo vědomí hrozby, která začíná postihovat Evropu a velice silně pronikat do sféry umění. Tento pocit ohrožení a zkázy se v dílech mnoha českých, ale i zahraničních umělců stává hlavní náplní malířského ztvárnění v letech 1936-1937, přičemž graduje a v tvorbě českých malířů vyústí zklamáním a pocitem bezmoci ve chvíli okupace Československa, která se pak na plátnech umělců stává příměrem vraždy a zkázy [43], [44].

Změna obsahové stránky díla s sebou přináší i proměnu výtvarných vyjadřovacích prostředků a zdrojů inspirace. Aby tvůrci dosáhli dostatečně srozumitelné výpovědi, která by svojí závažností apelovala na společnost, a zároveň svůj postoj za války zašifrovali do hávu, který by je uchránil před fašistickým napadením, začínají těžit z podobenství antické mytologie. Vybrané příběhy se záměrně vztahují k tématice bojů, únosů, vraždění a zmaru,¹¹¹ aby tím zároveň poukazovaly na zkázu, která začíná hrozit evropské kultuře a civilizaci. Tím se vyhnuli striktnímu naturalistického přepisu skutečnosti, který by nemohl postihnout celkový vnitřní charakter doby.¹¹² Od poloviny roku 1936 se začínají objevovat přímo politicky angažovaná díla a to i u surrealistických umělců,¹¹³ reagující bezprostředně na konkrétní dějinné události.¹¹⁴

¹¹¹ „Tyto mýty se staly originálními situacemi a konflikty, zdrojem tragických předpovědí, předzvěstí a přirovnání.“ Viz Pavel Štěpánek, (pozn. 14), s. 11.

¹¹² František Šmejkal, *Česká avantgarda Španělsku* (pozn. 13).

¹¹³ Ke španělské občanské válce zaujali angažované politické stanovisko všichni čeští imaginativně orientovaní malíři, ale i příslušníci surrealistické skupiny, i když tím přišli do rozporu s teoretickými východisky surrealismu. Popřeli je tím, protože Breton definuje surrealismus jako čistý psychický automatismus, vylučující jakoukoliv rozumovou kontrolu a estetické či morální zaujetí, přičemž je třeba zdůraznit, že tato definice, i když nebyla nikdy veřejně popřena, měla jen velmi omezenou platnost a pod tlakem dobových okolností byla uměleckou praxí záhy revidována. Viz František Šmejkal, *Surrealismus*, (pozn. 13), s. 292.

¹¹⁴ *Ibidem*, s. 289. – V souvislosti s obsahovou, ale i formální změnou v malbě malířů mladé válečné generace je nutné zmínit, že taková díla byly a jejich formální pojetí, ale i obsahová složka byla odmítána, doslova zakazována a nacisté je označovali jako „zvrhlé umění“, neboli „Entartete Kunst“. Mimo jiné tento termín zahrnoval i umělecká díla vytvořená lidmi židovského původu, nebo jimi ovlivněná a umění tzv. „židobolševické“ avantgardy, kam podle nich spadala většina moderních výtvarných ismů. Nacisté požadovali umění, které by bylo rasově a ideově „čisté“, obsahově a vizuálně srozumitelné a zejména nacionálně angažované. Moderní umění pro ně bylo „viditelným dokladem úpadku novodobé evropské společnosti. Viz Milan Pech, „Zvrhlé umění“ za protektorátu, in: - Lenka Bydžovská - Vojtěch Lahoda - Hana Rousová et al. *Konec avantgardy?* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy, Městská knihovna, květen-září 2011, s. 99.

Na válečné dění ve své tvorbě reaguji i dvě silné tvůrčí osobnosti, které se mladší umělecké generace a jejího směřování dotkly podstatným způsobem. Jednou z nich je Josef Šíma, který pro své dílo těžil z mýtu ještě dřív,¹¹⁵ než byl tento přístup aktualizován v umělecké tvorbě válečných let.¹¹⁶ Právě i on byl osobností, která se již velice brzy dotkla dobových událostí v obraze *Revoluce ve Španělsku* (1933), přičemž během období občanské války vytvořil ještě dva další stejnojmenné obrazy. I k těmto dílům přistupoval způsobem jeho naturelu tvorby vlastním, a to formou podobenství, která nejsou jednoznačně přeložitelná. Výtvarné a obsahové prvky Šímovy tvorby reagující na válku, které mohly další české umělce inspirovat, byly právě metaforická interpretace těchto událostí, užití symbolických objektů a téma pádu, ale i motiv mimořádné síly nahých zkrvavených torz uprostřed madridských uliček, nebo labyrintického prostoru.¹¹⁷

Jiným umělcem, snad prvním z malířů reagujících na zvýšené nacionalistické a fašistické nebezpečí a občanskou válku, je Emil Filla, jehož tvorba je po roce 1935 náhle poznamenána silným expresionismem. S nástupem kritického období se začíná věnovat tématice *Bojů a zápasů*, povětšinou nějakého antického hrdiny s temnými silami a zlem, což ztvárňuje jak v sochařském materiálu, tak na ploše plátna. V jeho tvorbě a jejím vlivu na české umění je podstatné, že prostřednictvím ní Filla české výtvarné společnosti vždy aktuálně zprostředkoval tvorbu Pabla Picassa. Tento moment je velice důležitý zejména v souvislosti s dílem právě Vladimíra Sychry. Protože nejenže se v rané válečné Sychrově tvorbě projevuje silný vliv tematiky i výtvarného

¹¹⁵Pavel Štěpánek (pozn. 14), s. 11.

¹¹⁶ V ohledu k přiblížení výtvarného prostředí, ve kterém vznikala válečná malířská reakce Vladimíra Sychry, její názorové zakotvení a užívání výtvarných vyjadřovacích prostředků, je třeba zmínit tentýž postoj k problematice hrozby války a válečných let v dílech jeho současníků. V rámci této problematiky by bylo vhodné se věnovat i výtvarnému projevu a námětům děl nejen avantgardních malířů, ale i těch, kteří stáli mimo avantgardní projev, byli generačně mnohem starší a dobovému dění zaujímalí neutrální stanoviska jako například Jakub Obrovský ad. Ale vzhledem k zaměření a rozsahu této práce, se jedná o kapitolu, ke které by bylo nutno přistoupit až při podrobnější analýze výtvarného uměleckého projevu meziválečných a válečných let. Viz Emil Filla, K zahájení výstavy Jakuba Obrovského, *Volné směry*, 1935-1936, roč. 32, č. 1, s. 41.

¹¹⁷Jedná se o různé varianty obrazů s názvem *Revoluce*, kdy kontrastují snová, ženská přízračná torza bez hlav a se zuráženými pažemi. Viz Pavel Štěpánek (pozn. 14), s. 11-12.

přístupu z díla Pabla Picassa (který je jednou z nejméně výraznějších uměleckých osobností reagujících na občanskou válku ve Španělsku),¹¹⁸ ale i Emila Filly.

Filla, tak jako Picasso a většina umělců, se v první polovině 30. let přiblížil k surrealismu, který v reakci na válku poznamenává silný expresivní patos.¹¹⁹ Velice podobný vývoj a formální přerod můžeme pozorovat právě i v tvorbě Vladimíra Sychry.

Sychrovo dílo si oproti Fillovu vždy zachovává větší zdrženlivost v barevnosti a umírněnosti v rukopisu.¹²⁰ Nezanedbatelný vliv na dílo Vladimíra Sychry je patrný i ve Fillových plastikách. Skrumáže propletených, velice plastických, vypjatých a v zájmu výrazovosti deformovaných těl v zápase antického hrdiny, zápolícího se zvířetem například ve Fillově díle *Herakies a krétský býk*[41/3], připomínají výjevy jako by až srostlých těl v Sychrově *Únosu Sabine* [41].

Pokud jde o formální i obsahovou a motivickou stránku inspirační vazby mezi Picassovým, Fillovým a Sychrovým dílem, ilustrují ji zejména kresby. Filla, stejně tak jako Sychra, se poučili na Picassových *Tauromachiích* a ilustracích k Ovidiovým *Metamorfózách* a dalších výtvarně velice čistě a jednoduše pojatých, vyloženě Picassovských kresbách [7], [10], [10/1], [31], [31/1], [32].

Dalšími umělci, kteří se k válečným nepokojům vyjádřili, a v jejichž tvorbě je velice patrná změna jak formy, tak obsahu, jsou František Muzika,¹²¹ či František Janoušek.

Muzika, jinak apolitický tvůrce, svůj postoj ztvárnil v několika kresbách a dvou malbách větších rozměrů, které vytvořil v roce 1937.¹²² Těmito pracemi se do jeho, jinak velice esteticky vytríbeného díla, vneslo

¹¹⁸ Před válkou, ale z části i během válečných let je Picassovo dílo, také díky Fillově předválečné redakční činnosti bohatě mapováno na stránkách *Volných směrů*, ale i jiných kulturních či skupinových periodik (Např. *Umělecký měsíčník*) přičemž je i doplňováno rozhovory s Picassem a články o jeho tvorbě. Například Viz [H], *Guernica*, *Volné směry*, 1937-1938, č. 1-2, roč. 34

¹¹⁹ Pavel Štěpánek (pozn. 14), s. 9.

¹²⁰ Tento formální přerod je při bližším zkoumání chronologického vývoje Sychrova díla velice patrný.

¹²¹ František Šmejkal, *František Muzika*, Praha 1966.

¹²² Pavel Štěpánek (pozn. 14) s. 12-13.

dramatické napětí. I Muzika snad začíná čerpat z tvorby Pabla Picassa i Emila Filly v tématu velice dynamického, plasticky pojatého výjevu boje, kdy vytváří shluky, „*fantastické hnízdo brutálních zvířecích sil*“.¹²³ přičemž se i přiklání k antickému aktualizovanému příměru. I v jeho díle, tak jako u mnoha jiných českých autorů,¹²⁴ se silně projevují prvky de Chiricovy italské architektury,¹²⁵ či jiných motivů, vztahujících se k antickému starověku. Ale charakteristickým motivem, který přímo reaguje na nepokoje ve Španělsku, je polorozbořená zeď, v jejímž průhledu se nachází jakási přízračná fantomatická, snad truchlící bytost, která z povzdálí přihlíží právě velice živelné motivicky dominantní skrumáži figur v zápasu (*Zápas*, 1937). V pojetí protáhlé, zduchovnělé figurální formy, která prochází díly téměř všech autorů, nějakým způsobem blízkým surrealismu či jeho estetice, mohlo být Muzikovo dílo pro Sychru inspirací. Tvorbu Františka Janouška¹²⁶ je důležité zmínit zejména proto, že z českých malířů vydal snad nejdrastičtější svědectví vypovídající o krutosti války, ale také z důvodu, že je na jeho dílech možné sledovat silnou změnu výtvarných vyjadřovacích prostředků. Jeho dříve jemné surrealistické pojetí získává na expresivitě barvy a hrubším, dramaticky vystupňovaném malířském rukopisu. Po roce 1937 se jeho dílo mění v motiv rozpadající se formy, hnití a rozkladu, přičemž ještě získává na větší dynamičnost, kdy je téměř rozpořehováno jakousi brutální silou.

V rámci estetiky surrealismu na válečné události reagovala velká spousta dalších malířů, jako například Jindřich Štyrský (*In memoriam F. Garcia Lorky*, 1937), Toyen (*Přízraky pouště*), ad.; ale i jiní autoři, například ti, které pojí tvorba opon pro Burianovo Divadlo D 37 (výše zmíněný Emil Filla, František Gross, Alois Wachsman, František Hudeček, a zejména pro tuto práci podstatný Vladimír Sychra), ale i

¹²³ Ibidem, s. 12-13.

¹²⁴ Jako například u Vladimíra Sychry [40].

¹²⁵ Například v dílech vytvořených již za protektorátu *Kořeny* (1943) či *Zápasníci* (1942) Viz František Šmejkal (pozn. 121).

¹²⁶ Jindřich Chaloupecký, *František Janoušek*, Praha 1991.

mnoho dalších,¹²⁷ kteří se k těmto událostem v rámci výtvarných intencí své umělecké tvorby vyjadřovali.

Jak je zřejmé, obsahová a formální proměna děl těchto autorů, reagující na bolestivé dobové okolnosti španělské občanské války, je charakteristická v zesílené expresivitě rukopisného malířského projevu, kdy si malíři začínají přisvojovat formální slovník modernistických ismů, aniž by respektovali jeho pravidla, přičemž malíři „*znovu animují performativní jazyk expresionismu a současně i věcnost, jak ji nabízely moderní realismy*“;¹²⁸ Již je přestává zajímat umění v avantgardním smyslu a pochybují i o modernismu.¹²⁹ Pro většinu z nich již patří minulosti, k uzavřeným historickým obdobím,¹³⁰ nyní umělcům vyvstává mnohem naléhavější úkol – a to najít výtvarný jazyk, kterým by se mohli k těmto událostem vyjádřit. Do jisté míry jim ho zprostředkoval surrealismus, který je nyní kontaminován silnou dávkou exprese, vyjadřující vnitřní duševní pohnutí nad těmito událostmi.

I Vladimír Sychra patří mezi umělce, v jejichž díle s počátkem závažných dobových okolností, došlo k velice patrné jak tematické, tak formálně-stylistické proměně výtvarné řeči. Přičemž v rámci jeho tvorby se jedná spíše o změnu v námětové složce díla, kterou až do počátku 40. let modeluje stále stejným rukopisným přednesem.¹³¹ U Sychry se stal spouštěčem intenzivní malířské reakce, stejně jako i u mnoha jiných umělců, především boj španělských levicových republikánských vojsk proti stoupencům Franka; masové vraždění bezbranného obyvatelstva a všechny tyto krvavé události nemohly jeho myšlení nechat na pokoji a tak s příchodem násilí namísto polemizování systematicky maluje a na tyto

¹²⁷ Dalšími autory, jejichž tvorby se téma občanské války ve Španělsku dotklo, byli: Cyprián Majerník, Otakar Mrkvička, sochař Josef Wagner, Jaroslav Král, Pravoslav Kotík, Adolf Hoffmeister, Josef Čapek ad. Viz František Šmejkal, *Česká avantgarda Španělsku* (pozn. 13). - František Šmejkal, *Surrealismus* (pozn. 13). - Pavel Štěpánek (pozn. 14), s. 9-20. - Pavel Štěpánek, *Československý malíř Salvador Dalí* (pozn. 14).

¹²⁸ Lenka Bydžovská - Vojtěch Lahoda - Hana Rousová et al. „*Konec avantgardy?*“ (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy, Městská knihovna, květen-září 2011, s. 9.

¹²⁹ Ibidem, s. 9.

¹³⁰ Ibidem, s. 9.

¹³¹ Luboš Hlaváček (pozn. 64), s. 8-11.

události reaguje alegoricky formulovanými díly se silně humanistickým podtextem.¹³²

Malířský rukopis většiny jeho válečných děl, i když se jedná o výjevy, kde se lidé a zvířata zmítají v zápase, je formován velice kultivovaným výtvarným přednesem,¹³³ občas připomínající klidný rukopisný přístup k této tématice Josefa Šímy (*Revoluce* 1936). Ale právě díky takovému pojetí, kdy je účín umocněn působením kultivované malířské fraktury ve spojitosti s dramatikou výjevu, Sychrova plátna dosahují silného emotivního působení; navzdory surrealistickému programovému postoji proti estetismu,¹³⁴ si zachovávají ještě z artificialismu zděděný cit pro smyslové kvality barvy a evokativní hodnotu čisté barevné struktury.

Sychrovým prvním velkým dílem,¹³⁵ kterým již v roce 1935 reaguje na dusnou stahující se atmosféru Evropy je *Preludium* [37], (41), nebo-li předehra, která je nejen symbolem následujících válečných událostí, ale i celého Sychrova tvůrčího období a souběžných těžkých dějinných událostí. *Preludiu* předcházela díla z roku 1934, *Válka* [34], (38), *Figurální kompozice* (Únos Ganymédův) [35], (39), a druhá varianta (36)Ganymédova únosu[36] v nichž se ještě prostřednictvím předchozích avantgardních výtvarných ismů (za užití velice čistých barevných tónů a tvarosloví lyrického kubismu) vyrovnával jak s novou dobovou situací, tak s problémem přístupu k výtvarnému ztvárnění závažné výpovědi. I přes přítomný prvek hledání vhodné umělecké formy¹³⁶ tato díla již obsahují Sychrův kompoziční dynamický přístup, který je přítomen i v následujících, již formálně vyzářelých dílech –*Válka* [39], (43), *Opona pro divadlo D 37* [38], (42).

¹³² Ibidem, s. 8-11.

¹³³ Malířský rukopis se v jeho tvorbě mění až na počátku 40. let, kdy po dlouhé nemoci začíná malovat velice expresivním a sugestivním rukopisem. Viz Kamil Novotný, *Obrazy Vladimíra Sychry* (pozn. 3).

¹³⁴ – Vladimír Sychra se surrealistického omezování konkretizačního úsilí na minimum, „*kde převažuje direktní působení amorfní, nezobrazivé tvárné struktury*“ (Viz František Šmejkal, *Surrealismus* (pozn. 13), s. 259.) dotkl v dílech, která se v rámci jeho tvorby pohybují pouze v rovině experimentu [33].

¹³⁵ *Preludiu* ještě předcházela díla z roku 1934 [34], [35], [36], v nichž se vyrovnával jak s novou dobovou situací, tak s výtvarnou problematikou, jak k ztvárnění závažné výpovědi přistoupit.

¹³⁶ K dílům tohoto druhu existuje i přípravná kresba z téhož roku - *Ptáci* (1), [3], na níž můžeme pozorovat Sychrův způsob hledání kompozičního a barevného pojednání.

Na utváření *Preludia* [37], (41), vytvořeného v roce 1935 a spadajícího do počátečního období Sychrovy malířské reakce týkající se války,¹³⁷ je opět patrný vliv dozívajícího kubismu a magické síly poetismu. Tyto vlivy jsou snad samozřejmostí, protože Sychra patří do tvůrčí generace oscilující ještě mezi těmito dvěma tvůrčími polohami.¹³⁸

Z uvedených vlivů, které jsou zde velice čitelné, je patrné hledání vhodné výtvarné formy pro vyjádření tematiky války, která však je v tomto případě ještě v pravém „sychrovském“ pojetí těchto válečných děl nevyzrálá. Sychra zde spojuje motiv přízračné draperiové figury, pojaté v silně poetizujícím duchu se stejně tak malovanou, víc dynamickou, diagonální draperiovou skrumáží těl koní, kteří tuto snovou, až surreální bytost tlačí před sebou.

Od draperiových figur stylově odlišný, barevně velice aktivní, rámus a hluk nesoucí se od stejně ztvárněného, až abstraktního jezdce, stylově konvenuje s hudebními nástroji – bubínkem a trubkou. Tato stylová nesouhra je ještě doplněna kopyty koní, v jejichž tvarové deformaci a až graficky střídavém pojetí, můžeme cítit kubistické dozvuky.

Zatímco se tento Sychrův tvůrčí přístup, v rámci srovnání s jeho následujícími díly týkajícími se válečné tematiky,¹³⁹ může vysvětlovat jako určitá tvůrčí fáze hledání, Zdeněk Hlaváček v rámci takto pojatých Sychrových děl spatřuje záměr, jak pomocí kombinace kubických a nadrealistických tvarů docílit znásobeného vyjádření napětí.¹⁴⁰ Vývojový charakter díla a jeho chronologické zařazení v tvorbě V. Sychry může dokreslit vyjádření Františka Šmejkal, který *Preludium* výstižně nazývá „ještě divadelní vojnou kostýmovaných rytířů či spíše hrou na vojáky“¹⁴¹, přičemž mu připisuje velice chiricovský charakter.

¹³⁷ František Šmejkal, *Surrealismus* (pozn. 13), s. 293-294.

¹³⁸ Luboš Hlaváček (pozn. 64), s. 8-11.

¹³⁹ Jako příklad můžeme v rámci Sychrových děl uvést již vyzrálé dílo *Almerie* (47), [43], které je již po výtvarné a formální stránce velice jednotné.

¹⁴⁰ Zdeněk Hlaváček (pozn. 2), s. 10. – podobný výtvarný přístup právě v užití kombinace těchto dvou protikladných výtvarných poloh, byl Sychrou uplatněn v realizaci opony pro D 37 k večeru Josefa Hory.

¹⁴¹ František Šmejkal, *Surrealismus* (pozn. 13), s. 293-294.

Koloristicky zde jde o zcela Sychrův typický přístup k malbě – monochromní pozadí, v kterém velice aktivně září červený, či jinak barevný akcent - ale uplatněný v rámci jakéhosi tvůrčího experimentu.

Dále je důležitá i skutečnost, že výše zmíněné dílo, ač má vyjadřovat již zmíněnými prvky drama, je malováno splývavým, tichým rukopisem, příznačným i pro řadu dalších Sychrových děl.

Tematickým a do jisté míry i kompozičním zdrojem a inspirací k tomuto dílu Sychrovi mohl být obraz *Enyó* neboli *Epilog Napoleonův* [37,2] od Františka Tkadlíka, kdy se jedná o mytologicko-alegorický výjev, jehož úkolem bylo varovat před hrůzami každé války. V Tkadlíkově díle můžeme vidět, taktéž, jako u Sychry, motiv blížící se války, která za sebou nechává smutek a spoušť v podobě plačících žen. Přičemž v siluete draperiové postavy je patrná inspirace nejen z fantomatických bytostí surrealismu, ale i z grafického díla Francisca de Goyi [37/1].

V následujících dílech, která by mohla být vnímána jako obrazové cykly, protože se určitými vybranými náměty Vladimír Sychra neustále zabýval a ve své tvorbě je rozvíjel, se pro způsob vyjádření výpovědi uchyluje ke starověké mytologii. Tato díla se již stávají zrcadlem aktuálních událostí, kdy ničené Španělsko občanskou válkou a možná i ohrožení naší země ze strany nacistického Německa parafrázuje báji o Ganymédovi, přičemž ohavnost a bezcitnost běsnění občanské války líčí mýtem o únosu žen z kmene Sabinů.

Báj o synu krále Tróa Ganymédovi, která může být vykládána více způsoby, se pro Sychru stala příhodným podobenstvím blížícího se nebezpečí, především pokud se držel výkladové varianty¹⁴² - o Ganymédovi, nejkrásnějším mladíku na světě, po kterém zatoužil sám Zeus a aby ho získal, „přioděl se peřím orla a unesl ho z trojské pláně.“¹⁴³ Inspirací k takovému podobenství mohl Sychrovi být i motiv dravce, který je na stránkách výše zmíněného sborníku *Španělsku*, personifikací

¹⁴² Jiná varianta, která by Sychrově obrazovému tématu nejspíš nevyhovovala, protože by se netýkala dobových politických problémů, mluví o tom, že byl Ganyméd natolik krásný, až si ho bohové vybrali, aby se stal jejich číšníkem a žil věčně. Viz Robert Graves, *Řecké mýty*, Praha 2004, s. 113-116.

¹⁴³ Ibidem, s. 113-116.

fašismu: „jako černý dravec, deroucí se do všech států Evropy, aby, nemoha zabránit lidskému pokroku, udávil, rozdupal, zničil vše, co si lidstvo vytvořilo krásného, kulturního, lidského a spějícího vpřed“.¹⁴⁴

Příčemž tento dravec ničí všechny lidské hodnoty.

Na Ganymédovo téma Sychra vytváří jak kresby, tak obrazy;¹⁴⁵ předchozí dvě již zmíněné varianty olejomalb¹⁴⁶ vznikly už v roce 1934, tedy v období, kdy nebezpečí z radiových přijímačů bezprostředně hrozilo i nám.¹⁴⁷ Následné dílo, ve kterém se již uplatnil Sychrův vyspělý malířský projev, vzniká v roce 1937.¹⁴⁸

Od roku 1936 se v Sychrových dílech silně zračí dramatické a hluboce prožívané skutečné válečné události, rozmáhající se ve Španělsku.¹⁴⁹

V tematickém postihnutí dobou prožívaných okolností začíná převažovat způsob zašifrování výpovědi do podobenství; děje se tak zřejmě z nemožnosti se přímo k těmto daným událostem vyjadřovat, ale i z dostatečné výmluvnosti antické mytologie. Určitým inspiračním zdrojem k takovému přístupu můžeme hledat například v tvorbě Pabla Picassa,¹⁵⁰ či ve vázanosti k antice v podání Giorgia de Chirica.¹⁵¹

Vladimír Sychra v souvislosti s válečným děním si v letech 1936-1937 vybírá především takové *předlohy*, soustředěné nejčastěji k tématům únosu a vraždění – *Vražda* [44], (40)¹⁵², přičemž je třeba pro správné chápání brát těchto děl zřetel na jejich silný humanistický podtext, který má v lidech vyvolávat postoj, aby ke společenskému dění nebyli neteční.

Právě v tomto období se v Sychrově díle stává aktuálním tématem *Únos Sabineek* – (45), *Unos Sabineek – motiv ze španělské války* [41],

¹⁴⁴ Zdeněk Nejedlý (pozn. 90), s. 9.

¹⁴⁵ Zdeněk Hlaváček (pozn. 2), s. 9.

¹⁴⁶ *Figurální kompozice (Únos Ganymédův)* (39), [35] *Ganymédova únosu* (36), [36].

¹⁴⁷ Zdeněk Hlaváček (pozn. 2), s. 9.

¹⁴⁸ Bohužel variantu *Ganyméd* z roku 1937 se mi v rámci mého bádání nepodařilo dohledat.

¹⁴⁹ František Šmejkal, *Surrealismus* (pozn. 13), s. 293-294.

¹⁵⁰ Silným inspiračním zdrojem se staly Picassovy *Tauromachie* a ilustrace Ovidiových *Metamorfóz*. Viz Pavel Štěpánek (pozn. 14), s. 9-20.

¹⁵¹ František Šmejkal, *Giorgio de Chirico* (pozn. 40), s. 497.

¹⁵² František Šmejkal, *Surrealismus* (pozn. 13), s. 244.

kterému se, stejně tak jako *Únosu Ganymédovu*, začíná věnovat s nástupem hrozby rozpínavého fašismu, který si svoji válečnou strategii, taktiku a cvik v brutálních „schopnostech“ začal cvičit při příležitosti zásahu do nepokojů ve Španělsku roku 1937. Kvůli uplatňování zejména německé letecké a námořní vojenské techniky a lhostejné neintervence politiky ostatních států, konflikt španělské pravice a levice přerostl v neskutečné masové vraždění a utrpení civilního obyvatelstva.

Z informací poskytovaných dobovým tiskem lidem muselo být jasné, že se schyluje k novému světovému konfliktu,¹⁵³ natožpak, že se jedná o jakýsi předobraz Československa.

Podobenstvím ohrožení naší země se stává několik variací *Únosu Sabineek*, stejně tak jako obraz *Vraždění* (1938).¹⁵⁴ Tato díla parafrázují Tintoretovu klasickou kompozici [40/1]. Oba obrazové motivy (*Únos Sabineek*, tak *Vraždění*) jsou pro umocnění souvislosti s ohrožením Československa nyní scénicky lokalizované do pražského Křižovnického náměstí.

Aktuální informace o nelidských událostech Sychra v roce 1936¹⁵⁵ transformuje právě do motivů *Únos Sabineek*, které rozvíjí v různých výtvarných médiích – kresbě [9] [10], kvaši [5] či oleji, často pojmenovávaných pod různými názvy, přičemž i tyto přípravné materiály zejména v kompozičním pojetí čerpají z významných uměleckých děl.¹⁵⁶ Cyklus obrazů *Únos Sabineek* aktuálně reagující na dobové události, končí

¹⁵³ Luboš Hlaváček, Odkaz Vladimíra Sychru, *Výtvarný život*, 1983, roč. 10, č. 28, s. 8 -11.

¹⁵⁴ Reprodukci obrazové varianty *Vraždění* z roku 1938 tato práce neobsahuje, ale kompozičně obdobným dílem, které je také parafrází Tintorettova obrazu *Nalezení pozůstatků sv. Marka*, je Sychrova *Vražda* (40), [44] z roku 1936.

¹⁵⁵ Informaci těžím ze skutečnosti, že se v roce 1936 na Sychrových výstavách začínají objevovat díla s touto tematikou, ale i z datací kresebných skic [1]. František Šmejkal i Luboš Hlaváček jako období vzniku několika variant *Únosu Sabineek* udávají rok 1937, ale z datace skici [1] je patrné, že se Sychra ztvárněním motivu únosu Sabineek začal věnovat již v roce 1936, tedy v období vypuknutí občanské války ve Španělsku. Viz František Šmejkal, *Surrealismus* (pozn. 13), s. 244. - Luboš Hlaváček, Odkaz Vladimíra Sychru (pozn. 153), s. 8-11.

¹⁵⁶ Například je patrné že, perokresbě *Únos* [10] byla nepopíratelnou předlohou socha *Únos Sabineek* [11] od italského sochaře Giovanniho da Bologna. A dále již v zmíněném kvaši s názvem *Přepadení* [5] se mu východiskem ke kompozičnímu řešení stal obraz *Únos dcer Leukippových* od Petra Paula Rubense [12].

v roce 1939, přičemž se k tomuto tématu Sychra vrací ještě mnohem později pod názvy *Variace na starší téma*

Dílům na téma *Únos Sabineek* stejně tak, jako u jiných obrazových realizací, předcházelo důkladné hledání výtvarné formy v kresbě – (3)*Únos Sabineek*[1], prostřednictvím níž Sychra nacházel zejména vhodná kompoziční řešení. Přípravné skici jsou velice bezprostředně pojaté a působivé, můžeme v nich cítit „*sílu vnuknutí a výraznost naléhavého sdělení.*“¹⁵⁷ Dále je pro Sychru typické i to, že se tyto přípravné kresby opravdu staly předlohou k výsledným obrazům.

Sychrův (45)*Únos Sabineek – motiv ze španělské války*[41] z roku 1937 je dílem, ve kterém se, vyloženě v sychrovském přístupu uplatnilo již zmíněné přejímání inspirace z děl starých mistrů – přičemž v realizaci této tematiky autor přihlédl k stejnojmennému dílu *Únos Sabineek*[41/1] od Petra Paula Rubense. Z Rubensova díla si v tomto případě převzal skladebný princip, projevující se v dynamickém pohybu masy navrstvených figur, ale v celkovém zjednodušujícím pojetí a barevném pojednání se projevil opět Sychrův typický střídmy kolorit, založený na velice jednotném převážně barevně chladném pozadí s prudkými rudými akcenty.¹⁵⁸ Tyto výtvarné prvky jsou uplatněny v poměrně vyvážené velice výtvarné kompozici, dramatizované pouze dynamickým pohybem těl v zápasu i únosu, která jsou symbolicky drásána goyovským černým přízrakem nad výjevem přehánějícího se koně. Přízračné černé monstrum se stává symbolem války svými kopyty dusající k smrti vše živé a zřejmě i symbolem krvavého loupežného zápasu odehrávajícího se pod ním.

Velice sugestivním a důležitým motivem, který je uplatňován i v dalších Sychrových dílech, je scéna vraždy odvíjející se v levé části obrazu. Tento dramatický výjev muže dýkou vraždícího nebohé tělo nahé ženy je od ostatního dynamického dění poměrně vzdálen v temném pozadí válkou zničené architektury. Scéna vraždy je velice volně malířsky pojatá a stává se tak - zejména volbou užití stejných barevných odstínů a strukturálního podání v rámci kompozičního uzavření celého děje, jakýmsi

¹⁵⁷ Jaromír Pečírka, *Výstava kreseb a náčrtů* (pozn. 4.), nestr.

¹⁵⁸ Zdeněk Hlaváček (pozn. 2), s. 9.

protikladem taktéž volně a valérově ztvárněného černého koně. Oproti tomu je ústřední únos odehrávající se ve změti těl pojat černými expresivními tahy zvýrazňujícími obrysy figur, jejichž tělesný objem je modelován měkkým ukázněným rukopisem.

Dalším důležitým inspiračním zdrojem, který bychom k tomuto dílu mohli zmínit je v zájmu výrazovosti uplatněná deformace figur, snad čerpající i z významného díla Pabla Picassa *Guernica*, [41/2] které bylo vytvořeno téhož roku, či celkově z Picassova stylizačně - deformačního přístupu v ztvárnění lidské postavy.

Motiv Únosu Sabineek se pro Sychru stal vhodným tématem pro vyjádření „*hrubé, brutální síly*“ která snad tou nejprimitivnější formou – formou násilí, „*páchaného na slabých a bezbranných obětech*“, řeší politické problémy.¹⁵⁹ Přičemž velice výmluvná bezútěšná scenerie ohořelých, válkou zničených domů, do níž jsou tyto mytologické únosy přeneseny, z nich činí „*jednoznačně aktualizovaný průměr fašistické agrese*.“¹⁶⁰

V následném válečném období se Vladimír Sychra k tématu Únosu – *Únos* (34), [31], *Únos* (36), [32] ve svém díle v různých výtvarných řešeních a technologiích a to dokonce i v monumentálním měřítku, kdy jej realizoval ve formě fresky. Výše zmiňovaná varianta *Únosu Sabineek* (45), [41] velice úzce souvisí s dalším tématem týkajícím se Sychrova válečného obrazového cyklu – a to s motivem vraždy, kdy muž probodává dýkou bezbrannou nahou dívku, který se v *Únosu Sabineek* vyskytl poprvé¹⁶¹ a který se právě z tohoto obrazu posléze osamostatňuje. Přičemž je nutné zmínit, že motiv vraždění postupně prochází i celou další řadou Sychrových předválečných obrazů.¹⁶²

¹⁵⁹ František Šmejkal, *Surrealismus* (pozn. 13), s. 244.

¹⁶⁰ *Ibidem*, s. 244.

¹⁶¹ *Ibidem*, s. 294. – Tvrzení, že se motiv vraždy vyskytl v kompozici *Únos Sabineek* poprvé, může být zpochybněno existencí ztvárnění tohoto výjevu jako samostatného námětu díla *Vražda* [40] z roku 1936, tedy z období, kdy paralelně vznikají první kresebné studie k *Únosu Sabineek*; k čemuž se vyjadřuji v následujícím textu.

¹⁶² *Ibidem*, s. 294.

V roce 1936 v souvislosti s vypuknutím občanské války ve Španělsku vzniká obraz *Vražda* (44), [40], v němž je uplatněna inspirace z Tintorettova *Přenesení mrtvého těla sv. Marka* [40/1]

Dílo je velice volně malířsky pojato a v deformaci figur můžeme cítit silné ozvuky Picassova stylizačně-deformačního přístupu k figuře. Scéna se odehrává v prostorově hlubokém nádvoří, jemuž bylo již zmíněnou inspirací Tintorettovo dílo *Přenesení mrtvého těla sv. Marka* [40/1]. Prchající figury, které se snaží schovat před brutálním vrahem, snad vzhledem k motivické vázanosti díla na občanskou válku ve Španělsku, symbolizují pád demokracie a nastolení vlády strachu

Dílo posléze reaguje i na válečné události v českých zemích. František Šmejkal k ztvárnění tohoto motivu z roku 1938 uvádí: „*Vraždění (1938), které se odehrává v benátských kulisách Tintorettova Přenesení mrtvého těla sv. Marka, kde už je vrah bezpečně identifikován teutonskou helmou. Nakonec, přesazen na pražské Křižovnické náměstí, se tento motiv stává, v obraze 15. březen 1939, symbolem naší národní poroby. Je tak zároveň tragickým dokladem a potvrzením tolikrát opakované pravdy, že boj za svobodné Španělsko byl i bojem za náš vlastní osud*

Pokud jde o přenesení námětu na Křižovnické náměstí, existuje téměř totožná varianta tohoto díla¹⁶³ z roku 1962, ve které je pravděpodobně použito kresby *Křižovnické náměstí* (18), [18] z roku 1945, což už je dílo, které se tematicky v této práci týká Sychrova tvůrčího období 1938-1945, ale vzhledem k přímé souvislosti těchto obrazů, je zmiňováno již v této kapitole. Téhož roku (1936) Sychra maluje i první variantu války, která je volnou parafrází *Únosu Evropy*

Válka (43), [39] – v této kompozici se jedná o dílo mimořádně silného expresivního náboje, kdy je v jakémsi silném smyku naakumulované energie temným koněm za šat vymrštno bezmocně vlající tělo dívky, jemného inkarnátu, v jehož deformaci je opět patrný picassovský výtvarný vliv. Projevuje se zde Sychrův sklon k utváření velice dynamické kompozice na čistém nerušícím pozadí, tak jako i u jiných válečných děl,

¹⁶³ Reprodukována viz Luboš Hlaváček, Odkaz Vladimíra Sychru (pozn. 153), s. 11.

aby bylo docíleno kompoziční expresivní účinnosti, zatímco objem figur je modelován jemným splývavým rukopisem. Takto řešená díla vznikají zvláště v období reagujícím na dění ve Španělsku.

Variace tohoto díla se ze Sychrova motivického repertoáru ale poněkud vylučuje. Podle Františka Šmejkal je v jeho takto motivicky formulovaných obrazech zastoupen jako symbol brutální síly zejména býk a ne Picassem upřednostňovaný kůň (Viz níže). Ale vzhledem k tomu, že Sychra v tomto případě, šel pro inspiraci mnohem hlouběji do historie, kde byl uchvácen kresbou Francisca de Goyi *Loupežný kůň* [42/3] se tato výjimka vysvětluje.

V druhé verzi z roku 1937 se scéna války již odehrává nad „*pustým chiricovským jevištěm s osiřelými troskami spáleniště*“,¹⁶⁴ a opět se bezprostředně týká Sychrova v obrazech velice často aktualizovaného motivu, protože je volnou parafrází děl na téma *Únos Evropy*. „*Ústřední motiv býka, unášejícího Evropu je vytvořen pod silným vlivem Picassovy Minotauromachie. Motiv tak přímo odkazuje na situaci Španělska. Stejně tak jako na Picassově leptu je i zde unášena dívka oblečena do toreadorského kostýmu, zatímco Minotaur se proměnil ve skelet beraní hlavy.*“¹⁶⁵ V tomto Sychrově díle, ale i jiných variantách však únoscem zůstává býk – nikoli Picassův kůň; býk totiž zpřítomňuje Španělsko, symbolizuje temné agresivní instinkty a hroživou moc války, která touto vášnivou zemí zrovna v době vzniku díla prochází.¹⁶⁶

V nepatrné kompoziční obměně pak Sychra tento motiv přenáší do monumentálního měřítko opony pro D 37.

¹⁶⁴ František Šmejkal, *Surrealismus* (pozn. 13), s. 294.

¹⁶⁵ V popisu díla cituji Františka Šmejkal, protože tato velice podstatná varianta, která se pak stává výtvarným předstupněm *Opony D 37*, mi zůstala neznáma – důvodem může být umístění díla v soukromé sbírce. Viz *ibidem*, s. 294.

¹⁶⁶ *Ibidem*, s. 294.

Opona pro divadlo D37 (42), [38].

V roce 1936¹⁶⁷ Vladimír Sychra, jako jeden z autorů¹⁶⁸, vytváří oponu¹⁶⁹ určenou k večeru poezie Josefa Hory pro D 37. Jedná se o dílo, kterým se přímo veřejně angažuje proti situaci frankistického běsnění ve Španělsku, protože kulturní akce D 37, mezi něž patřily i tyto večery, byly uskutečněny pro vyjádření mravní podpory demokratickému Španělsku. Podle Zdeňka Hlaváčka se v Sychrově díle představa občanské války ustálila v definitivní parabole právě na této na oponě.¹⁷⁰ Motivicky vycházel z výše zmíněného raného díla *Válka* (38), [34] z roku 1934, které pak v nepatrné kompoziční obměně přenesl do monumentálního měřítko zmíněné opony.

V rámci tvorby tohoto díla, vznikla i série leptů z roku 1936, jimiž byla taktéž autorem vyslovena výstraha před fašismem, který už pustošil Španělsko; v leptech se jedná o naprosto totožnou kompozici jako u opony, kde jsou trýznivé události symbolizovány motivem únosu, znásilňování a pustošení.¹⁷¹ Téměř totožné grafické listy vlastní různé galerie a až na odchylovající se nuance způsobené unavením grafického materiálu, se jedná o množství tisků vytvořených za použití jedné matrice. Pouze odlišně pojmenování jednotlivých grafik, které se vždy váže k válečnému Španělsku, udivuje: *Větrný vír* (20), [20], *Španělsko 36* (21), [21], *Únos Evropy – Hrůza letící nad Evropou* (22), [22], *Opona – Hrůzy letící nad Evropou* (23), [23], *Surrealistická kompozice* (24), [24], *Větrný vír* (26), [26].

Protože se jedná o zpracování velké plochy opony, Sychra k její realizaci zvolil až dekorativní kombinovanou technikou – olej, tempera, za

¹⁶⁷ Datování vzniku díla na inventární kartě z NG v Praze je rok 1936; František Šmejkal uvádí vznik díla 1937. Viz ibidem, s. 293-294. Zřejmě se jedná o dílo, které vzniklo na přelomu těchto let, přičemž pro večer poezie Josefa Hory bylo uplatněno již v roce 1937.

¹⁶⁸ Další autoři, kteří pro Burianovo divadlo D 37 vytvořili opony, byli: Emil Filla, František Gross, Alois Wachsmann, František Hudeček.

¹⁶⁹ V letech 1934–1939 patřilo ke kvalitním českým divadlům, vzhledem k avantgardním přístupům k divadelní formě. Namalování opony jako výjimečného činu pro zvláštní příležitost bylo ve druhé polovině třicátých let časté. Vznik opon podnítil E. F. Burian, pro jehož divadelní večery spojené s recitací poezie.

¹⁷⁰ Zdeněk Hlaváček (pozn. 2), s. 9.

¹⁷¹ Ibidem, s. 9-11.

použití plátna a krajky, přičemž mu kompozičním východiskem bylo dílo Francisca de Goyi.

Oponu D37 Sychra pojal jako fantaskní vidinu hrůzy, kdy z oblohy pokryté červánky se žene nebezpečí hrozivých mraků blížící se války¹⁷² a nad plochou – imaginární vylidněné krajinné scenérie s patrnými vlivy Giorgia de Chirica se řítí strašlivé zjevení. Dvě apokalyptická zvířata drásají bezmocné dívčí tělo v kostýmu Španělky, který odkazuje k inspiračním zdrojům z tvorby Francesca de Goyi [38/1] a býčím zápasům. Z krajiny trčí hrůzou strnulé zříceniny domů a budova, před níž se na dláždění povaluje opuštěný dětský míč vystihující žalostný dopad španělských událostí.¹⁷³ I v tomto díle, stejně tak jako v *Preludiu* je patrné, jak rafinovaně Vladimír Sychra dokáže pracovat s ještě formálními vlivy kubismu, jež mu v malířských počátcích byly východiskem, a prvky de Chiricovy imaginace. K malbě imaginativní krajiny přistupuje až s veristickou surreální opatrností. Ale v umocnění napětí právě přispívá kubistická vazba tvarů naturalisticky pojednaných příšer a dívčího těla, jejich prolínání, zkratky a deformace, prostředky, kterými dosáhl mocně působící barokní dynamiky.¹⁷⁴

2. 3. TEMATIKA A FORMA SYCHROVY TVORBY V LETECH 1938–1945

Dalšími Sychrovými díly, vznikajícími v letech 1938–1939 se v jeho tvorbě již dostáváme k nástupu vlivů dějinných okolností, týkajících se osudů Československa. A i když se tato díla svým historickým vymezením přímo občanské války již netýkají, je podstatné se jim věnovat zejména z důvodu jejich přímé motivické vázanosti k dílům, jimiž Sychra reagoval na občanskou válku ve Španělsku.

¹⁷² Luboš Hlaváček, Odkaz Vladimíra Sychru (pozn. 153), s. 11.

¹⁷³ Zdeněk Hlaváček (pozn. 2), s. 9.

¹⁷⁴ Ibidem, s. 9.

2.3.1. „Surový vrah zabíjí bezmocně ležící dívku“¹⁷⁵ aneb okupace Československa

Hrozba nacistického Německa, jež zahřmívala od první poloviny třicátých let a která svoji zrůdnost a krutost projevila ve Španělsku, byla pro naši zemi dokonána 29. 9. 1938 Mnichovskou dohodou. Nejen umělci, ale celá sféra inteligence ji vnímala jako symbol pokořené, umírající svobody, která byla v dílech parafrázována v motivu surového muže, přízraku, zvířecí nestvůry zabíjející, trhající či znásilňující bezmocnou dívku. Literární paralelou může být příspěvek Jeana Paula Sartra,¹⁷⁶ který byl těsně po válce vydán ve sborníku poezie a vědy *Kvart*, kde se „mnichovská zrada“ kontrapunkticky prolíná s průběhem aktu znásilnění ženy.

Stav ohrožení a bezmoci, který si veřejnost velice intenzivně uvědomovala, vedl k tomu, že se v období válečných let pro tvůrce „*umění stává útočištěm a znamením života.*“¹⁷⁷

*Likvidace nezávislé kultury v nacistickém Německu pod heslem „zvrhlé umění“*¹⁷⁸

Češi začali zažívat krutý nátlak a diktát nacistického Německa na vlastní kůži, což se podstatně projevilo i ve sféře veřejného kulturního života. Během období protektorátu díky práci dvou kulturních institucí, jakými bylo Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze a Spolek výtvarných umělců Mánes, nedošlo, i přes vyrovnávání se s tlakem ze strany okupační moci, k úplnému přerušení kontinuity kulturního života. Tyto instituce pokrývaly určité potřeby uměnovědné a kulturní veřejnosti a

¹⁷⁵ František Šmejkal, *Surrealismus* (pozn. 13), s. 295.

¹⁷⁶ Jean Paul Sartre, *Noc na 29. září* (kontrapunkt), in: František Halas - Vladimír Holan - Josef Šíma (eds.), *Kvart – sborník poezie a vědy*, roč. 4., Praha 1945-1946.

¹⁷⁷ Jaromír Pečírka, *Galerie Hořejší, V. Sychra 12. 4. – 30. 4. 1946*, (kat. výst.), Galerie Hořejší v Praze, 1946.

¹⁷⁸ Milan Pech (pozn. 114), s. 99-112.

zároveň i suplovaly instituce, které byly v období okupace uzavřeny.¹⁷⁹ Podle Hany Rousové je jejich fungování v tomto období cenným zdrojem poznání protektorátní kultury. Požadavky a tlak okupační moci se stupňovaly - brutalita a zhovadilost fašismu, její demagogická, na lži postavená ideologie, kdy každý svobodný umělecký projev znamenal nebezpečí, se s nástupem války promítly do velice bdělého dohledu protektorátní cenzury.¹⁸⁰ Již nemohla být veřejně vystavována a publikována díla protiválečně angažovaná či kritizující dobové dění.

Avantgardní umění začalo být z pohledu nacistického Německa posuzováno jako výraz choromyslnosti: bylo srovnáváno s tvorbou duševně nemocných a považováno za psychopatologický jev současnosti.¹⁸¹ Podle vyjádření Adolfa Hitlera byla tato díla obludnými doklady nejhlubšího rozkladu německého národa a kultury, pro jehož dokumentární účel byla v Drážďanech roku 1937 pořádána výstava *Entartete Kunst*.¹⁸² Téma zvrhlého umění¹⁸³ se již sice na našem území projevilo v souvislosti s výstavou *Poezie 1932*,¹⁸⁴ avšak co znamená být na indexu „entartete Kunst“, začali umělci zažívat až nyní. Ve sféře

¹⁷⁹ Marcela Pánková, (pozn. 11), s. 83. Do Uměleckoprůmyslového muzea v Praze sice nacistická propaganda pronikla, ale zaměstnanci muzea mohli ve své práci a vědecké činnosti pokračovat až do 22. srpna roku 1944, tedy do období, kdy byla činnost muzeí nacisty zastavena. Aktivitami, které muzeum upřednostňovalo, byly ochrana sbírek v případě bombardování, nebo uschování před případným odcizením a odvezením do Německa. Ale během protektorátu proběhlo i množství tematických či retrospektivních výstav, věnovaných našim i evropským osobnostem. Proběhly i výstavy vztahující se k českému národu, které měly vlastenecký, nebo dále i politický podtext. Důležitou roli sehrála i Uměleckoprůmyslová škola, která díky tomu, že ještě v této době neměla statut vysoké školy. Viz Milan Pech (pozn. 114).

¹⁸⁰ František Šmejkal, Surrealismus (pozn. 13), s. 293.

¹⁸¹ Milan Pech (pozn. 114), s. 100.

¹⁸² Ibidem, s. 101.

¹⁸³ Karel Teige, Entartete Kunst, in: František Halas – Vladimír Holan – Josef Šíma (eds.), *Kvart – Sborník poesie a vědy*, roč. 4, 1945 – 1946, s. 42 – 59. – V souvislosti s německou válečnou propagandou je na místě zmínit statečný a odvážný postoj mladých intelektuálů, kteří si svoji otevřeností vyjadřování k daným situacím často vysloužili smrt v koncentračních táborech: „K berlínské variantě výstavy Entartete Kunst se vyjádřil v časopise *Volné směry mladý historik umění Pavel Kropáček. Podle něj tato výstava neprávem zostouzí umělecká díla, která jsou svou expresivní podstatou pravým německým uměním. Naopak za skutečně zvrhlé umění považuje umělecké produkty oficiální nacistické kulturní politiky: „Opravdu však nastupuje dnes v oficiálním umění, „Entartete Kunst“, odrodilé úplně vlastnímu duchu německého národa a jeho dějin.“ Viz Pavel Kropáček, Výstava moderního německého umění v Berlíně, *Volné směry*, 1938, roč. 38, č. 34, s. 323.*

¹⁸⁴ Milan Pech (pozn. 114), s. 100.

„zvrhlých“, ale především špatných malířů, doporučovaných pro totální pracovní nasazení se objevil právě i Vladimír Sychra.¹⁸⁵

Co se týče pražského uměleckého života a seberealizace umělců v něm, je třeba zmínit důležitost výstavní činnosti Topičova salonu, plnící tuto funkci jak před okupací, tak i během ní. Na jejíž půdě mohli umělci, mezi něž patřil i Vladimír Sychra, vystavovat svá díla, která by jim alespoň z části pomohla v jejich finanční tísní, způsobené nátlakem doby.¹⁸⁶

Jako příklad nelehkého postavení české avantgardy na konci třicátých let můžeme zmínit událost, kdy ač byly předchozí výstavy v Topičově salonu celkem kladně přijímány,¹⁸⁷ první výstavou, která se stala obětí ostrých výpadů ze strany nacionalistického a komunistického tisku, byla expozice surrealistických děl Jindřicha Štyrského a Toyen v roce 1938.¹⁸⁸

Podobné názory na umění přejímala i československá veřejnost. Dokumentuje to skutečnost, že se v tisku začaly objevovat reakce negativně posuzující nejen moderní umění, ale například i pražský umělecký život coby prosycený bolševismem, přičemž se toto označení

¹⁸⁵ Ale mezi jinými zde byl uveden například i Karel Šourek, Vojtěch Tittelbach, Jiří Trnka a další. Viz ibidem, s. 110.

¹⁸⁶ Podobně se tak dělo pro povzbuzení národního sebevědomí před příchodem německých vojsk na území Československa, kdy například Topičův salon uspořádal několik symptomatických výstav. Jednalo se o výstavu maleb a kreseb Otakara Kubína uspořádanou na konci roku 1937. Kritikou byl zdůrazněn „český“ charakter jeho malby, který může být vnímán v souvislosti s reakcí na *sílicí politický tlak nacistického Německa a jeho trvalé zpochybňováním české kulturní svébytnosti „Zastánci českého umění proti tomu argumentovali tvrzením, že české (pražské) prostředí vždy dokázalo zpracovat cizí vlivy i tvorbu přichozích zahraničních umělců tak, že „nabývá nových půvabů robustnější plastiky i linie a osvojuje si zvláštní něhu“*. Tato tendence zesílila po mnichovském diktátu a zvláště během okupace. Českému umění přisuzovali vlastnosti, jako je lyričnost, malebnost, líbeznost, střízlivost a jakási jadrnost. Viz Milan Pech, *Výstavní aktivity Topičova salonu*, in: Milan Pech (ed.), *Topičův salon 37 – 49*, Praha 2011, s. 83.

¹⁸⁷ Na předchozích výstavách v Topičově salonu byly vystaveny malby Otakara Kubína (1937) a Jana Slavíčka (1938). Viz ibidem, s. 83.

¹⁸⁸ „*Skutečnou rozbuškou byl úvodní text Karla Teigeho*“ katalogu k této výstavě, který se v něm vyjádřil jak k nedávné výstavě *Entartete Kunst* v Mnichově, tak k pamfletu Stanislava Kostky Neumanna *Anti-Gide aneb optimismus bez pověr a iluzí*, v němž se Kostka taktéž pokoušel zkompromitovat avantgardní umění. „*Teige, na něhož Kostka ve svém spise zaútočil, odmítl papouškování protiantgardních tezí sovětských komunistických kulturních ideologů a jejich československých protějšků*“ - šlo o to, že něco podobného, jako nacistické Německo proti modernímu umění provozoval právě i Sovětský svaz, který ho nazýval „zrůdným formalismem“. Obě počínání těchto agresivních mocností Teige nelítostně navzájem ztotožnil. „*Na Neumannovy výtky o přílišném subjektivismu avantgardy a nedostatku „kladného poměru k objektivní realitě“ odpověděl, že psychické procesy jsou reálné a že i imaginace má skrytý zdroj v dojmech načerpaných z reálného světa.*“ Viz ibidem, s. 83.

týkalo i výstavy Spolku Výtvarných umělců Mánes uskutečněné v Praze na konci roku 1937.¹⁸⁹

Dále bylo otevřeně tvrzeno, že se společnost zásadně postaví „*proti těm ideologiím tajných a veřejných společností a hnutím, které po desetiletí národ rozkládaly, křesťanské zásady národní podryvaly a národní život otravovaly.*“¹⁹⁰ Dokonce se v této souvislosti mluví i o jedovatých škodlivinách, od kterých musí být národ očištěn, a prostřednictvím tohoto očištění i o jakési znovunabyté svobodě a zdraví národa.¹⁹¹

Na německé výstavy české prostředí odpovědělo výstavou v Galerii dr. Feigla v Praze, která se konala v říjnu 1937 a která vystavovala díla německých expresionistů patřící právě do kategorie „entartete Kunst“. Výstavu v Lidových novinách recenzoval Josef Čapek,¹⁹² přičemž se jako odezva na nesmyslné dění kolem zvrhlého umění vyskytla řada karikatur.

V tvorbě Vladimíra Sychry se německá expanze na naše území stala příležitostí, aby dějinné události opět ve svém díle přetavil, tak jako u španělských obrazů, do symbolického plánu všeobecně platného podobenství, kterým se může s danou situací také určitým způsobem vypořádávat. Již vybaven zásobou motivů a výtvarných přístupů z uměleckých děl reagujících na španělské události, vytváří toto dílo jako velice vyzrálou variantu na předchozí téma, kdy *Almería* (47), [43] motivicky úzce souvisí s již zmíněným obrazem *Vraždění* (1938).¹⁹³ *Almería*, jako jedno z nevýznamnějších děl Sychrovy tvorby v rámci válečné reakce, se nám ale bohužel zachovalo pouze v kopii, protože po vystavení v Mánesu bylo dílo nacisty z výstavy sneseno a zničeno. Dle Františka Šmejkal se právě v tomto díle poprvé motiv vraždy jako

¹⁸⁹ Milan Pech (pozn. 114), s. 103.

¹⁹⁰ Ibidem, s. 103.

¹⁹¹ Ibidem, s. 103.

¹⁹² Ibidem, s. 103.

¹⁹³ Varianta obrazu *Vraždění* z roku 1938 udávaná Františkem Šmejkalem mi není v rámci této práce známa, protože zřejmě z důvodu umístění v nějaké soukromé sbírce jsem ji nedohledala. Ze Šmejkalova popisu je však patrné, že se velice blíží variantě *Vražda* z roku 1936. Viz František Šmejkal, *Surrealismus* (pozn.13), s. 293-294. Šmejkal

ústřední námět osamostatňuje, přičemž podle něj je až odtud převeden do série děl s tématem *Vraždění* (1938).¹⁹⁴ Což může být opět zpochybnitelné s ohledem na výše zmíněné dílo *Vražda* z roku 1936, kde je tedy tento motiv osamostatněn dříve.

Almerie chronologicky vzniká rok po Sychrově oponě divadla D 37 a reaguje na událost z průběhu občanské války ve Španělsku, kdy „31. května 1937 bylo toto pokojné přístavní město barbarsky bombardováno německou bitevní lodí *Deutschland*.“¹⁹⁵ Ale zároveň s ohledem na rok vzniku 1938 je i velice silnou reakcí na situaci Československa.¹⁹⁶ Tím se námětově *Almerie* stává silnou paralelou díla *Guernica* Pabla Picassa, kterému se k vytvoření jeho snad nejvýznamnějšího díla týkajícího se této války předlohou stala podobná předcházející událost, když 26. dubna 1937 bylo německými letouny vybombardováno baskické město Guernica. Je velice pravděpodobné, že byl Vladimíru Sychrovi tento obraz z denního tisku, ale i uměleckých periodik znám z důvodu účasti díla na světové výstavě v Paříži.

Tragedie tohoto města vyvolala v Sychrovi představu lidské příšery, vraždící dýkou svou oběť mezi sutinami domů,¹⁹⁷ kdy se scéna odehrává v poměrně jevištní scéně – což by podle vzpomínek autorovy manželky¹⁹⁸ opravdu odpovídalo místu, jímž byl Sychra pro ztvárnění díla inspirován. Momentem inspirace se mu stala scéna při zhlédnutí divadelního dramatu *Othello*, kdy tento žárlivec rdousí nebohrou a nevinnou Desdemonu. *Almería* (47), [43] nám opravdu jak gestem vraždy, tak jejím zasazením do jevištního prostoru obohaceného kulisami ruin a vybombardovaných domů, evokuje poměrně teatrální prostor, který je ale procítěn jímavou

¹⁹⁴ Ibidem, s. 293-294.

¹⁹⁵ František Šmejkal, Surrealismus, in: Vojtěch Lahoda – Mahulena Nešlehová (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938 IV/2*, Praha 1998, s. 293-294.

¹⁹⁶ Již od počátku třicátých let stále se zostřující mezinárodně politická situace v roce 1938 vygradovala v nutná opatření Československého státu proti expanzivní politice Hitlerova Německa, kdy posléze bylo Mnichovskou dohodou velkými mocnostmi Československo necháno napospas svému osudu. Viz Jiří Pernes, *České dějiny v datech*, Praha 1998, s. 133-153.

¹⁹⁷ Zdeněk Hlaváček, *Vladimír Sychra*, Praha 1958, s. 9.

¹⁹⁸ Podle vzpomínek paní Jarmily Zábranské-Sychrové, jejího muže tato scéna zasáhla natolik, že když se večer vrátili domů, ihned si motiv začal z paměti v různých malířských skicách zaznamenávat. Informaci opět těžím od přítele Sychrovy manželky a dlouholetého zaměstnance OGV.

modelací měkce a plasticky pojatých figur. Bezmocně ležící dívčí tělo může, podobně jako v Šímových obrazech, být symbolem pokořené, umírající svobody.¹⁹⁹

V pojetí až renesanční, přehledné kompozice Sychrovi mohl být nejen obrazový přístup Giorgia de Chirica, ale i renesančních mistrů Masaccia či Piera della Francesca; tělesné deformace a modelační přístup v utváření dvou hlavních figur výjevu [43/1], gesto vraždy [43/2], ale i celkové měkké nasvícení těžší převážně z díla Francisca de Goyi.²⁰⁰ Stafáž v pozadí připomíná netečné expresivní figury ochromené hrůzou z díla Edvarda Muncha. Přítomnost vlivů a reminiscencí těchto dvou autorů činí z *Almerie* dílo určité expresivní hodnoty. Váhu obrazu dodává i goyovsky ztemnělý měkce modelovaný akord díla. Prudké je pouze celkové rozvržení linií a hmot, tvar a barva jsou zklidnělé.²⁰¹

Podobný přístup jako u *Almerie*, ale se stále silnější inklinací ke kompaktnějšímu, plně modelovanému pojetí, Sychra uplatňuje v motivech pocházejících ještě z období občanské války ve Španělsku (*Únos* apod.), které v neustále se proměňující a vyzrávajícím malířské formě rozvíjí. Sychrovy obrazové motivy v rámci reakce na dobové dění u nás od roku 1938 jsou pouze formálně posunutými malířskými kompozicemi, rozvíjejícími stále totéž téma nabyté v období občanské války. Pojetí vraždění, únosů a nespoutané brutální energie ztělesňované zvířecím elementem Sychra v tomto období začíná modelovat velice jemným rukopisným přednesem, přičemž prvkem dramaturgie je velice dynamická kompozice, těžící z předloh starých mistrů.

Včetně *Almerie* je druhým v rámci Sychrovy tvorby významným dílem, které je ještě přímo svázáno s tematikou a kompozičními dynamickými principy „španělské války“, obraz *Tvář fašismu* (48), [44], k jehož formální výstavbě Sychra přistupuje velice podobně, jako k *Almerii*. Dílo *Tvář fašismu* je modelováno podobným splývavým rukopisem; protože je dílo ztraceno, není možné se více vyjádřit

¹⁹⁹ František Šmejkal, *Surrealismus* (pozn. 13), s. 295.

²⁰⁰ Motivicky dílo navazuje i na díla jiných autorů, jako například Guida Reniho [44/1].

²⁰¹ Kamil Novotný, *Obrazy Vladimíra Sychry* (kat. výst.), Topičův salon v Praze, 1940, nestr.

k barevnosti apod. Čím ale *Tvář fašismu* zaujme a co se pro Sychrův způsob přístupu stává typické, spatřuji ve velice intenzivním aplikování motivů z významných uměleckých děl historie. Konkrétně u díla *Tvář fašismu* se jedná o totožný motiv vraha zabíjejícího dýkou ženu jako v *Almerii*, přičemž v obou dílech je patrné inspirační kompoziční východisko, jak již bylo řečeno výše, z Goyi [43/2] či Guida Reniho [44/1]. Na inspiraci z Reniho díla *Vraždění neviňátek* by odkazovalo ležící dětské tělíčko v levé části obrazu, ale i prchající ženy. Jiným inspiračním zdrojem uplatněným v motivu únosu, nacházejícím se v pozadí díla, je již v souvislosti se Sychrovou tvorbou zmíněné dílo Petra Paula Rubense [5/1].

Těmito díly se dostáváme k otázce uplatňování reminiscencí děl starých mistrů v Sychrově malířské tvorbě. Jak již bylo řečeno v úvodu této kapitoly, českému umění s nástupem války začalo jít o hledání vlastního způsobu vyjádření, protože zatímco před ní se evropské umění vždy vyvíjelo v jakési úzké pospolitosti a určitá tvůrčí střediska představována jednou, nebo i více osobnostmi umění obohacovala o nové myšlenkové a výtvarné postupy, které pak mnoha umělci byly naprosto svébytně zpracovávány a transformovány do vlastního uměleckého projevu. Tak tato situace se však z výše zmíněnými okolnostmi změnila s nástupem válečných let, kdy se naše výtvarné umění ocitlo v izolovanosti a kdy byla přerušena jakási spojnice mezi těmito evropskými uměleckými tvůrčími zdroji. S nástupem válečných let začíná české výtvarné umění a jeho umělecký projev ve své odloučenosti od ostatní evropské tvorby²⁰² dokazovat svou vlastní sílu a vynalézavost. Zápas o vlastní umělecký výraz se stal těžším²⁰³ – přispěly k tomu izolovanost českého umění, které dříve tak živě udržovalo kontakty se zahraničím, a ztížení situace válečným násilím, které téměř do všech sfér vneslo prostřednost, hrubost a duchaprázdnost, kdy čistota zůstala snad jen oblast osobního života a umění. Tyto veškeré aspekty se velice silně dotýkají mladé generace, jejíž výtvarný projev a vstup na veřejnou

²⁰² Jaromír Pečírka, *Galerie Hořejší* (pozn. 178), nestr.

²⁰³ Ibidem, nestr.

uměleckou scénu udává charakter, jímž se jejich výtvarný projev bude do budoucna ubírat. Došlo k uzavření vysokých škol, mezi něž patřila i Akademie výtvarných umění v Praze, což se týkalo nejen mladých posluchačů,²⁰⁴ ale i pedagogů-malířů, kteří už v tak ztížených podmínkách uměleckého života byli vystaveni nutnosti hledat si práci jinde. Výše uvedené skutečnosti přispěly k tomu, že se Vladimír Sychra, mimo své pedagogické činnosti²⁰⁵, v tvorbě čím dál více přikláněl k uplatňování jak malířských, tak kompozičních postupů starých mistrů. Jeho tvorba se nejen z obdivu a úcty k staromistrovské řemeslné formě zpracování díla, ale i z důvodů lepšího prodeje klasicky pojatých děl vyvíjí k realističnosti podaného výjevu a zachycení struktury matérie zobrazovaného předmětu. V tomto období vznikají díla – zátiší –, která svou přímou návazností odkazují k dílům Jeana-Baptisty Siméona Chardina a holandským mistrům 17. století. Následující Sychrova tvorba se již netýká problematiky této práce. Avšak problematiku, kterou byla v této diplomové práci rozvedena, by bylo do budoucna vhodné ještě podrobněji zkoumat v souvislosti s uplatňováním vlivů a reminiscencí z děl starých mistrů.

²⁰⁴ Více Hana Rousová – Lenka Bydžovská – Vojtěch Lahoda et al., „Konec avantgardy?“ (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 2011, s. 9.

²⁰⁵ Sychra byl jedním z činitelů, díky nimž nedošlo po uzavření českých vysokých škol k úplnému přerušení kontinuity malířského vzdělávání; vznikla malířská škola Mánes, která suplovala uzavřenou akademii, přičemž Sychra byl jejím spoluzakladatelem a pedagogem.

3. ZÁVĚR

Ačkoli je dílo Vladimíra Sychry zastoupeno ve stálé expozici téměř každé galerie, v rámci těchto jednotlivých vizuálních zkušeností není možné si učinit jednoznačný názor na charakter jeho tvorby, jež je velmi různorodá. Tato okolnost je ztížena absencí malířovy ucelené monografie, jež by vyčerpávajícím způsobem mapovala tak rozmanitou a názorově širokou Sychrovu tvorbu.

Přínosem této práce, jak doufám, je zmapování alespoň části rozsáhlého Sychrova díla a zjištění, že se v jeho tvorbě vyskytují celé obrazové cykly, jimž se v různých etapách své tvorby věnoval. Tento poznatek je základním krokem k celistvému chápání Sychrovy malířské tvorby a jejího směřování.

Další bádání v rámci Sychrovy válečné tvorby by bylo vhodné směřovat na další tvůrčí a motivické okruhy jeho díla, které vzhledem k zaměření této práce a rozsahu Sychrovy tvorby nebylo možné do mého bádání pojmout.

4. KATALOG

Legenda

Pro soupis děl v tomto katalogu jsem informace o existenci a umístění uměleckých děl těžila z výstavních katalogů Vladimíra Sychry, jež jsou uvedeny v seznamu literatury. Kompletní katalog takového druhu, pojímající větší počet Sychrových děl a informace o nich, nebyl dosud publikován. Výsledný katalogový souhrn čítající 67 položek vznikl na bázi korespondence s galeriemi a jejich návštěv.

Katalog je rozdělen do tří částí (kresba, grafika, malba), přičemž díla jsou řazena chronologicky vzestupně.

Údaje grafických listů nejsou vždy udávány podle normy, neboť mi nebyly k dispozici všechny potřebné údaje.

Seznam zkratk institucí

NG – Národní galerie v Praze

AJG – Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou

MG – Moravská galerie v Brně

MUO – Muzeum umění v Olomouci

GVUO – Galerie výtvarného umění v Ostravě

GVUHK – Galerie výtvarného umění v Hradci Králové

OGL – Oblastní galerie v Liberci

GVUCH – Galerie výtvarného umění v Chebu

KGVUZ – Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně

GVUH – Galerie výtvarného umění v Hodoníně

Seznam bibliografických zkratk

Inv. č. – inventární číslo

Sign. – signováno

VPD – vpravo dole

VLD – vlevo dole

Lit. – literatura

vd – výška matrice

sd – šířka matrice

Kresba

1. *Ptáci*, 1934, [3]

tužka, pastelka, papír; 32,5 x 40,5 cm

sign.: VPD: V. Sychra 34

KGVUZ, inv. č. Gk 1812

Nepublikováno.

2. *Návrh na oponu divadla D – 37*, 1935, [2]

tužka, pastelka, papír; 33 cm x 49 cm

sign.: tužkou VPD: V. Sychra 35

GVUHK, inv. č. K 890 1935

Lit.: František Šmejkal, Giorgio de Chirico a české umění, *Umění*, 1984, roč. 31, č. 32, s. 495–498.

3. *Únos Sabineek*, 1936, [1]

tužka, tuš, papír; 21 x 30,1 cm

sign.: VPD: V. Sychra 36

MG, inv. č. B010041

Nepublikováno.

4. *Houslistka na koni*, 1938, [4]

tužka, papír; 34 cm x 43 cm

sign.: tužkou VLD: V. Sychra 38

GVUHK, inv. č. K 8481938

Nepublikováno.

5. *Přepadení*, 1939, [5]

kvaš, papír; 30,1 cm x 42,5 cm

sign.: VPD: V. Sychra 39

GVUO, inv. č. Gr 2524

Nepublikováno.

6. *Únos*, nedatováno, [6]

pero, papír; rozměry neuvedeny

sign.: VPD: V. Sychra

Lit.: Reprodukováno: *Volné směry*, 1941–1942, roč. XXXVII, s. 100.

7. *Dvě dívky / Dva akty*, 1939, [7]

pero, sépie, papír; 23,5 cm x 32 cm

sign.: tužkou VLD: V. Sychra 39

GVUO, inv. č. Gr 7427

Nepublikováno.

8. *Mládátka*, 1940, [8]

tužka, papír; rozměry neuvedeny

nesign.

GVUO, bez inv. č.

Nepublikováno.

9. *Postavy s architekturou*, 1940, [9]

tužka, papír; 29 cm x 43 cm

sign.: tužkou VPD: V. Sychra

GVUO, inv. č. Gr 4484

Nepublikováno.

10. *Souboj*, nedatováno, [10]

pero, inkoust, papír; 21,4 x 33,7 cm

sign.: VPD: V. Sychra

MG, inv. č. B010056

Nepublikováno.

11. *Únos*, nedatováno, [11]

pero, inkoust, papír; 25,5 x 15,8 cm

sign.: nesignováno

MG, inv. č. B009525

Nepublikováno.

12. *Studie k obrazu Horký den*, 1942, [12]

tužka, papír; rozměry neuvedeny

sign.: nesignováno

GVUO, inv. č. Gr 1730

Lit.: Reprodukováno: *Volné směry*, 1941–1942, roč. XXXVII, č. 8, s. 213.

13. *Tři ženy v krajině*, 1943, [13]

tužka, tuš, papír; 30,3 x 42,1 cm

sign.: nesignováno

MG, inv. č. B010599

Nepublikováno.

14. *Kresba tužkou (Německé na Moravě)*, 1943, [14]

tužka, papír; 29,5 cm x 41 cm

sign.: VPD: *Německé na Mor. 1943 V. Sychra*

GVUHK, inv. č. K 928 1943

Nepublikováno.

15. *Cikánka*, 1944, [15]

tužka, papír; 41,2 cm x 29,7 cm

sign.: VPD: *Kitlerovi Sychra 44*

KGVUZ, inv. č. Gk 1453

Nepublikováno.

16. *Přítelkyně*, 1945, [16]

tužka, papír; 36,6 cm x 50 cm

sign.: VPD: *Kitlerovi Sychra 44*

GVUO, inv. č. Gr 4407

Nepublikováno.

17. *Staroměstský motiv*, 1945, [17]

uhel negro, papír; 41,8 cm x 54 cm

sign.: uhlem VPD: *V. Sychra 44*

GVUO, inv. č. Gr 4406

Nepublikováno.

18. *Křižovnické náměstí*, 1945, [18]

tužka, papír; 39,5 cm x 48,5 cm

sign.: tužkou dole uprostřed: *V. Sychra 45*

GVUO, inv. č. Gr 4408

Lit.: Luboš Hlaváček, Odkaz Vladimíra Sychru, *Výtvarný život*, 1983, roč. 2, č. 10/28, s. 8–11.

Grafika

19. *Španělsko*, 1936, [19]

lept, papír; 23,7 cm x 31,7 cm

sign.: dole uprostřed: *V. Sychra 36*

GVUO, inv. č. Gr 8606

Lit.: Jiří Raban, O honoráři se nemluvilo, *Výtvarné umění*, 1967, roč. 17, č. 6, s. 290-296.

20. *Větrný vír*, 1936, [20]

lept, papír; vd 23,4 cm x sd 31,5 cm, 35,3 cm x 41, 5 cm

sign.: VPD: *V. Sychra 36*

GVUHK, inv. č. G421

Lit.: Jiří Raban, O honoráři se nemluvilo, *Výtvarné umění*, 1967, roč. 17, č. 6, s. 290-296.

21. *Španělsko 36*, 1936, [21]

suchá jehla, papír; vd 23,6 cm x sd 31,5 cm, 35,3 cm x 41, 5 cm

sign.: tužkou dole uprostřed: *V. Sychra 36*

GVUHK, inv. č. G 1999

Lit.: Jiří Raban, O honoráři se nemluvilo, *Výtvarné umění*, 1967, roč. 17, č. 6, s. 290-296.

22. *Únos Evropy – Hrůza letící nad Evropou*, 1936, [22]

lept, papír, vd 23,6 cm x sd 31,5 cm, 35,3 cm x 41, 5 cm

sign.: tužkou dole uprostřed: *V. Sychra 36*

MG, inv. č. C 7336

Lit.: Jiří Raban, O honoráři se nemluvilo, *Výtvarné umění*, 1967, roč. 17, č. 6, s. 290-296.

23. *Opona – Hrůzy letící nad Evropou*, nedatováno, [23]

lept, papír; vd 23,6 cm x sd 31,5 cm, 35,3 cm x 41, 5 cm

sign.: tužkou dole uprostřed: *V. Sychra 36*

MG, inv. č. C 19001

Lit.: Jiří Raban, O honoráři se nemluvilo, *Výtvarné umění*, 1967, roč. 17, č. 6, s. 290-296.

24. *Surrealistická kompozice*, 1936, [24]

lept, papír; vd 23,6 cm x sd 31,5 cm, 35,3 cm x 41, 5 cm

sign.: tužkou dole uprostřed: *V. Sychra 36*

MG, inv. č. C 24227

Lit.: Jiří Raban, O honoráři se nemluvilo, *Výtvarné umění*, 1967, roč. 17, č. 6, s. 290-296.

25. *Španělsko 36*, 1936, [25]

suchá jehla, papír; vd 23,6 cm x sd 31,5 cm, 35,3 cm x 41,5 cm

sign.: tužkou dole uprostřed: *V. Sychra 36*

GVUHK, inv. č. G 1999

Lit.: Jiří Raban, O honoráři se nemluvilo, *Výtvarné umění*, 1967, roč. 17, č. 6, s. 290-296.

26. *Větrný vír*, 1936, [26]

lept, papír; vd 23,6 cm x sd 31,5 cm, 35,3 cm x 41, 5 cm

sign.: VPD: *V. Sychra 36*

GVUHK, inv. č. G421

Lit.: Jiří Raban, O honoráři se nemluvilo, *Výtvarné umění*, 1967, roč. 17, č. 6, s. 290-296.

27. *Socha na Karlově mostě*, 1937

dřevoryt, papír; vd 32,5 cm x sd 24, 5 cm, 32,5 cm x 24,5 cm

sign.: VPD: *V. Sychra 37*

GVUHK, inv. č. G 1847

Nepublikováno.

28. *Morový sloup*, 1937, [27]

dřevoryt, papír; vd 32,5 cm x sd 24,4 cm, 46 cm x 34,9 cm

sign.: tužkou VPD: *V. Sychra 37*

GVUHK, inv. č. G 422

Nepublikováno.

29. *Dáma v klobouku*, 1937, [28]

litografie, papír; 30 cm x 21 cm

sign.: tužkou uprostřed: *V. Sychra 37*

GVUHK, inv. č. G 914

Nepublikováno.

30. *Rozhovor*, 1942

litografie barevná, papír; vd 34 cm x sd 48 cm

sign.: VPD: *V. Sychra 42*

GVUO, inv. č. Gr 2734

Lit.: Zdeněk Hlaváček, *Vladimír Sychra*, Praha 1956.

31. *Rozhovor*, 1942

litografie barevná, papír; 34 cm x 48 cm

sign.: VPD: *V. Sychra 42*

GVUCH, inv. č. G 1421

Lit.: Zdeněk Hlaváček, *Vladimír Sychra*, Praha 1956.

32. *Tři přítelkyně*, 1942

litografie barevná, papír; vd 33 cm x sd 47,5 cm, 43,2 cm x 62 cm

sign.: VPD: *V. Sychra 42*

GVUHK, inv. č. G 1367

Lit.: Zdeněk Hlaváček, *Vladimír Sychra*, Praha 1956.

33. *Rozhovor*, nedatováno, [30]

litografie, papír; 33 cm x 47,5 cm

sign.: VPD: *V. Sychra 42*

MG, inv. č. C 4089

Lit.: Zdeněk Hlaváček, *Vladimír Sychra*, Praha 1956.

34. *Únos*, 1945, [31]

monotyp, papír; 29,5 cm x 42 cm

sign.: tužkou VPD: *V. Sychra 45*

GVUHK, inv. č. K 707

Nepublikováno.

35. *Dívka v klobouku*, 1946

litografie barevná, tužka, papír; vd 41 cm x sd 30 cm, 47,3 cm x 32,2 cm

sign.: uprostřed dole: *V. Sychra 46*

GVUO, inv. č. Gr 6354

Nepublikováno.

36. *Únos*, 1955, [32]

monotyp, tužka, papír; 23 cm x 24,3 cm

sign.: VPD: *V. Sychra 55*

KGVUZ, inv. č. Gk 1454

Nepublikováno.

Malba

37. *Alpské jezero*, 1933, [33]

olej, plátno; 52 cm x 68 cm

nesignováno

NG, inv. č. O 15304

Nepublikováno.

38. *Válka*, 1934, [34]

olej, plátno; 53 cm x 65 cm

sign.: VPD: V. Sychra 34

NG, inv. č. O 13349

Nepublikováno.

39. *Figurální kompozice (Únos Ganymédův)*, 1934, [35]

olej, plátno; 33 cm x 43,5 cm

sign.: VPD: V. Sychra 34

NG, inv. č. O 13350

Nepublikováno.

40. *Únos Ganymédův*, 1934, [36]

olej, plátno; 78 cm x 101 cm

sign.: VPD: V. Sychra 34

NG, inv. č. O 14281

Lit.: Naďa Řeháková, *Vladimír Sychra. Výběr z díla* (kat. výst.), Oblastní galerie v Liberci 1986.

41. *Preludium*, 1935, [37]

olej, plátno; 100 cm x 170 cm

sign.: VPD: V. Sychra 35

GVUHK, inv. č. O 706

Lit.: Miroslav Lamač, *Vladimír Sychra výbor z díla 1932–1962* (kat. výst.), Mánes v Praze 1970. – František Šmejkal, *Giorgio de Chirico a české umění*, 1984, č. 6, s. 495–498.

42. *Opona pro divadlo D 37*, 1936, [38]

olej, tempera, nalepená krajka, plátno; 350 cm x 545 cm

sign.: VPD: V. Sychra 36

NG, inv. č. O 12913

Lit.: Zdeněk Hlaváček, *Vladimír Sychra*, Praha 1956. – Jiří Raban, *O honoráři se nemluvilo*, *Výtvarné umění*, 1967, roč. 17, č. 6, s. 290–296.

43. *Válka*, 1936, [39]

olej, plátno; 84 cm x 68 cm

sign.: VLD: V. Sychra 36

NG, inv. č. O 9962

Nepublikováno.

44. *Vražda*, 1936, [40]

olej, plátno; 102 cm x 83 cm

sign.: VLD: V. Sychra 36

NG, inv. č. O 9963

Lit.: Luboš Hlaváček, *Odkaz Vladimíra Sychru*, *Výtvarný život*, 1983, roč. 2, č. 10/28, s. 8–11.

45. *Únos Sabineek – motiv ze španělské války*, 1937, [41]

olej, tempera, nalepená krajka, plátno; 116 cm x 203,5 cm

sign.: VLD: V. Sychra 37

NG, inv. č. O 9018

Lit.: Zdeněk Hlaváček, *Vladimír Sychra*, Praha 1956.

46. *Válka*, 1937

olej, překližka; 44,5 cm x 58 cm

sign.: VPD: V. Sychra 37

AJG, inv. č. O 10361

Nepublikováno.

47. *Almeria*, 1938, [43]

olej, plátno; 53 cm x 74 cm

sign.: VPD: V. Sychra 38

majetek autora

Lit.: Zdeněk Hlaváček, *Vladimír Sychra*, Praha 1956.

48. *Tvář fašismu*, 1938, [44]

olej, plátno; 130 cm x 200 cm

sign.: VPD: V. Sychra 39

ztraceno

Lit.: Zdeněk Hlaváček, *Vladimír Sychra*, Praha 1956.

49. *Kartářka s červeným pozadím*, 1939, [45]

olej, překližka; 68 cm x 99 cm

sign.: VLD: V. Sychra 39

NG, inv. č. O 17239

Lit.: Zdeněk Hlaváček, *Vladimír Sychra*, Praha 1956.

50. *Zátiší*, 1939

olej, plátno; 53,5 cm x 87 cm

sign.: VLD: *V. Sychra 39*

NG, inv. č. O 1771

51. *Zátiší s kartami*, 1940

olej, plátno; 40 cm x 61 cm

nesignováno

GVUO, inv. č. O1213

52. *Návrat ztraceného syna*, 1941, [46]

olej, plátno; 102 cm x 83 cm

sign.: VLD: *V. Sychra 41*

NG, inv. č. O 12351

Nepublikováno.

53. *Horký den*, 1942, [47]

olej, sololit; 40 cm x 50 cm

sign.: uprostřed dole: *V. Sychra*

GVUHK, inv. č. O 1086

Lit.: Zdeněk Hlaváček, *Vladimír Sychra*, Praha 1956.

54. *Válka*, 1942, [48]

olej, dřevo; 44,5 cm x 60 cm

sign.: VPD: *V. Sychra 42*

GVUCH, inv. č. O473

Nepublikováno.

55. *Krajina*, 1942, [49]

olej, překližka; 53 cm x 58 cm

sign.: VLD: *V. Sychra 42*

GVUHK, inv. č. O718

Nepublikováno.

56. *Přítelkyně*, 1944, [50]

olej, plátno; 95 cm x 120,5 cm

sign.: VPD: *V. Sychra 44*

KGVUZ, inv. č. O 982

Lit.: Jan Tomeš, *Vladimír Sychra, ilustrace k Maupassantovi a obrazy z let 1956–1957* (kat. výst.), Galerie Českého národního fondu v Praze 1957.

57. *Přítelkyně*, 1944, [51]

olej, plátno; 51 cm x 60 cm

sign.: VLD: *V. Sychra 44*

Lit.: Jan Tomeš, *Vladimír Sychra, ilustrace k Maupassantovi a obrazy z let 1956–1957* (kat. výst.), Galerie Českého národního fondu v Praze 1957.

58. *Zvěstování*, 1944

olej, překližka; 40 cm x 74 cm

sign.: VPD: *V. Sychra 44*

AJG, inv. č. O 151769/19751

Nepublikováno.

59. *Přítelkyně*, 1945, [52]

olej, sololit; 51 cm x 62 cm

sign.: VLD: V. Sychra 45

GVUHK, inv. č. O 705

Lit.: Jan Tomeš, *Vladimír Sychra, ilustrace k Maupassantovi a obrazy z let 1956–1957* (kat. výst.), Galerie Českého národního fondu v Praze 1957.

60. *Přítelkyně*, 1944, [53]

olej, plátno; 51 cm x 60 cm

sign.: VLD: V. Sychra 44

OGL, inv. č.

Lit.: Naďa Řeháková, *České malířství 20. století ze sbírek Oblastní galerie v Liberci* (kat. výst.), Oblastní galerie v Liberci 1974.

61. *Zahradní restaurace*, 1945, [54]

olej, plátno; 84 cm x 68 cm

sign.: VLD: V. Sychra 45

NG, inv. č. O 8521

Lit.: Miroslav Lamač, *Vladimír Sychra výbor z díla 1932–1962* (kat. výst.), Mánes v Praze 1970.

62. *Dívka u zrcadla*, nedatováno, [55]

olej, plátno; 60 cm x 51 cm

nesignováno

GVUO, inv. č. O 1488

Nepublikováno.

63. *Modré zátiší*, 1946, [56]

olej, plátno; 46 cm x 54 cm

sign.: nahoře vlevo: V. Sychra 46

GVUHK, inv. č. O 949

Nepublikováno.

64. *Zátiší s vínem a dopisem*, nedatováno, [57]

olej, dřevo; 37,3 cm x 65,6 cm

sign.: VPD: *V. Sychra 3 (O)*

GVUHK, inv. č. O 1079

Nepublikováno.

65. *Zátiší*, 1951, [58]

olej, dřevo; 40 cm x 74 cm

sign.: nahoře vlevo: *V. Sychra 1951*

GVUHK, inv. č. O 46

Lit.: Zdeněk Hlaváček, *Vladimír Sychra*, Praha 1956.

66. *Variace na starší téma*, 1960, [59]

olej, plátno; 150,5 cm x 190 cm

sign.: VLD: *V. Sychra 60*

NG, inv. č. O 8251

Lit.: Miroslav Lamač, *Vladimír Sychra, obrazy z let 1934–1939, 1958–62* (kat. výst.), Galerie Václava Špály 1962.

67. *Kavárna*, 1962, [60]

olej, plátno; 81 cm x 65 cm

sign.: VLD: *V. Sychra 62*

GVUCH, inv. č. O 399

Nepublikováno.

5. SEZNAM LITERATURY ABECEDNĚ

Antonio Ubieta Artera - Juan Reglá Campistol et al, *Dějiny Španělska*, Praha 1995.

Jan Bauch, *Barvy století - Čím jsem žil*, Praha 1996

Libuše Brožková, *Vladimír Sychra, obrazy a kresby*, (kat. výst.), Výstavní síň muzeum Děčín 1963

Karel Čapek, *Výlet do Španěl*, Praha 1970.

Emil Filla, K zahájení výstavy Jakuba Obrovského, *Volné směry*, 1935-1936, roč. 32, č. 1, s. 41.

Emil Filla, Výstava plakátů španělské vlády, *Volné směry*, 1936-1937, roč. 32, č. 1, s. 257-258.

EP, heslo Sychra, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění II.*, Praha 1995, s. 811.

Robert Graves, *Řecké mýty*, Praha 2004

[H], Guernica, *Volné směry*, 1937-1938, č. 1-2, roč. 34, s. 181 – 196.

František Halas – Vladimír Holan – Josef Šíma, et al., *Kvart sborník poesie a vědy*, 1945-1946, roč. 4., Praha, s. 67-140.

Zdeněk Hlaváček *Vladimír Sychra*, Praha 1956.

Josef Hora, Španělsko v nás, in: idem, *Zapomenuté básně*, Praha 1951.

Anděla Horová (ed.), *Nová Encyklopedie Českého výtvarného umění II.*, Praha 1995.

J. L. Hromádka, Novému Španělsku, in: V. Mandler – F. Nechvátal – A. J. Platzáková – J. Seifert et. al., *Španělsku*, Praha 1937, s. 7 – 8.

Jindřich Chaloupecký, *František Janoušek*, Praha 1991.

Antonín Klimek, *Velké dějiny země Koruny české XIV. 1929-1938*, Praha – Litomyšl 2002.

Karel Konrád, nepojmenováno, in: V. Mandler – František Nechvátal – A. J. Platzáková – J. Seifert, et. al., *Španělsku*, Praha 1937, s. 39.

DKr [Daniela Kramerová], heslo Sychra Vladimír, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění II*, Praha 1995, s. 811.

Vojtěch Lahoda – Mahulena Nešlehová (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938 IV/2*, Praha 1998.

Miroslav Lamač, *Vladimír Sychra, obrazy z let 1934–1939, 1958–62* (kat. výst.), Galerie Václava Špály 1962.

Miroslav Lamač, *Vladimír Sychra výbor z díla 1932–1962* (kat. výst.), Mánes v Praze 1970.

Alena Malá, heslo Sychra Vladimír, in: idem, *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950-2005*, Ostrava 2005.

Federico Garcia Lorca, *Píseň* (překl. František Nechvátal), in: V. Mandler – František Nechvátal – A. J. Platzáková – J. Seifert, et. al., *Španělsku*, Praha 1937, s. 19-20.

heslo Sychra Vladimír, in: Alena Malá (ed.), *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950 - 2005*, Ostrava 2005, s. 295-297.

V. Mandler – František Nechvátal – A. J. Platzáková – J. Seifert, et. al., *Španělsku*, Praha 1937.

David Majtenyi - Jiří Rajlich, *Jan Ferák a ti druzí*, Praha 2012

Jaroslav Med, *Literární život ve stínu Mnichova (1938-1939)*, Praha 2010

Vladimír Nálevka, *Světová politika ve 20. století*, Praha 2000.

Neautorizováno, Cestování s Mánesem ve Španělich, *Volné směry*, 1935-1936, roč. 32, č. 1, s. 32.

Zdeněk Nejedlý, Frontě svobody, kultury a pokroku, in: V. Mandler – František Nechvátal – A. J. Platzáková – J. Seifert, et. al., *Španělsku*, Praha 1937, s. 9-15.

Vítězslav Nezval, Dvanáct novoročních výstřelů, in: V. Mandler – F. Nechvátal – A. J. Platzáková – J. Seifert, et. al., *Španělsku*, Praha 1937, s. 39.

Kamil Novotný, *Obrazy Vladimíra Sychry* (kat. výst.), Topičův salon v Praze 1940.

Otakar Novotný, *Cestování s Mánesem po Španělich*, Praha 1935.

Marcela Pánková, *Vladimír Sychra* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Roudnici nad Labem 1971.

Jaromír Pečírka, *Galerie Hořejší, V. Sychra 12. 4. – 30. 4. 1946* (kat. výst.), Galerie Hořejší v Praze 1946.

Jaromír Pečírka, *Mezi obrazy Vladimíra Sychry* (kat. výst.), Síň Mánesa v Praze 1942.

Jaromír Pečírka, *Výstava kreseb a náčrtů VI. Sychry* (kat. výst.), Síň Mánesa v Praze 1942–1943.

Milan Pech, Výstavní aktivity Topičova salonu, in: Milan Pech (ed.), *Topičův salon 37 – 49*, Praha 2011, s. 83.

Jiří Pernes, *České dějiny v datech*, Praha 1998

Eva Petrová, 60 let Vladimíra Sychry, *Výtvarná práce*, 1963, roč. XI, č. 1.

Jiří Raban, O honoráři se nemluvilo, *Výtvarné umění*, 1967, roč. 17, č. 6, s. 290-296.

Jan Rambousek, *Toulky po Španělsku*, Praha 1926

Nad'a Řeháková, Vladimír Sychra. *Výběr z díla* (kat. výst.), Oblastní galerie v Liberci 1986.

Jean Paul Sartre, Noc na 29. září (kontrapunkt), in: František Halas - Vladimír Holan - Josef Šíma (eds.), *Kvart – sborník poesie a vědy*, roč. 4., Praha 1945-1946.

Carlos Seco Serrano, Druhá republika: Její demografické, ekonomické a sociální předpoklady, in: Antonio Ubieta Arteta - Juan Reglá Campistol, et al, *Dějiny Španělska*, Praha 1995, s. 683-684.

Karl Schelle et al., *Meziválečné Československo a Evropa*, Ostrava 2008.

Dušan Šindelář, Smysl tématu. (Poznámky k Návrhu na mozaiku Ležáky V. Sychry z r. 1951), *Umění XXVI*, 1978, s. 1-11.

František Šmejkal, *Česká avantgarda Španělsku* (kat. výst.), Památník Terežín 1987.

František Šmejkal, *František Muzika*, Praha 1966.

František Šmejkal, Giorgio de Chirico a české umění, *Umění*, 1984, roč. 31, č. 32, s. 486–506.

František Šmejkal, Surrealismus, in: Vojtěch Lahoda – Mahulena Nešlehová (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938 IV/2*, Praha 1998, s. 293–295

Pavel Štěpánek, "Československý malíř" Salvador Dalí a jeho vliv na české umění, Praha 2010

Pavel Štěpánek, Reakce československých umělců na občanskou válku ve Španělsku, in: Věra Beranová - Petr Lukeš - Vladimír Nálečka – Pavel Štěpánek, et al., *Sborník muzea dělnického hnutí k 70 výročí ukončení španělské občanské války 1936-1937*, Praha 2009, s. 5-32.

Rostislav Švácha – Marie Platovská (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění 1939/1958 V*, Praha 2005.

Karel Teige, Entartete Kunst, in: František Halas – Vladimír Holan – Josef Šíma (eds.), *Kvart – Sborník poesie a vědy*, roč. 4, 1945 – 1946, s. 42 – 59.

Vlastimil Tetiva, *Podoby fantaskna v českém výtvarném umění 20. století* (kat. výst.), Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou 1998.

Jan Tomeš, *Vladimír Sychra, ilustrace k Maupassantovi a obrazy z let 1956–1957* (kat. výst.), Galerie Českého národního fondu v Praze 1957.

Bedřich Václavek, nepojmenováno, in: František Nechvátal, *Španělsko v nás*, Praha 1937, s. 5-6.

František Valouch, *Česká poezie v období Mnichova (Hora, Seifert, Halas, Holan)*, Olomouc 1970.

Richard Vinen, *Evropa dvacátého století*, Praha 2007.

Jan Zábrana, *Celý život, výbor z deníků 1948/1984*, Praha 2001.

6. SEZNAM OBRAZOVÝCH PŘÍLOH

1. *Únos Sabineek*, 1936, tužka, tuš, papír, 21 x 30,1 cm. Foto: Kristýna Koutná.
2. *Návrh na oponu divadla D – 37*, 1935, tužka, pastelka, papír, 33 cm x 49 cm. Foto: Kristýna Koutná.
3. *Ptáci*, 1934, tužka, pastelka, papír, 32,5 x 40,5 cm. Foto: Kristýna Koutná.
4. *Houslistka na koni*, 1938, tužka, papír, 34 cm x 43 cm. Foto: Kristýna Koutná.
5. *Přepadení*, 1939, kvaš, papír, 30,1 cm x 42,5 cm. Foto: Kristýna Koutná.
- 5/1. Petr Paul Rubens, *Únos dcer Leukippových*, před rokem 1620, <http://leccos.com/index.php/clanky/rubens-peter-paul>, vyhledáno 10. 8. 2013.
6. *Únos*, nedatováno, pero, papír, rozměry neuvedeny. Foto: *Volné směry*, 1941–1942, roč. XXXVII, s. 100.
7. *Dvě dívky / Dva akty*, 1939, pero, sépie, papír, 23,5 cm x 32 cm. Foto: Kristýna Koutná.
8. *Mládátka*, 1940, tužka, papír, rozměry neuvedeny. Foto: Kristýna Koutná.
9. *Postavy s architekturou*, 1940, tužka, papír, 29 cm x 43 cm. Foto: Kristýna Koutná.
10. *Souboj*, nedatováno, pero, inkoust, papír, 21,4 x 33,7 cm. Foto: Kristýna Koutná.
- 10/1. Pablo Picasso, kresba, 1969. Foto: Rafael Alberti, *Picasso en Avignon*, Paříž 1971, nestr.

11. *Únos*, nedatováno, pero, inkoust, papír, 25,5 x 15,8 cm. Foto: archiv MG.
- 11/1. Giovanniho da Bologna, *Únos Sabine*, <http://cs.wikipedia.org/wiki/Sabinov%C3%A9>, vyhledáno 10. 8. 2013.
12. *Studie k obrazu z roku 1942 (Horký den)*, 1942, tužka, papír, rozměry neuvedeny. Foto: Kristýna Koutná.
13. *Tři ženy v krajině*, 1943, tužka, tuš, papír, 30,3 x 42,1 cm. Foto: Kristýna Koutná.
14. Kresba tužkou (Německé na Moravě), 1943, tužka, papír, 29,5 cm x 41 cm. Foto: Kristýna Koutná.
15. *Cikánka*, 1944, tužka, papír, 41,2 cm x 29,7 cm. Foto: Kristýna Koutná.
16. *Přítelkyně*, 1945, tužka, papír, 36,6 cm x 50 cm. Foto: Kristýna Koutná.
17. *Staroměstský motiv*, 1945, uhel negro, papír, 41,8 cm x 54 cm. Foto: Kristýna Koutná.
18. *Křižovnické náměstí*, 1945, tužka, papír, 39,5 cm x 48,5 cm. Foto: Kristýna Koutná.
19. *Španělsko*, 1936, lept, papír, 23,7 cm x 31,7 cm, GVUO. Foto: Kristýna Koutná.
20. *Větrný vír*, 1936, lept, papír, 23,4 cm x 31,5 cm, GVUHK. Foto: Kristýna Koutná.
21. *Španělsko 36*, 1936, suchá jehla, papír, 23,6 cm x 31,5 cm, GVUHK. Foto: Kristýna Koutná.
22. *Únos Evropy – Hrůza letící nad Evropou*, 1936, lept, papír, 23,6 cm x 31,5 cm, MG. Foto: archiv MG.
23. *Opona – Hrůzy letící nad Evropou*, nedatováno, lept, papír, 23,6 cm x 31,5 cm, MG. Foto: archiv MG.
24. *Surrealistická kompozice*, 1936, lept, papír, 23,6 cm x 31,5 cm, MG. Foto: archiv MG.

25. *Španělsko 36*, 1936, suchá jehla, papír, 23,6 cm x 31,5 cm, GVUHK.
Foto: Kristýna Koutná.
26. *Větrný vír*, 1936, lept, papír, 23,4 cm x 31,5 cm, GVUHK. Foto:
Kristýna Koutná.
27. *Morový sloup*, 1937, dřevoryt (xylografie), papír, 32,5 cm x 24,4 cm.
Foto: Kristýna Koutná.
28. *Dáma v klobouku*, 1937, litografie, papír, 30 cm x 21 cm. Foto:
Kristýna Koutná.
29. Pierre Bonnard, *Žena s deštníkem*, 1922. Foto:
<http://www.artnet.com/artwork/426259115/424048756/pierre-bonnard-la-femme-a-lombrelle.html>, vyhledáno 22. 8. 2013.
30. *Rozhovor*, nedatováno, litografie, papír, 33 cm x 47,5 cm. Foto: archiv
MG.
31. *Únos*, 1945, monotyp, papír, 29,5 cm x 42 cm. Foto: Kristýna Koutná.
- 31/1. Pablo Picasso, kresba, 1969. Foto: Rafael Alberti, *Picasso en Avignon*, Paříž 1971, nestr.
32. *Únos*, 1955, monotyp, tužka, 23 cm x 24,3 cm. Foto: Kristýna Koutná.
33. *Alpské jezero*, 1933, olej, plátno, 52 cm x 68 cm. Foto: archiv NG.
34. *Válka*, 1934, olej, plátno, 53 cm x 65 cm. Foto: archiv NG.
35. *Figurální kompozice (Únos Ganymedův)*, 1934, olej, plátno, 33 cm x
43,5 cm. Foto: archiv NG.
36. *Únos Ganymedův*, 1934, olej, plátno, 78 cm x 101 cm. Foto: archiv
NG.
37. *Preludium*, 1935, olej, plátno, 100 cm x 170 cm. Foto: Kristýna
Koutná.

- 37/1. Francisco de Goya, *Bobalicon*, z cyklu *Los proverbios*, kol. 1815. Foto: Jiří Šerých (ed.), *Slovník světové kresby a grafiky*, Praha 1997, s. 242.
- 37/2. František Tkadlík, *Enyó*, 1825. Foto: <http://www.marold.cz/tkadlik-frantisek-1786-1840/enyo>, vyhledáno 21. 8. 2013.
38. *Opona pro divadlo D 37*, 1936, olej, tempera, nalepená krajka, plátno, 350 cm x 545 cm. Foto: archiv NG.
- 38/1. Francisco de Goya, *Rovný rovného si hledá* (detail), kol. 1820. Foto: Jiří Šerých (ed.), *Slovník světové kresby a grafiky*, Praha 1997, s. 245.
39. *Válka*, 1936, olej, plátno, 84 cm x 68 cm. Foto: archiv NG.
40. *Vražda*, 1936, olej, plátno, 102 cm x 83 cm. Foto: archiv NG.
- 40/1. Tintoretto, *Nalezení pozůstatků sv. Marka*, kol. 1562. Foto: Ernst Hans Gombrich, *Příběh umění*, Praha 1997, s. 369.
41. *Únos Sabineek – motiv ze španělské války*, 1937, olej, tempera, nalepená krajka, plátno, 116 cm x 203,5 cm. Foto: <http://leccos.com/index.php/clanky/sychra-vladimir>, vyhledáno 8. 8. 2013.
- 41/1. Petr Paul Rubens, *Únos Sabineek*, 1635-1640. Foto: <http://www.obrazy-namiru.cz/detail/0008000502/unos-sabinek-c1635-1640-1912>, vyhledáno 15. 6. 2013.
- 41/2. Pablo Picasso, *Guernica*, 1937. Foto: <http://www.thepeoplesayproject.org/guernica-to-nint-wardica-the-art-of-war-through-the-ages/>, vyhledáno 10. 8. 2013.
- 41/3. Emil Filla, *Herakies a krétský býk*, kol. 1938. Foto: *Volné směry*, 1937-1938, č. 1-2, roč. 34, s. 283.
42. Pablo Picasso, *Únos Sabineek*, 1962. Foto: Eva Petrová, *Picasso v Československu*, Praha, 1981, s. 142, obr. 78.

42/3. Francisco de Goya, *Loupežný kůň*, kol. 1815. Foto: Jiří Šerých (ed.), *Slovník světové kresby a grafiky*, Praha 1997, s. 245.

43. *Almeria*, 1938, olej, plátno, 53 cm x 74 cm. Foto: František Šmejkal, Surrealismus, in: Vojtěch Lahoda – Mahulena Nešlehová (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938 IV/2*, Praha 1998, s. 294.

43/1. Francisco de Goya, *Saturnus*, Foto: http://www.zazzle.com/saturn_d evouri ng _hi s_ son_ flawle ss_ high_ quality_ poster-228447408322880623, vyhledáno 10. 8. 2013.

43/2. Francisco de Goya, *El Dos de Mayo (Druhý květen)*, 1814. Foto: José Pijoan, *Dějiny umění, 8. díl*, Praha 1990, s. 169, obr. 154.

44. *Tvář fašismu*, 1938, olej, plátno, 130 cm x 200 cm, ztraceno. Foto: Zdeněk Hlaváček, *Vladimír Sychra*, Praha 1956.

44/1. Guido Reni, *Vraždění neviňátek*, 1611. Foto: Ingo F. Walther (ed.), *Baroko*, Kolín nad Rýnem 2007, s. 35.

45. *Kartářka s červeným pozadím*, 1939, olej, překližka, 68 cm x 99 cm. Foto: archiv NG.

46. *Návrat ztraceného syna*, 1941, olej, plátno, 102 cm x 83 cm. Foto: archiv NG.

47. *Horký den*, 1942, olej, sololit, 40 cm x 50 cm. Foto: Kristýna Koutná.

48. *Válka*, 1942, olej, dřevo, 44,5 cm x 60 cm. Foto: archiv GVUCH.

49. *Krajina*, 1942, olej, překližka, 53 cm x 58 cm. Foto: Kristýna Koutná.

50. *Přítelkyně*, 1944, olej, plátno, 95 cm x 120,5 cm. Foto: Kristýna Koutná.

51. *Přítelkyně*, 1944, olej, plátno, 51 cm x 60 cm. Foto: Kristýna Koutná.

52. *Přítelkyně*, 1945, olej, sololit, 51 cm x 62 cm. Foto: Kristýna Koutná.

53. *Přítelkyně*, 1944, olej, sololit, 45 cm x 62,5 cm. Foto: Kristýna Koutná.

54. *Zahradní restaurace*, 1945, olej, plátno, 84 cm x 68 cm. Foto: archiv NG.

55. *Dívka u zrcadla*, nedatováno, olej, plátno, 60 cm x 51 cm. Foto: Kristýna Koutná.

56. *Modré zátiší*, 1946, olej, plátno, 46 cm x 54 cm. Foto: Kristýna Koutná.

57. *Zátiší s vínem a dopisem*, nedatováno, olej, dřevo, 37,3 cm x 65,6 cm. Foto: Kristýna Koutná.

58. *Zátiší*, 1951, olej, dřevo, 40 cm x 74 cm. Foto: Kristýna Koutná.

59. *Variace na starší téma*, 1960, olej, plátno, 150,5 cm x 190 cm. Foto: archiv NG.

60. *Kavárna*, 1962, olej, plátno, 81 cm x 65 cm. Foto: Kristýna Koutná.

7. OBRAZOVÉ PŘÍLOHY



1. *Únos Sabine*, 1936, tužka, tuš, papír, 21 x 30,1 cm. Foto: Kristýna Koutná.



2. *Návrh na oponu divadla D - 37*, 1935, tužka, pastelka, papír, 33 cm x 49 cm. Foto: Kristýna Koutná.



3. *Ptáci*, 1934, tužka, pastelka, papír, 32,5 x 40,5 cm. Foto: Kristýna Koutná.



4. *Houslístka na koni*, 1938, tužka, papír, 34 cm x 43 cm. Foto: Kristýna Koutná.



5. *Přepadení*, 1939, kvaš, papír, 30,1 cm x 42,5 cm. Foto: Kristýna Koutná.



5/1. Petr Paul Rubens, *Únos dcer Leukippových*, před rokem 1620, <http://leccos.com/index.php/clanky/rubens-peter-paul>, vyhledáno 10. 8. 2013.



6. *Únos*, nedatováno, pero, papír, rozměry neuvedeny. Foto: *Volné směry*, 1941 – 1942, roč. XXXVII, s. 100.



7. *Dvě dívky / Dva akty*, 1939, pero, sépie, papír, 23,5 cm x 32 cm. Foto: Kristýna Koutná.



8. *Mládí*, 1940, tužka, papír, rozměry neuvedeny. Foto: Kristýna Koutná.



9. *Postavy s architekturou*, 1940, tužka, papír, 29 cm x 43 cm. Foto: Kristýna Koutná.



10. *Soubor*, nedatováno, pero, inkoust, papír, 21,4 x 33,7 cm. Foto: Kristýna Koutná.



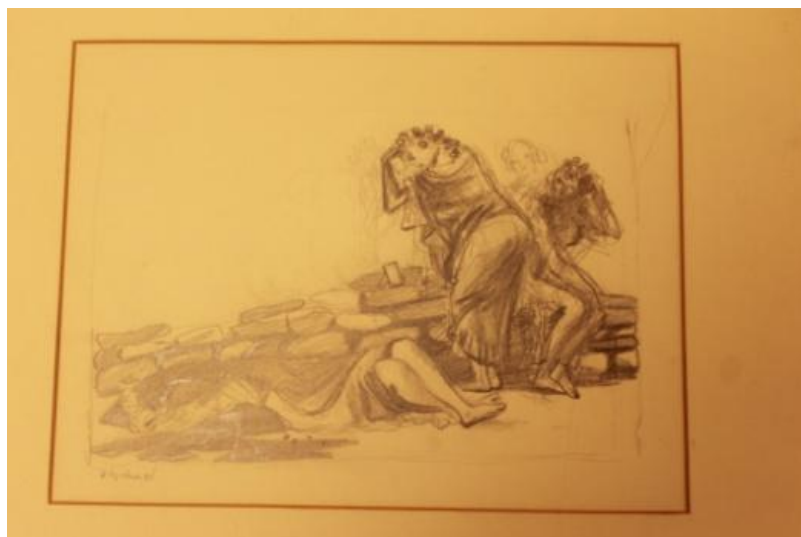
10/1. Pablo Picasso, kresba, 1969. Foto: Rafael Alberti, *Picasso en Avignon*, Paříž 1971, nestr.



11. *Únos*, nedatováno, pero, inkoust, papír, 25,5 x 15,8 cm. Foto: archiv MG.



11/1. Giovanniho da Bologna, *Únos Sabineck*,
<http://cs.wikipedia.org/wiki/Sabinov%C3%A9>, vyhledáno 10. 8. 2013.



12. *Studie k obrazu z roku 1942 (Horký den)*, 1942, tužka, papír, rozměry neuvedeny. Foto: Kristýna Koutná.



13. *Tři ženy v krajině*, 1943, tužka, tuš, papír, 30,3 x 42,1 cm. Foto: Kristýna Koutná.



14. Kresba tužkou (Německé na Moravě), 1943, tužka, papír, 29,5 cm x 41 cm. Foto: Kristýna Koutná.



15. *Cikánka*, 1944, tužka, papír, 41,2 cm x 29,7 cm. Foto: Kristýna Koutná.



16. *Přítelkyně*, 1945, tužka, papír, 36,6 cm x 50 cm. Foto: Kristýna Koutná.



17. *Staroměstský motiv*, 1945, uhlí negro, papír, 41,8 cm x 54 cm. Foto: Kristýna Koutná.



18. *Křižovnické náměstí*, 1945, tužka, papír, 39,5 cm x 48,5 cm. Foto: Kristýna Koutná.



19. *Španělsko*, 1936, lept, papír, 23,7 cm x 31,7 cm, GVUO. Foto: Kristýna Koutná.



20. *Větrný vír*, 1936, lept, papír, 23,4 cm x 31,5 cm, GVUHK. Foto: Kristýna Koutná.



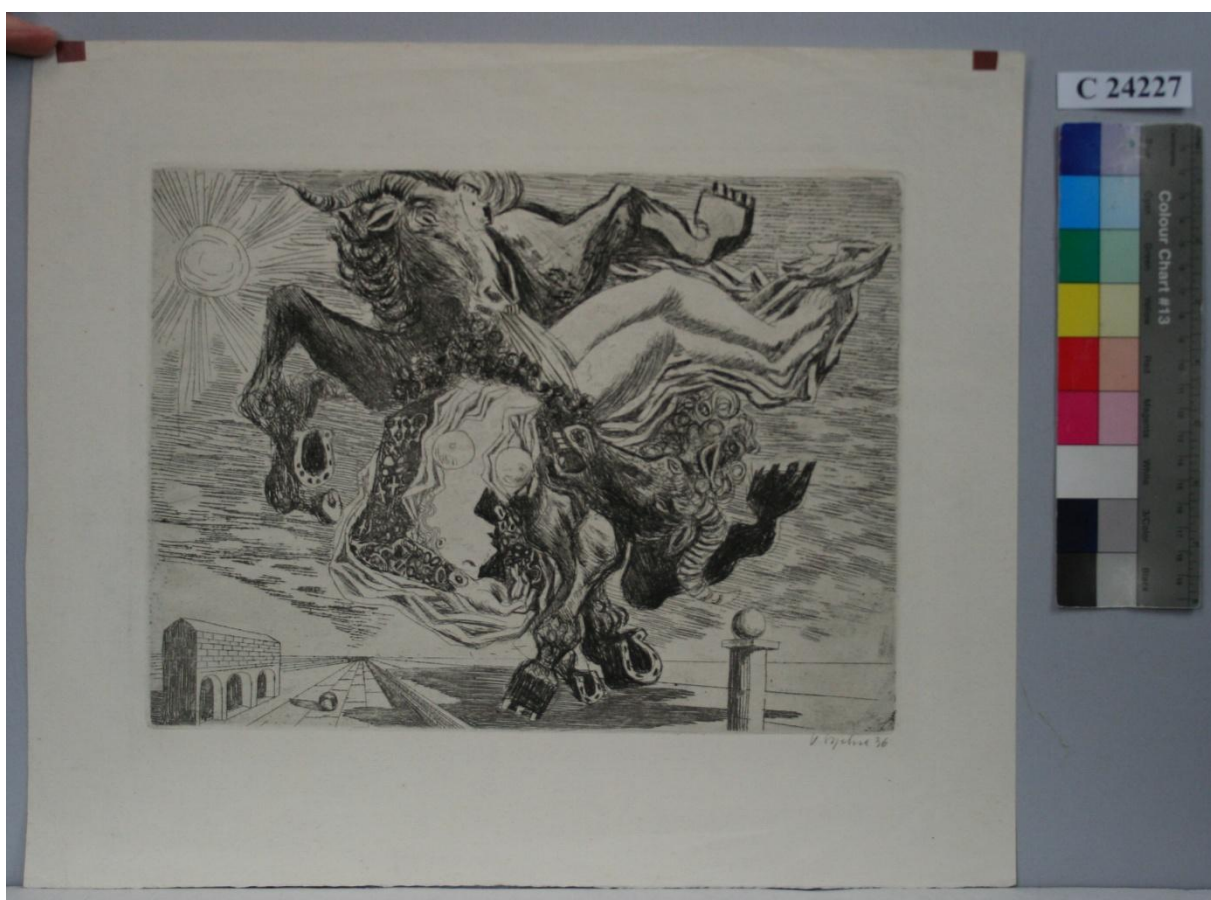
21. *Španělsko 36*, 1936, suchá jehla, papír, 23,6 cm x 31,5 cm, GVUHK . Foto: Kristýna Koutná.



22. *Únos Evropy – Hrůza letící nad Evropou*, 1936, lept, papír, 23,6 cm x 31,5 cm, MG. Foto: archiv MG.



23. Opona – *Hrůzy letící nad Evropou*, nedatováno, lept, papír, 23,6 cm x 31,5 cm, MG.
Foto: archiv MG.



24. *Surrealistická kompozice*, 1936, lept, papír, 23,6 cm x 31,5 cm, MG. Foto: archiv MG.



25. *Španělsko 36*, 1936, suchá jehla, papír, 23,6 cm x 31,5 cm, GVUHK. Foto: Kristýna Koutná.



26. Větrný vír, 1936, lept, papír, 23,4 cm x 31,5 cm, GVUHK. Foto: Kristýna Koutná.



27. Morový sloup, 1937, dřevoryt (xylografie), papír, 32,5 cm x 24,4 cm. Foto: Kristýna Koutná.



28. Dáma v klobouku, 1937, litografie, papír, 30 cm x 21 cm. Foto: Kristýna Koutná.



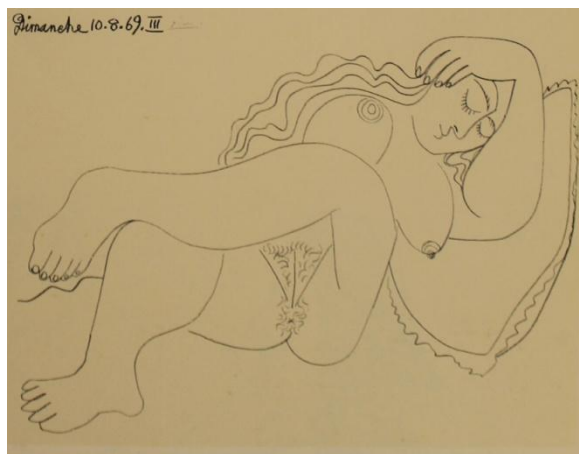
29. Pierre Bonnard, Žena s deštníkem, 1922. Foto:
<http://www.artnet.com/artwork/426259115/424048756/pierre-bonnard-la-femme-a-lombrelle.html>, vyhledáno 22. 8. 2013.



30. Rozhovor, nedatováno, litografie, papír, 33 cm x 47,5 cm. Foto: archiv MG.



31. Únos, 1945, monotyp, papír, 29,5 cm x 42 cm. Foto: Kristýna Koutná.



31/1. Pablo Picasso, kresba, 1969. Foto: Rafael Alberti, *Picasso en Avignon*, Paříž 1971, nestr.



32. *Únos*, 1955, monotyp, tužka, 23 cm x 24,3 cm. Foto: Kristýna Koutná.



33. *Alpské jezero*, 1933, olej, plátno, 52 cm x 68 cm. Foto: archiv NG.



34. *Válka*, 1934, olej, plátno, 53 cm x 65 cm. Foto: archiv NG.



35. *Figurální kompozice (Únos Ganymedův)*, 1934, olej, plátno, 33 cm x 43,5 cm. Foto: archiv NG.



36. *Únos Ganymedův*, 1934, olej, plátno, 78 cm x 101 cm. Foto: archiv NG.



37. *Preludium*, 1935, olej, plátno, 100 cm x 170 cm. Foto: Kristýna Koutná.



37/1. Francisco de Goya, *Bobalicon*, z cyklu *Los proverbios*, kol. 1815. Foto: Jiří Šerých (ed.), *Slovník světové kresby a grafiky*, Praha 1997., s. 242.



37/2. František Tkadlík, Enyó, 1825. Foto: <http://www.marold.cz/tkadlik-frantisek-1786-1840/enyo>



38. Opona pro divadlo D 37, 1936, olej, tempera, nalepená krajka, plátno, 350 cm x 545 cm.
Foto: archiv NG.



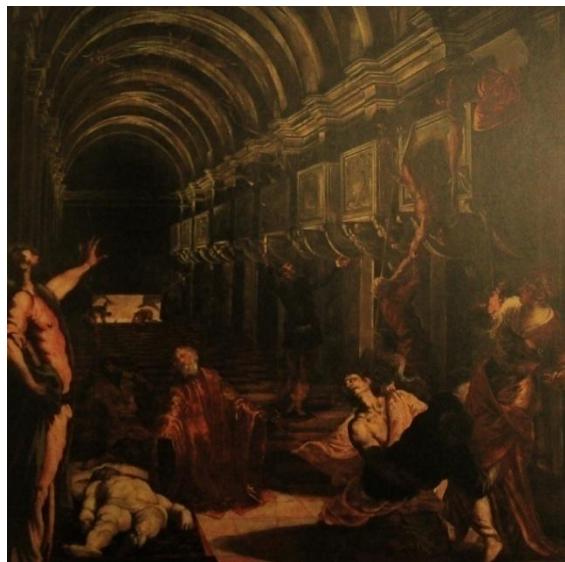
38/1. Francisco de Goya, *Rovný rovného si hledá* (detail), kol. 1820. Foto: Jiří Šerých (ed.), *Slovník světové kresby a grafiky*, Praha 1997., s. 245.



39. *Válka*, 1812, olej, plátno, 84 cm x 68 cm. Foto: archiv NG.



40. *Vražda*, 1936, olej, plátno, 102 cm x 83 cm. Foto: archiv NG.



40/1. Tintoretto, *Nalezení pozůstatků sv. Marka*, kol. 1562. Foto: Ernst Hans Gombrich, *Příběh umění*, Praha 1997., s. 369.



41. *Únos Sabineček – motiv ze španělské války*, 1937, olej, tempera, nalepená krajka, plátno, 116 cm x 203,5 cm. Foto:<http://leccos.com/index.php/clanky/sychra-vladimir>, vyhledáno 8. 8. 2013.



41/1. Petr Paul Rubens, *Únos Sabineček*, 1635-1640. Foto: <http://www.obrazy-namiru.cz/detail/0008000502/unos-sabinek-c1635-1640-1912>, vyhledáno 15. 6. 2013.



41/2. Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, <http://www.thepeoplesayproject.org/guernica-to-nint-wardica-the-art-of-war-through-the-ages/>, vyhledáno 10. 8. 2013.



41/3. Emil Filla, Herakies a krétský býk, kol. 1938. Foto: *Volné směry*, 1937-1938, č. 1-2, roč. 34, s. 283.



42. Pablo Picasso, *Únos Sabineek*, 1962. Foto: Eva Petrová, Picasso v Československu, Praha, 1981, s. 142, obr. 78.



42/3. Francisco de Goya, *Loupežný kůň*, kol. 1815. Foto: Jiří Šerých (ed.), *Slovník světové kresby a grafiky*, Praha 1997., s. 245.



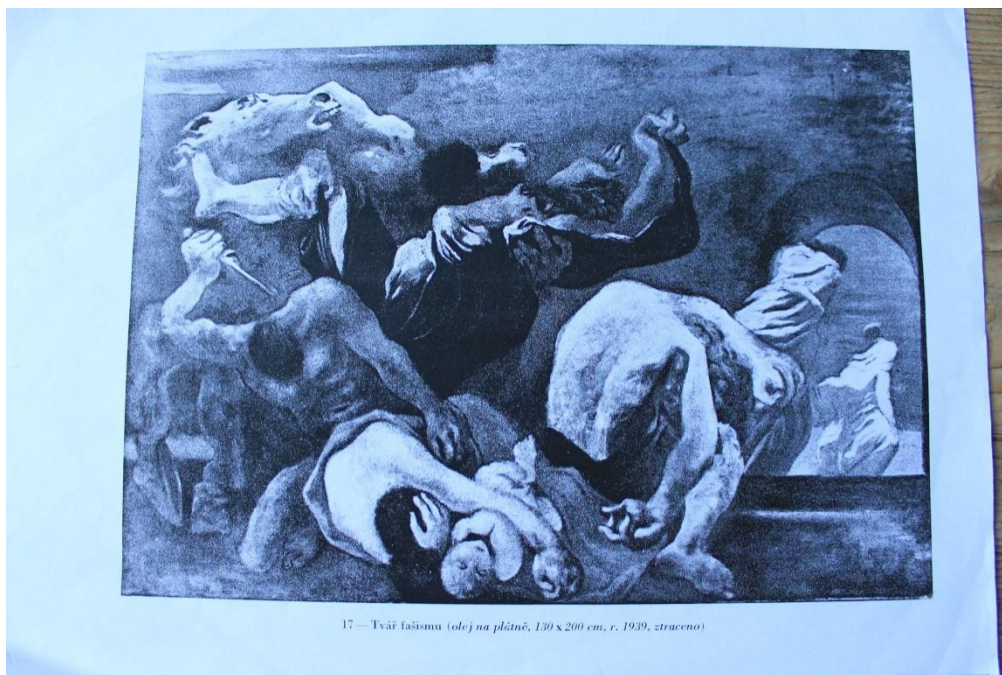
43. *Almería*, 1938, olej, plátno, 53 cm x 74 cm. Foto: František Šmejkal, Surrealismus, in: Vojtěch Lahoda – Mahulena Nešlehová (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938 IV/2*, Praha 1998, s. 294.



43/1. Francisco de Goya, *Saturnus*, Foto:
http://www.zazzle.com/saturn_devouring_his_son_flawless_high_quality_poster-228447408322880623



43/2. Francisco de Goya, El Dos de Mayo (Druhý květen), 1814. Foto: José Piojan, *Dějiny umění 8. díl*, Praha 1990, s. 169, obr. 154.



44. *Tvář fašismu*, 1938, olej, plátno, 130 cm x 200 cm, ztraceno. Foto: Zdeněk Hlaváček, *Vladimír Sychra*, Praha 1956.



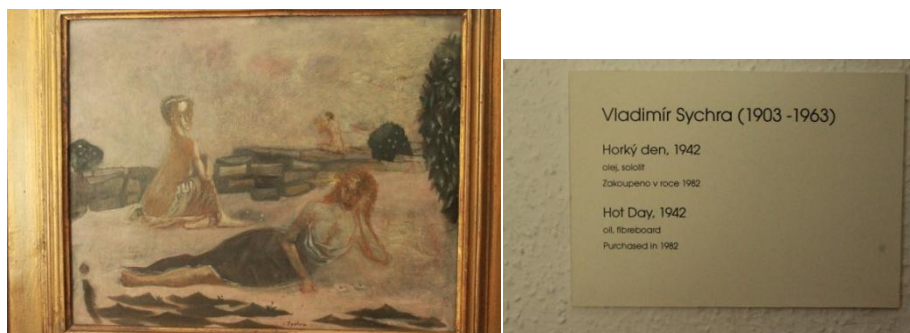
44/1. Guido Reni, Vražedění neviňátek, 1611. Foto: Ingo F. Walther (ed.), *Baroko*, Kolín nad Rýnem 2007, s. 35.

Vladimír ŠUCHRA		INV. 2001		O 17239	
OŠETŘENÍ DATA		NÁZEV PŘEDMETU Kartářka s červeným pozadím 1939			
TECHNIKA olej		MATERIÁL překlička		ROZMĚRY v. 47 s. 90 cm 68 99	
POPIS		SIGNATURA vlevo dole: Šuchra JP			
STAV		UMÍSTĚNÍ 68A			

45. *Kartářka s červeným pozadím*, 1939, olej, překlička, 68 cm x 99 cm. Foto: archiv NG.

Vladimír Sychra <i>1903-1963</i> INV. 2001 O 12351 20 5244 122	
COGNOM DATA 	NÁZEV PŘEDMĚTU Návrat ztraceného syna 1941
TECHNIKA olej	MATERIÁL plátno
ROZMĚRY v. 102 x 83	POŠTA 11
SIGNATURA Návrat ztraceného syna 41	OHEBNÉ B 69A

46. Návrat ztraceného syna, 1941, olej, plátno, 102 cm x 83 cm. Foto: archiv NG.



47. Horký den, 1942, olej, sololit, 40 cm x 50 cm. Foto: Kristýna Koutná.

GALERIE VÝTVARNÉHO UMĚNÍ V CHEBU		Inventární č. O 473 Staré č. O 1 576
Autor S Y C H R A Vojtěch Vladimír	Název předmětu Válka 1942	Druh obrazy
Fotografie 	Technika olej	Materiál plátno
Popis Zobrazena figurální kompozice, sestávající v prvnímu plánu z ležící /ženské/ figury, ve druhém pak z dvou figur umístěných vpravo. Kompozice prostorově určena hranicí /horizontem/ mezi zemí a oblohou, jejíž prázdnota zvyšuje dramatickosti scény stejně jako dramaticky vypjaté pózy všech figur. Kolorit teplý, voleny hnědavé a okrové tóny přecházející v černou, na obloze použity nazelenalé odstíny - lazury, pod nimiž prosvítá hnědavý podklad.		
Adjusance hnědý profilovaný rám		
Signatura vpravo dole: V. Sychra 42.		
Negativy O 1576 S	Stav (s datem) drobná poškození leden 1980 (2) (průhled, rozedrávaná vlákna)	Umístění hlavní deponitář regál č. 9

48. Válka, 1942, olej, dřevo, 44,5 cm x 60 cm. Foto: archiv GVUCH.



49. *Krajina*, 1942, olej, překližka, 53 cm x 58 cm. Foto: Kristýna Koutná.



50. *Přítelkyně*, 1944, olej, plátno, 95 cm x 120,5 cm. Foto: Kristýna Koutná.




51. *Přítelkyně*, 1944, olej, plátno, 51 cm x 60 cm. Foto: Kristýna Koutná.



52. *Přítelkyně*, 1945, olej, sololit, 51 cm x 62 cm. Foto: Kristýna Koutná.



53. Přítelkyně, 1944, olej, sololit, 45 cm x 62,5 cm. Foto: Kristýna Koutná.

Vladimír ŠTYRCHA		INV. 2001	INV. ČÍS. 0 8521 077
OBROBNÍ DATA 1903, male	NÁZEV PŘEMĚTU Zahradní restaurace	1945	
TECHNIKA olej	MATERIÁL plátno	ROZMĚRY v. 84 x 65 cm 84 x 68	
POPIS 	Ia		
SIGNATURA vlaco děle: V. Štyrcha 45	UMÍSTĚNÍ D		
STAV			

54. Zahradní restaurace, 1945, olej, plátno, 84 cm x 68 cm. Foto: archiv NG.



55. *Dívka u zrcadla*, nedatováno, olej, plátno, 60 cm x 51 cm. Foto: Kristýna Koutná.




56. *Modré zátiší*, 1946, olej, plátno, 46 cm x 54 cm. Foto: Kristýna Koutná.




57. *Zátiší s vínem a dopisem*, nedatováno, olej, dřevo, 37,3 cm x 65,6 cm. Foto: Kristýna Koutná.



58. *Zátiší*, 1951, olej, dřevo, 40 cm x 74 cm. Foto: Kristýna Koutná.

Vlad. S I C H R A		INV. 2001	INV. ČÍS. 0 8261
COUŠNĚ DATA	NÁZEV PŘEDMĚTU Variace na starší téma s r.1960		
	TECHNIKA olej	MATERIÁL plátno	ROZMĚRY v. 150,5 x 190 cm 136 x 174 11a
	POPIS vlovo dole: V.Sychra 60.		
	STAV	1964	UMÍSTĚNÍ 69A

59. Variace na starší téma, 1960, olej, plátno, 150,5 cm x 190 cm. Foto: archiv NG.

GALERIE VÝTVARNÉHO UMĚNÍ V CHEBU		Invencional 1198	C
1962		Stav č. 0 399	
Autor Sychra Vladimír	Název předmětu Kavárna	Desk Obraz 20. stol.	
Fotografie	Technika Olej	Materiál Plátno	Rozebrý výška 81 šířka 65 cm
	Popis Tři postavy žen sedících u kulatého kavárenského stolu v prvním plánu, za nimi v pozadí další figury traktovány dbrně. Černá obrysová formulace tvarů. Výraz barvy převládá nad významem formy. Nasazené pasty ve vysoké struktuře, husté. Kolorit založen na expresivním spojení studených tónů - zelené (vpravo) a modré (vl vo). Barevná působivost podtržena masivním okrů a zářivě oranžové barvy v horní části obrazové plochy. Pasty husté, nános strukturní, částečně vybíraný špachtlí.		
	Adjutace Širší zlatý patinovaný rám		
	Signatura Vlevo dole v druhé třetině výšky: V. Sychra 62		
Negativy 6VU - 1 192 S	Star (o datum) Dobry červenec 1978 dobry potkozem, křivky a slo du 1970	Umístění České malířství XX. století expozice	

60. Kavárna, 1962, olej, plátno, 81 cm x 65 cm. Foto: Kristýna Koutná.

SUMMARY

This bachelor thesis deals with the theme ‚Vladimír Sychra and the reaction on the Spanish Civil War‘. It is divided into several chapters. The main part of this thesis is focused on the history of the Spanish Civil War and the artistic response of Vladimír Sychra (and other contemporary painters) on it. The basis of this thesis is the catalog of the images, graphics and drawings by Vladimír Sychra. They are compared with the works of the old masters.