UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ

OBOR: *DĚJINY VÝTVARNÝCH UMĚNÍ*

Aktualizace biblických příběhů v českém umění čtyřicátých let 20. století

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Kristýna Koutná

Vedoucí diplomové práce: doc. PaedDr. Alena Kavčáková, Dr.

Olomouc 2018

Prohlašuji, že jsem tuto magisterskou diplomovou práci vypracovala samostatně, pouze s použitím uvedené literatury a dalších zdrojů.

V Olomouci dne 17. května 2018

Kristýna Koutná

Na tomto místě bych ráda poděkovala především doc. PaedDr. Aleně Kavčákové, Dr. za cenné rady. Dále Děkuji paní PhDr. Jarmile Tauerové za otevřenost a laskavost při zprostředkování informací ohledně díla Rudolfa Veverky a dále Mgr. Markétě Kudláčové za mimořádnou vstřícnost během badatelských návštěv v archivu Národní galerie v Praze. Dále pak patří mimořádný dík mým rodičům za jejich podporu, díky níž jsem se mohla této práci intenzivně věnovat.

OBSAH

1. ÚVOD 1

2. VÝVOJ BÁDÁNÍ 7

3. BIBLICKÉ TÉMA V UMĚLECKO-HISTORICKÝCH SOUVISLOSTECH 23

3.1. BIBLICKÉ TÉMA PRVNÍCH DESETILETÍ 20. STOLETÍ 23

3.2. MEZIVÁLEČNÁ AVANTGARDA - JEJÍ VÝCHODISKA A KRIZE 30

3.3. BIBLICKÉ TÉMA V TVORBĚ 30. LET A NOVÉ CHÁPÁNÍ UMĚLECKÉHO DÍLA 36

3.4. BIBLICKÉ TÉMA V DOBĚ MNICHOVSKÉ ZRADY A PROTEKTORÁTU 37

3.5. BIBLICKÉ TÉMA V POVÁLEČNÝCH LETECH 47

4. BIBLICKÉ TÉMA V UMĚNOVĚDNÝCH SOUVISLOSTECH 50

4.1. NÁVRAT K LIDSTVÍ A NADČASOVÝM HODNOTÁM 50

4.2. INSPIRACE DÍLY STARÝCH I MODERNÍCH MISTRŮ 53

4.3. EXPRESIVITA JAKO VÝRAZ AKTU OSOBNÍ PŘÍTOMNOSTI V DÍLE 57

4.4. RUKOPIS JAKO SUBJEKTIVNÍ PROHLOUBENÍ PŘEDMĚTNĚ-JEVOVÉ REALITY 63

4.5. MOC DĚJINNÝCH SIL 65

5. VYBRANÍ AUTOŘI A BIBLICKÁ TÉMATA V JEJICH TVORBĚ V OBDOBÍ 30. A 40. LET 67

5.1. JAN ZRZAVÝ 67

5.2. BOHUSLAV REYNEK 68

5.3. FRANTIŠEK TICHÝ 75

5.4. ALOIS WACHSMAN 102

5.5. JAN BAUCH 109

5.6. ALÉN DIVIŠ 120

5.7. VOJTĚCH TITTELBACH 137

5.8. ZDENEK RYKR 140

5.9. KAREL ŠOUREK 141

5.10. KAREL ČERNÝ 146

5.11. JIŘÍ TRNKA 146

5.12. JOSEF LIESLER 147

5.13. VÁCLAV HEJNA 153

5.14. VLASTIMIL BENEŠ 160

5.15. RUDOLF VEVERKA 160

5.16. VÁCLAV CHAD 162

6. ZÁVĚR 164

7. SEZNAM LITERATURY A ZDROJŮ ABECEDNĚ PODLE AUTORŮ 169

8. SEZNAM OBRAZOVÝCH PŘÍLOH 176

9. OBRAZOVÉ PŘÍLOHY 176

10. SUMMARY 176

1. ÚVOD

Tato magisterská diplomová práce se věnuje biblickým tématům v tvorbě českých malířů období 40. let, která byla umělci hojně aktualizována v reakci na válečné dění. Výběr děl zde uvedených byl založen zejména na kritériu kvality, ale protože většina takto tematicky zaměřených maleb je převážně expresivního charakteru, bude tento převažující prvek exprese zohledněn v rámci celé práce.

Biblickému tématu v tvorbě českých umělců období 40. let nebyla v rámci uměnovědy v minulosti věnována téměř žádná pozornost. To bylo způsobeno nejen čtyřmi desetiletími komunistické totality a zřejmě i následným odstupem od takové tematiky děl. S komplexnějším uchopením této problematiky se můžeme setkat pouze v kapitole *Člověk na kříži* od Hany Rousové v rámci publikace *Konec avantgardy* z roku 2011, kde bylo *„poprvé v co nejširším záběru představeno a interpretováno výtvarné umění válečných a protektorátních let…“*.[1] Avšak i zde přes všechnu úctu a vděk za takový přínos bylo téma, vzhledem k jeho obsáhlosti, zpracováno pouze okrajově. Byly zde předestřeny základní otázky a témata jako například dva základní způsoby pojetí díla biblického tématu v období 40. let - a to expresivním malířským rukopisem a v intencích historismu, přičemž v obou způsobech přístupů se umělci pro inspiraci vraceli do minulosti k dílům starých mistrů. Nutné je však připomenout, že v této publikaci byl absolutně vyloučen pohled možnosti inspirace Biblí z hlediska religiozity. Tento pohled je třeba revidovat, protože nejen František Tichý, ale například i Jan Bauch se v tomto období ve vzpomínkách vraceli do dětství, nehledě na to, že je třeba zohlednit i silnou křesťanskou tradici, v níž byli autoři přinejmenším ve svém dětství silně ukotveni a právě v období ohrožení základních lidských hodnot se k ní velmi zřetelně začali navracet.

V této práci budou hrát důležitou roli rozbory děl, díky kterým je možno dojít k subtilnějšímu nazírání na celou problematiku, a to i z důvodu, že snad kromě příspěvku Josefa Vojvodíka k dílu Rudolfa Veverky[2] byla v současné literatuře věnována pozornost hlavně dílům blasfemického charakteru. Přičemž jsem v rámci studia dokonce nabyla pocitu, že někteří autoři se biblické tématice, opět kromě Josefa Vojvodíka, nechtějí

[1] Viz Hana Rousová, Člověk na kříži, in: eadem - Lenka Bydžovská - Vojtěch Lahoda et al., *Konec avantgardy? Od mnichovské dohody ke komunistickému převratu* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 2011, s. 67-80.

[2] Viz Josef Vojvodík - Marie Langerová, *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století*, Praha 2014.

hlouběji věnovat. Situace byla o to horší za komunismu, kdy biblická díla nebylo ani možno vystavit a musela být před zlovůlí režimu skryta a zůstávala v zapomnění. Dokonce například Wachsmanovo pozdní dílo biblického charakteru bylo nestoudně téměř jako jakýsi poklesek přičítáno jeho nemoci. Mnohdy se setkáváme i se skutečností, že některá díla byla přejmenována, aby mohla být vystavena.

Tato práce není zdaleka vyčerpávající a možná, že z hlediska výzkumu by do budoucna bylo zajímavé zkoumání zde zmíněných rozmanitých malířských reakcí vzniklých v hlubokém pocitu ohrožení, bezmoci a hněvu také z pohledu psychologie a psychiatrie.

Postup psaní této práce byl následující: Prostudovala jsem literaturu k uvedeným autorům, ve které jsem nalezla odkazy k další literatuře týkající se výtvarného umění období 40. let. Kontaktovala jsem státní galerie České republiky a požádala jsem o reprodukce děl, přičemž mi velkou pomocí při jejich vyhledávání byla internetová databáze ProMuS - Registr sbírek výtvarného umění – katalog sbírek členských galerií Rady galerií České republiky[3]. Rovněž jsem pro sestavení obrazové přílohy této práce, která tvoří její zásadní část, těžila z reprodukcí v uměnovědné literatuře, výstavních katalozích a archivních uměnovědných časopisech obsahujících tvorbu vybraných autorů a dostupných ve Vědecké knihovně v Olomouci, v Univerzitní knihovně UP, v knihovně Národní galerie v Praze, Ústavu dějin umění Akademie věd v Praze, Národní knihovně České republiky v Praze v Klementinu, případně v soukromých knihovnách. Velmi významnou pomocí při získávání informací k dílům biblického tématu, které u některých autorů není badatelsky téměř zpracováno, mi byly novinové výstřižky z Archivu Národní galerie v Praze. Tyto dobové novinové články informující o výstavách a mapující tvorbu vybraných umělců jsou totiž často zajímavým zdrojem, i když více či méně zatíženým komunistickou ideologií. Dále pak na základě poutavé knihy[4] Josefa Vojvodíka věnující se českému umění 40. let jsem začala navštěvovat jeho cyklus přednášek *Avantgarda a její básníci smrti* na FF UK v Praze, přičemž mi tyto přednášky přinášely cenné podněty k zamyšlení při psaní této práce. Když jsem se s danou problematikou seznámila a shromáždila jsem množství informací, mohla jsem si učinit přehled o daném tématu, přistoupila jsem k psaní práce, přičemž zejména přehled děl biblického tématu jednotlivých tvůrců mi byl východiskem k novým otázkám.

Práce sestává po úvodní části z přehledu dosavadního bádání a pak se dále dělí na tři zásadní oddíly: *Biblické téma v umělecko-historických souvislostech*, *Biblické téma*

[3] http://www.citem.cz/promus11/index.php?page=catalogue
[4] Viz Vojvodík, Patos (pozn. 2)

v uměnovědných souvislostech a *Vybraní autoři a biblická témata v jejich tvorbě v období 30. a 40. let,* v nichž je biblické téma v českém malířství 30. a 40. let mapováno nejdříve z hlediska umělecko-historických a následně uměnovědných souvislostí, vždy s přesahem k dění časově předcházejícímu i následujícímu, přičemž třetí významný oddíl se věnuje konkrétním autorům a jejich tvorbě aktualizující biblické téma zejména v období od roku 1938 a dále pak v období války, v poválečných letech případně v prvních letech popřevratových. Následuje *Závěr*, *Seznam literatury a zdrojů* řazený abecedně podle autorů, *Seznam obrazových příloh*, *Obrazové přílohy* a *Summary*.

Nyní ještě podrobněji k jednotlivým oddílům: V oddíle *Biblické téma v umělecko-historických souvislostech* jsou řazeny podkapitoly *Biblické téma prvních desetiletí 20. století*, *Meziválečná avantgarda - její východiska a krize, Biblické téma v tvorbě 30. let*, *Biblické téma v době Mnichovské zrady a protektorátu, Biblické téma v poválečných letech*. Přičemž v první podkapitole *Biblické téma prvních desetiletí 20. století* je nastíněna situace společnosti, která v mnohém byla předznamenáním I. a II. světové války, tedy společenských katastrof, které na sebe navazovaly. Z hlediska umění jde nejen v této kapitole, ale i v těch následujících, o postihnutí vzájemných vývojových souvislostí, kdy aktualizace biblických témat ve 40. letech 20. století velmi úzce souvisí s kuboexpresionistickými východisky českého malířství druhého desetiletí 20. století. V rámci kuboexpresionismu totiž také bylo před první světovou válkou a během ní v malbě aktualizováno biblické téma. Dále pak je zde nastíněn problém moderní doby, pocit člověka před vypuknutím světových válečných konfliktů a totalit, jeho vykořenění a celkový stav společnosti, je přiblížen nejen díly reagujícími na první světovou válku, ale i zmíněním dobové poezie, jejíž styl a v určitém smyslu i téma je stejně tak jako malířství odrazem nejen dobové situace, ale skutečného stavu společnosti. V rámci dobové literatury zde je zmíněno hledání nového člověka, neboli návrat k lidství, které je, stejně tak jako aktualizace biblického tématu, shodné s touhou tvůrců v období druhé světové války. Dále pak jako významný inspirační zdroj zde je připomenuta tvorba El Greca, jehož malba byla podstatná jak pro expresionisticky zaměřené tvůrce v období první světové války, tak rovněž pro stejně zaměřené umělce aktualizující biblické téma později v období druhé světové války. V této souvislosti jsou stručně představena nejen světová, ale i česká díla biblického tématu z počátku století, obsahující právě kuboexpresionistická východiska, ke kterým se později umělci za druhé světové války v manifestaci vzdoru či v rámci jakéhosi připomenutí a navázání na českou tradici, zejména ve skupině *Osma*, vraceli. Nedílnou součástí dějin umění předcházejících oba válečné konflikty, související s emancipací národů, je fenomén

rasově podbarvených, nenávistných národnostních, selektivních teorií, později vrcholících v pojmu Entartete Kunst, které zde jsou také zmíněny.

V druhé podkapitole *Meziválečná avantgarda - její východiska a krize* je stručně přiblížena situace schylující se k druhé světové válce, která postupně začala ovlivňovat tvorbu. Dále pak je zde nastíněn kulturní meziválečný umělecký život v Československu, který byl zejména výstavami velice úzce spjat se soudobým francouzským uměním, z něhož pak pramenila mnohá východiska k tvorbě reagující na občanskou válku ve Španělsku a následně na Mnichovskou zradu, protektorát a celosvětový konflikt. Již v této kapitole jsou zmíněna spíše výjimečná díla biblického tématu, která zatím vznikla pouze okrajově a to ještě v intencích avantgardního tvarosloví. Dále je popsán zvrat v tematice i formě děl umělců reagujících na dobové události, v rámci kterého v umělecké tvorbě docházelo k odklonu od avantgardních postupů a nastoupilo spíše osobní individuální hledání nadčasových hodnot, v rámci něhož umělci aktualizovali význam biblického tématu. Nejmladší generace umělců naopak témata prezentovala kolektivně v rámci nově vzniklých skupin. Významnou roli zde hraje stylová proměna děl od ještě avantgardních tvarosloví po expresivní či jinak změněný malířský projev, která se v rámci světového kontextu udála například i v díle Pabla Picassa. Protože negativního postoje umělců vůči avantgardě si začali všímat i historikové umění Jindřich Chalupecký či Pavel Kropáček ad., kteří si náhle začali klást otázky po nové cestě umělecké generace, jsou zde jejich východiska zmíněna. Touto změnou zde v podstatě půjde o moment, kdy se významným námětovým zdrojem za okupace opět staly biblické příběhy, jejichž skrytá aktualizovaná podobenství byla možností jak se vyjádřit k bezmeznému zoufalství.

Témata třetí a čtvrté podkapitoly *Biblické téma v tvorbě 30. let a nové chápání uměleckého díla* a *Biblické téma v době Mnichovské zrady a protektorátu* jsou již zcela věnovány představení děl vytvořených v bezprostřední reakci na předzvěst druhé světové války, kterou byla občanská válka ve Španělsku a dále pak v reakci na Mnichovskou zradu, okupaci Československa a protektorát. Malířská díla prezentovaná v těchto kapitolách jsou členěna chronologicky, tak jak vznikala v reakci na dobové dění, které zde je pouze stručně v rámci textu vždy připomenuto, přičemž zde je věnována pozornost základnímu charakteru děl, technice či nějakým konkrétním zajímavostem, které se k jejich vzniku vázaly. Takové, na první pohled možná zvláštní rozdělení do kapitol, je dáno intenzitou aktualizace biblického tématu v tvorbě malířů počínající rokem 1938 a pokračující zejména do roku 1943. V podkapitole *Biblické téma v období 30. let a nové chápání uměleckého díla* je již zcela věnována pozornost dílům biblického charakteru, která vznikala těsně po polovině 30.

let v reakci na zhoršující se politickou situaci. Zatím však jde spíše o raritní díla takového tématu Jana Zrzavého, Zdenka Rykra a Jana Baucha. Avšak těm pracím, které byly vytvořeny v rekci na kritický rok 1938 a v průběhu 40. let, reagujícím na strach, deziluzi a společenskou ztrátu humánních hodnot, je následně věnována samostatná kapitola *Biblické téma v době* M*nichovské zrady a protektorátu*. Zde jsou představena díla již zmíněných umělců, kteří v reakci na dění dále rozvíjeli konkrétní biblická témata a dále pak i práce těch, kteří se biblické tematice začali věnovat v období protektorátu, včetně té nejmladší generace. Ta s biblickými díly „oficiálně" vstoupila na veřejnou scénu roku 1941 při příležitosti poslední výstavy skupiny *Sedm v říjnu*. Kromě již zmíněných autorů (Baucha, Zrzavého), zde hraje svou roli tvorba biblického námětu Bohuslava Reynka, Václava Hejny, Josefa Lieslera, Václava Chada. Přičemž rozpoutání otevřeného teroru po atentátu na Heydricha způsobilo, že se biblickému tématu věnovali i ti malíři, kteří se jím dříve a více ani potom už nezabývali. V této souvislosti jsou prezentovány malby Vojtěcha Tittelbacha, téměř exploze biblické tematiky v díle Františka Tichého, Aloise Wachsmana, Jana Baucha, Karla Šourka, přičemž nejvýraznější stupňující se změnou je proměna malířského rukopisu, barevnosti a návrat k tvorbě starých mistrů. Rokem 1943 zájem o biblické téma pozvolna klesá, ale i ojedinělým dílům Tichého, Baucha, Tittlebacha, Chada vzniklým do konce války je v rámci této kapitoly věnována pozornost. Biblické tematice obsažené v dílech umělců v poválečné době až do konce 40. let se pak věnuje kapitola *Biblické téma v poválečných letech*. Zde je zmíněno dílo Rudolfa Veverky, který na scénu se svými „biblickými" díly přichází roku 1945, dále pak *Oplakávání* Karla Černého, a blasfemické *Ukřižování* Vlastimila Beneše. Výjimečným zjevem v rámci českého výtvarného umění je tvorba děl inspirovaných Starým i Novým zákonem Bohuslava Reynka a Aléna Diviše, která převážně spadají do poválečné časové periody. Přičemž právě Alén Diviš, Bohuslav Reynek a také František Tichý se jako umělci a nesmírně silné osobnosti biblické tematice věnovali dál i po únoru 1948 a právě jim patří závěr této kapitoly.

V druhém velkém oddíle *Biblické téma v uměnovědných souvislostech* jsou v pěti podkapitolách rozvedena základní uměnovědná hlediska týkající se daného tématu práce. Podkapitoly jsou následující: *Návrat k lidství a nadčasovým hodnotám, Inspirace díly starých i moderních mistrů, Expresivita jako výraz aktu osobní přítomnosti v díle, Rukopis jako subjektivní prohloubení předmětně-jevové reality, Moc dějinných sil.* Nejvýraznějším rysem, kterého si v malířských dílech biblického tématu období 40. let můžeme povšimnout, je důraz kladený na obsahovou část díla. S tou se pojí již zmíněná proměna malířského rukopisu, barevnosti, a se kterou úzce souvisí návrat k tvorbě starých mistrů. Této změně

obsahové stránky díla se věnuje podkapitola *Návrat k lidství a nadčasovým hodnotám*, kde je zmíněna výrazná proměna uměleckého díla související se společenskou situací a těžkostmi doby, se kterými se mladí malíři museli potýkat a hledat cestu vlastního vyjádření. Je zde zmíněna i vnitřní psychická rozporuplnost umělce pramenící z této situace. Přičemž v dalších dvou podkapitolách - *Inspirace díly starých i moderních mistrů* a *Expresivita jako výraz aktu osobní přítomnosti v díle* - je tato změna mapována i z hlediska formální stránky díla. Je věnována pozornost různým způsobům, jakými se malíři v tvorbě děl, kterým se věnuje tato práce, inspirovali uměním starých mistrů, ale třeba i dílem Pabla Picassa či Giorgia de Chirico. V podkapitole *Expresivita jako výraz aktu osobní přítomnosti v díle* je však pozornost věnována zejména projevům spontánní prudké malířskosti na konkrétních dílech umělců, kteří se však i v rámci takto utvářené malby a struktury díla zejména v kompozičních principech a světelnosti pro inspiraci také vraceli do minulosti. V navazující podkapitole *Rukopis jako subjektivní prohloubení předmětně-jevové reality* je nastíněn z mírně fenomenologického pohledu vnitřní psychický proces umělce, který aktem malby přetváří realitu v umělecké dílo odkrývající hlubší podstatu reálných jevů. Na závěr je pojednáno o skrytých silách dobra a zla, které tak mocně ovlivnily nejen dobové dění, přičemž jejich možným odrazem bylo a je umění v celé své rozmanitosti. V poslední podkapitole *Moc dějinných sil* se také píše o tématu samotného předpokladu možnosti zření skutečné podstaty dění a s tím související možností tvůrčího aktu vůbec, tedy otázek nejkrajněji souvisejících s malířskou reakcí na dobu největšího temna evropských dějin.

Dále následuje třetí velký oddíl, tedy kapitola *Vybraní autoři a biblická témata v jejich tvorbě v období 30. a 40. let*. Tento text vychází z informací o životě vybraných autorů v daném období, tedy v periodě, kdy aktualizovali biblická témata, a dále se tato kapitola pojí s významnou součástí této práce a to s *Obrazovou přílohou*. Právě díky tomuto shromážděnému množství reprodukcí vybraných děl a textu této práce je možno si udělat alespoň zevrubnou představu o podobě, tematice, zásadním směřování a vývoji tvorby jednotlivých autorů. Setkáme se zde s rozbory děl a v určitém smyslu i se životy Jana Zrzavého, Bohuslava Reynka, Františka Tichého, Aloise Wachsmana, Jana Baucha, Aléna Diviše, Vojtěcha Tittelbacha, Zdenka Rykra, Karla Šourka, Karla Černého, Jiřího Trnky, Josefa Lieslera, Václava Hejny, Vlastimila Beneše, Rudolfa Veverky, Václava Chada a ve zmínce i dalších, přičemž vzhledem k rozsáhlosti a závažnosti biblického tématu v jejich díle je některým autorům věnována příslušně větší pozornost (např. Reynek, Tichý, Wachsman, Bauch, Diviš). Naopak například Karlu Černému a jeho jedinému dílu *Oplakávání* z období

40. let, bude věnována pozornost jen v rámci kapitoly *Biblické téma v historických souvislostech*.

Dále již následuje *Závěr*, ve kterém jsou sepsány poznatky, ke kterým jsem dospěla v rámci studia této problematiky. Připojeny jsou seznamy použitých zdrojů a obrazových příloh a samotná obrazová příloha, v rámci níž jsou reprodukce děl číslovány desetinným způsobem, kdy číslice před tečkou značí příslušnost k autorovi a ke stejným číslem označené podkapitole v oddílu *Vybraní autoři…*, řazení je v této úrovni chronologické dle roku narození autora. Číslice za tečkou je pak pořadové číslo reprodukce k danému autorovi v řazení převážně chronologicky dle datace děl, s výjimkou díla Františka Tichého a Jiřího Trnky, kdy je preferováno tematické členění reprodukcí děl, poněvadž v tvorbě Františka Tichého se jednalo spíše o obrazové cykly, kterým se systematicky věnoval paralelně s jinými tématy své tvorby, a proto tematicky stejná díla biblického charakteru vyžadují více prostoru pro komparaci, a u Jiřího Trnky se jedná o velice skromný počet děl, ke kterému se svým zpracováním - zejména Trnkova oblíbeného tématu Jana Křtitele - také více hodí tematické členění. Na začátek obrazové přílohy je ještě předřazena série reprodukcí označených číslicí 0 před tečkou jakožto ukázka kuboexpresionistických a expresionistických východisek celé následně představené generace malířů.

2. VÝVOJ BÁDÁNÍ

Snad poprvé bylo české umění první poloviny 20. století nesoucí religiózní či biblickou tematiku veřejnosti souhrnně představeno na přelomu roku 1947 a 1948, kdy uspořádal SVU Aleš v brněnském Domě umění výstavu *Náboženské umění 20.* století. Tvorbou biblického tématu zde byli zastoupeni autoři jako Jan Bauch, Karel Dvořák, Ľudovít Fulla, Karel Pokorný, Antonín Procházka, Karel Svolinský, František Tichý, Alois Wachsman, Jindřich Wielgus, Richard Wiesner, Jan Zrzavý.[5] Výstavu z hlediska koncepce uspořádal katolický farář Jan Dokulil. Hana Rousová však podotýká, že Dokulilův úvodní text katalogu je spíše teologickým traktátem, protože je veden v duchu myšlenek jako: „*Umění liturgické je podstatou kolektivní a poslušné. Umělec diktovat zde nemůže*.“[6] V podstatě se tedy jedná spíše o cenný dobový dokument dokládající reflexi biblické tématiky děl po válce.

[5] Viz Rousová, Člověk na kříži (pozn. 1), s. 79.
[6] Ibidem, s. 79. – Cituji zde informace podle Hany Rousové, protože se mi tento katalog nepodařilo získat.

Křesťanské tematice, nebo alespoň jejím autorům tvořícím za války, je stručně věnována pozornost téměř ve všech kapitolách věnujících se malbě v *Dějinách českého výtvarného umění [V] 1939-1958.*[7]

V roce 2011 vyšla publikace *Konec avantgardy? Od mnichovské dohody ke komunistickému převratu*, kterou s týmem historiků umění a kultury připravila Hana Rousová a jež doprovázela stejnojmennou výstavu uskutečněnou v květnu-září téhož roku. Koncepce výstavy a publikace *„věnuje zvýšenou pozornost osobním příběhům umělců, z nichž mnohé byly tragické“*.[8] Autoři knihy považují tvorbu nejmladších umělců 40. let za mimořádný fenomén dějin českého umění, *„i když jim paradoxně protektorát zavřením vysokých škol a redukcí výstavního provozu znemožnil přirozenou komunikaci v okamžiku, kdy vstupovali na výtvarnou scénu, jejíž kontinuita byla násilně přetržena“*.[9] Podle Josefa Vojvodíka bylo v rámci projektu *Konec avantgardy? „poprvé v co nejširším záběru představeno a interpretováno výtvarné umění válečných a protektorátních let a umělecké a kulturní aktivity té doby, a ukazuje se, že jeho podoby, témata, techniky, žánry byly mnohem bohatší, podstatně diferencovanější, různorodější, než jak se dosud jevilo*“. Dodává, že *„jako by vnější totalitní a totalizující tlak působil uvnitř umělecko-výtvarnou a estetickou diverzifikaci a disperzi jakýchkoliv totalizujících snah*“.[10] Konkrétně Hana Rousová si v této knize klade otázky velice úzce spjaté s tématem této diplomové práce, kdy se ptá, co bylo důvodem aktualizace biblických témat v českém výtvarném, zejména malířském, umění čtyřicátých let.[11] Nebo se táže slovy rakouského historika umění Hanse Sedlmayra *„Jaký je to jev, když v české sekularizované společnosti po baroku, po ‚ztrátě středu' vrací umění biblickým příběhům osobní naléhavost? A proč se tato témata periodicky vrací? Je to jev příznačný pouze pro situaci ohrožení? Jsou to podle Rousové neodbytné otázky, zvlášť když si uvědomíme, že tomu tak bylo nejen v době kolem druhé světové války, ale už i první.*[12]

V roce 2014 vyšla ve zřetelné návaznosti na výstavu a publikaci *Konec Avantgardy*? kniha Josefa Vojvodíka a Marie Langerové *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století*[13], která je významným přínosem k této

---

[7] Viz Vojtěch Lahoda, Moderní umění a cenzura v letech protektorátu, in: Rostislav Švácha - Marie Platovská, *Dějiny českého výtvarného umění [V] 1939/1958*, Praha 2005, s. 121.
[8] Viz Hana Rousová, Úvod, in: eadem - Lenka Bydžovská - Vojtěch Lahoda et al., *Konec avantgardy? Od mnichovské dohody ke komunistickému převratu*, Galerie hlavního města Prahy 2011, s. 9-10, s. 9-10.
[9] Ibidem, s. 9-10.
[10] Viz Vojvodík, Patos (pozn. 2), s. 11.
[11] Viz Rousová, Člověk na kříži (pozn. 1), s. 67-68.
[12] Ibidem, s. 68.
[13] Viz Vojvodík, Patos (pozn. 2)

problematice zejména z hlediska hlubinné analýzy obsahů myšlení a celkového „pocitu" a stavu doby. Tato kniha se věnuje rovnocenně výtvarné a literární tvorbě 40. let, která vzhledem k době svého vzniku byla zasažena patosem, tedy tím, *„co se člověku ‚přichází', jako zasaženost událostí, která náhle vstupuje coby cizorodý prvek do jeho života. Od emocionálních hnutí a afektů až k zakoušení bezprostředního násilí, bolesti až k fyzickému zničení: násilí, jemuž byl v letech války a okupace potenciálně vystaven každý jedinec jako součást národního kolektivu, odsouzeného okupací a protektorátem k trpné pasivitě*."[14] V této práci je v rámci problematiky výtvarného umění 40. let věnována detailnější pozornost nejen biblicky motivované tvorbě Rudolfa Veverky, Václava Chada a Čestmíra Kafky, ale je velice výstižně postihnut základní obsah a charakter tvorby Václava Hejny vzniklé v reakci na válku. V rámci komparace a dějinných souvislostí jsou zde jmenována i díla malířů v rámci evropského kontextu.

Dále je třeba zmínit monografickou literaturu, katalogy výstav, časopisy a u některých autorů pouze novinové články, týkající se biblické tematiky v jejich tvorbě 40. let.

Jan Zrzavý se od počátků své tvorby intenzivně věnoval religiózní tematice, která byla mapována současně i s jinak tematicky zaměřenými díly nesčetným množstvím výstavních katalogů a publikací. Avšak v období 40. let se biblického tématu dotkl pouze několika díly, která jsou vyčerpávajícím způsobem shrnuta v konkrétní kapitole Jany Orlíkové *Čechy – je mojí povinností být se svou zemí*, obsažené v jemu věnované monografii.[15]

Nejpřehlednějším a doposud nejvíce vyčerpávající publikací k dílu Bohuslava Reynka je katalog putovní výstavy k 100. výročí narození autora, uskutečněné v Domě umění města Brna a pak v dalších galeriích na přelomu let 1992-1993. Zaměření této práce odpovídá stať Karla Srpa *Pašijové motivy v poezii a grafice Bohuslava Reynka*.[16] Obsah tohoto katalogu se v podstatě dělí na dvě části v samostatných brožurách: monografickou nazvanou prostě *Bohuslav Reynek 1892-1971* a na katalog: *Bohuslav Reynek – Katalog díla*. Můžeme zde zmínit i další obsáhlejší práce Pavla Chalupy, vzniklé u příležitosti výstav v Praze, kdy bylo Reynkovo grafické dílo znovuobjeveno veřejnosti v roce 2011. Avšak se jedná spíše o publikace popularizačního charakteru.[17] [18] [19]

---

[14] Viz Vojvodík, Patos (pozn. 2), s. 13.
[15] Viz Jana Karel Srp, *Jan Zrzavý*, Praha 2003.
[16] Karel Srp, Pašijové motivy v poezii a grafice Bohuslava Reynka, in: Renata Bernardi - Jiří Šerých, *Bohuslav Reynek* (kat. výst.), Dům umění města Brna 1992, s. 38-41.
[17] Viz Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek. Mezi nebem a zemí*, Praha 2011.
[18] Viz Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek (1892-1971)*, Praha 2011.

Literární reflexe tvorby Františka Tichého a Aloise Wachsmana tvoří zajímavý dokument dobové recepce děl těchto umělců, proto jí je zde věnována detailnější pozornost:

Díla Františka Tichého obsahující biblické náměty byla již od svého vzniku reflektována v dobovém tisku, přičemž v Kritickém měsíčníku roku 1941[20] Františku Tichému historik umění František Kovárna vytýká rozpor mezi nově vzniklými díly s biblickými náměty a těmi, v nichž v období válečných let sílil erotický akcent.[21] Dále pak upozorňuje na prvek historismu, který byl vytýkán zejména Tichého zpracovávání motivu *Milosrdného Samaritána*.[22] [23] [24] K těmto problémům se po letech vyjadřuje František Dvořák, podle něhož nebylo obtížné tento malířův tvůrčí postoj kritizovat, ale naopak je obdivuhodná umělcova vůle *„hájit v této zkoušce tvůrčích charakterů stanoviska výtvarníka vnímavého a schopného projevů maximální síly a působnosti*".[25] Dále pak Dvořák v této Tichého tvorbě spatřuje *„spíše účinný protest proti dobovému řádu, tak jako se projevuje u jeho básnických vrstevníků, než pouhý únik do oblasti formálních problémů prošlé éry, jak již bylo jeho umění hodnoceno*"[26]

V roce 1941 napsal Vincenc Kramář nepublikovaný článek[27] aktuálně se týkající Tichého nově vzniklých děl biblického charakteru. Nejvíce se v něm věnuje tematickému okruhu prací s námětem *Zvěstování Panně Marii* a dovídáme se zde velmi zajímavé podrobnosti o malířově motivaci ke vzniku některých děl náboženského charakteru. Tato

---

[19] Viz Michal Bauer - Miroslava Hlaváčková - Jaroslav Med et al., *Hommage à Bohuslav Reynek*, České Budějovice 2011.

[20] Viz František Kovárna, Vlna výtvarného historismu, *Kritický měsíčník IV*, 1941, s. 317–319.

[21] O tomto námětovém rozporu v dobovém tisku píše František Kovárna: *„Nevadí, že nedovedou zatím docela přesvědčit* (myslí tím nově vzniklá díla biblických námětů)*, protože zeje nepravděpodobný rozkryv mezi nimi a hned třebas pozemšťanstvím ilustrací k Písni písní a zejména mezi Ovdovělou Carmen, erotickou jako v čase nadrealismu*." Ibidem, s. 317. - Erotický obsah můžeme vnímat i v díle *Hrazdařka* (1940) nesprávně též pojmenovaném *„Úsměv"*.

[22] Ibidem, s. 317–319.

[23] Viz Alžběta Birnbaumová, Měsíční přehled výstav, *Salon XXI*, 1942, č. 5, s. 17.

[24] Viz Otakar Mrkvička, O současném umění, *Kvart IV*, ed. František Halas - - Josef et al., 1945 – 1946, s. 25-27.

[25] Viz František Dvořák, *František Tichý. Grafické dílo*, Praha 1961.

[26] Ibidem, s. 20. – František Dvořák zde zřejmě naráží na poválečný velice kritický článek Otakara Mrkvičky ve sborníku poezie a vědy *Kvart*, ve kterém je Mrkvička k historismu ve výtvarném umění v průběhu válečných let velmi příkrý. Mrkvička totiž nevnímá toto počínání jen jako možnost jakési mimikry před politickou perzekucí, ale vidí ho jako trapnost a stagnaci, jako útěk do minulosti v nemožnosti žít přítomnost, jako sentimentální a jalové připomínání tradice, které poznenáhlu dusí, jako nemohoucí rozpačitost, eklekticismus a v neposlední řadě *„snahu po vnějším a příliš hmotném úspěchu*". Viz Mrkvička (pozn. 24), s. 26.

[27] Viz Vincenc Kramář, Zvěstování Panně Marii a jiné náboženské kresby a obrazy Františka Tichého. 1941, in: Milan Knížák, *Vincenc Kramář. Od starých mistrů k Picassovi*, Praha 2000, s. 209.

studie byla uveřejněna až o mnoho desetiletí později v roce 2000 v rámci publikace *Od starých mistrů k Picassovi* shrnující celoživotní Kramářovo uměnovědné dílo. Dále pak negativní kritikou, která předcházela umělecký i osobní konec Františka Tichého, byl ideologický článek Josefa Rabana, reagující na výstavu v Topičově salonu roku 1948.[28] Raban zde Tichého tvorbu v duchu poúnorové ideologie zpochybňuje a degraduje ji na sbírku kuriozit, přičemž ho vyzývá ke změně. Dalším z kritiků byl Miroslav Míčko, který umění Františka Tichého označil po únoru vizitkou formalismu, i když v něm dříve viděl básníka, který *„uvádí do hry neviditelné, tajemné, nevýslovné“*, a umělce zvláštní hloubky.[29] Na přelomu 50. a 60. let bylo dílo Františka Tichého rehabilitováno historikem umění Františkem Dvořákem a Tichý v roce 1961 získává titul zasloužilého umělce, přičemž v témže roce malíř umírá. František Dvořák se mimo jiné zabýval Tichého grafickými pracemi, které vydal v letech 1961 a 1995 ve dvou publikacích pod názvem *František Tichý, Grafické dílo*.[30] [31] Tato souborná vydání grafik jsou vzácná z důvodu, že je zde, mimo jiné, obsažena velká část Tichého příležitostné grafiky, která byla rozeseta po různých majitelích. Námětem velkého množství těchto drobných prací je ztvárnění půvabných biblických motivů vytvářených k různým svátečním či slavnostním příležitostem. V roce 1968 se v knize zaměřené na Tichého kresby[32] některým kresleným biblickým motivům věnuje Vojtěch Volavka, který se jako jediný z autorů více zaobírá i formální a technickou stránkou díla, přičemž hledá i komparace v evropském malířství. V roce 1976 napsal o Tichého díle a životě obsáhlou monografii Jan Tomeš,[33] který se v ní podrobně věnoval i biblickým motivům v souvislosti s Tichého životem, přičemž text je obohacen o rozsáhlou přehledovou obrazovou přílohu, která je cenným zdrojem k poznání mnoha děl nejen biblického charakteru. Jen škoda, že reprodukce vzhledem k dobovým technologickým možnostem tisku nejsou barevné. V roce 2002 byla vydána monografie Františka Tichého od Tomáše Wintera,[34] který se zde v rámci děl biblického charakteru originálně vyjadřuje k ožehavé otázce rozporu Tichého tvorby počátku 40. let - biblické náměty versus erotické náměty. Dospívá k velice zajímavému smírčímu stanovisku těchto vzdáleně protikladných

[28] Viz Josef Raban, Po staru se nedá žít ani malovat, *Kulturní politika III*, 1948, č. 64, s. 7.
[29] Viz Miroslava Hlaváčková, Nad dílem Františka Tichého, in: eadem, *František Tichý* (kat. výst.), Galerie moderního umění Roudnice nad Labem 1990.
[30] Viz Dvořák, Tichý.Grafické dílo 61 (pozn. 25)
[31] Viz František Dvořák, *František Tichý. Grafické dílo*, Praha 1995.
[32] Viz Vojtěch Volavka, *František Tichý.kresby*, Praha 1968, s. 11-12.
[33] Viz Jan Tomeš, *František Tichý. Malířské dílo*, Praha 1976, s. 104-113
[34] Viz Tomáš Winter, *František Tichý*, Praha 2002.

pólů. Dále pak můžeme považovat za velmi odvážné Winterovo hledání významových paralel mezi díly *Oběšený Harlekýn*[35] (1948) a *Milosrdný Samaritán* (1949).[36]

S velice zajímavými žurnalistickými reflexemi díla Aloise Wachsmana se můžeme v novinových článcích setkat již v roce 1942, kde se mimo jiné dovíme přístup veřejnosti k jeho velmi vyhraněnému tvůrčímu stylu i k samotným biblickým tématům, která po jeho předchozí tvorbě byla věcí více než překvapivou. Styl jeho pozdního díla, v němž vznikaly biblické motivy, je označen jako *„naivně klasicizující“*, který v posledních letech jeho života dozrával k *„uvědoměle archaizujícímu“* výrazu.[37] Též je podotknuto, že se tehdy začal zabývat technickou stránkou malby, což ho přivedlo k bedlivějšímu studiu starých mistrů, zejména gotických, a to se také odrazilo ve způsobu pojetí jeho děl.[38] Protože by dílo v období autorovy smrti *„nebylo obstálo před německým požadavkem nezvlhlého umění“*,[39] uskutečnila se až po válce, roku 1947, Wachsmanova posmrtná výstava, kterou uspořádal SVU Mánes. Článek v Lidové demokracii,[40] jež na tuto výstavu reaguje, popisuje různá autorova tvůrčí údobí a pak je také dost řečeno k tématu jeho biblických děl. Píše se o změně výrazu v tvorbě, která přišla s jeho nemocí v roce 1937. Dále se můžeme dozvědět o Wachsmanově hluboké víře či o jeho milovaném námětu Svaté Veroniky, která se mu vybavovala z dávných vzpomínek jeho výtvarných počátků a která *„střeží vstup nejen k duchovnímu obratu, nýbrž i k celému Wachsmanovu dílu*.“[41] Jsou zde zmíněny i některé znaky tohoto posledního malířova tvůrčího období, mezi které patří zejména častý námět Kristova utrpení, ke kterému byl autor motivován zejména *„kalvárií českého národa“*.[42] Ale i přes tento motivační drásavý prvek jsou dle pisatele Wachsmanova díla naplněna *„takovou vroucností a zaníceností, že mluví samy o vlastním přesvědčení síly a mohutnosti velikonočního dramatu*.“[43] V neposlední řadě je zde podotknuto, že Wachsmanovo „biblické“ dílo bourá přesvědčení těch, kteří nechtějí uznat oprávněnost duchovního námětu ve výtvarném umění a že je *„mnohem více než přesvědčením o jeho existenci, je samo schopno použití k výzdobě chrámů, tvořeno z přesvědčení, z bolesti a zanícení,*

[35] Viz Winter, Tichý (pozn. 34), s. 166. – Je zde myšlena malba temperou *Oběšený Harlekýn* z roku 1948.
[36] Ibidem, s. 166. – Motiv smrti se objevuje i v jedné věší Tichého grafice *Andělíčkářka* (1949).
[37] o m, Malíř Alois Wachsman mrtev, *Lidové noviny*, 1942, 17. 5.
[38] Ibidem
[39] Viz jm b, Dílo A. Wachsmana, *Vyšehrad*, 1947, 16. 4.
[40] zmz, Posmrtná výstava Aloise Wachsmana, *Lidová demokracie*, 1947, 16. 3.
[41] Ibidem
[42] Ibidem
[43] Ibidem

z výtvarných pohnutek a z horečné předtuchy brzkého konce umělcova."[44] Samotná výstava, na kterou tento článek reaguje, je vnímána jako ojedinělý dokument tehdejší výtvarné současnosti, vracející se oddaně k poslání, jaké znaly zanícené doby gotiky a baroka. Oproti tomuto článku je Wachsmanovo pozdní dílo vykládáno dost negativně v mírně bulvárním časopisu MY 47 jako symbolismus, jež se projevil v historizujícím eklekticismu *„nad jiné nesympaticky"*.[45] [46] Přičemž je dodáno, že souvislosti mezi Wachsmanovými Golgotami a utrpením našeho národa uvidí jen *„vulgární vykladači"*. Dokonce se v tisku můžeme setkat i s úplně odmítavou reakcí, kdy jsou zpochybňovány Wachsmanovy pokusy už na poli poetické a surrealistické malby, přičemž *„za zcela záporný lze (podle pisatele) považovat poslední úsek jeho práce poznamenaný zálibou v historismu, důsledného až k napodobování technických zvláštností"*.[47] Jeho práce je též srovnávána s pateticky monumentálními pozdními kompozicemi Antonína Procházky a *„je jedním z dokladů, jak soudobý malíř ve snaze výtvarně reagovat na složitost, intenzitu a chmurnost životních pocitů, nedovede vystačit s prostředky čisté malby a sahá k prostředkům mimovýtvarným, symbolickým, nápovědám a náznakům, které jsou pak jen křečovitým přívěskem na výtvarném základě"*.[48] V roce 1963 o Aloisi Wachsmanovi a jeho tvorbě napsal malířův přítel a historik umění Jaromír Pečírka drobnou monografii, v níž se převážně věnuje nejen osobnosti a životu umělce, ale velice stručně i tvorbě, v níž má své místo i zmínka o dílech inspirovaných Biblí. V této souvislosti Pečírka zdůrazňuje zejména vliv vlámského malíře Pietera Brueghela či Mistra Třeboňského a navzdory všem těmto vlivům, které bývají malíři vytýkány jako historismus, oceňuje malířovu hlubokou pokoru, *„jeho dramatičnost a poetičnost, jeho jednoduchost chápání a znázornění tradičních námětů, jež povýšil do oblasti prosté lidskosti*."[49] Dále prozrazuje podstatnou Wachsmanovu osobní skutečnost, která provázela jeho pozdní tvorbu a jež nebývá tak explicitně vyřčena, a to, že malíř *„…myslel na smrt, příliš často ho zavedla do svého náručí, a život miloval…"*[50] S Wachsmanovou tvorbou se opět v dobovém tisku hojně setkáme v roce 1971,[51] [52] [53] kdy byla reflektována z důvodu

---

[44] Viz zmz (pozn. 40).
[45] Viz t, Posmrtná výstava Aloise Wachsmana v Mánesu, *My 47*, 1947, 22. 3.
[46] V jiném článku jsou tyto hodnoty uznány, ale nejsou vnímány negativně: „…dílo Wachsmanovo je vskutku, přes jistý eklekticismus a historismus, velmi osobité, malířsky kultivované a vzácně výmluvné. Byl to vskutku malíř, který dovedl a měl také vždycky co říci. Viz i k, Dílo Aloise Wachsmana, *Právo lidu*, 1947, 23. 3.
[47] Viz ŠOL, Výtvarný odkaz A. Wachsmana, *Mladá fronta II*, 1947, 28. 3.
[48] Ibidem
[49] Viz Jaromír Pečírka, *Alois Wachsman*, Praha 1963, s. 18.
[50] Ibidem, s. 18.
[51] Viz autor neuveden, Výstava Aloise Wachsmana, *Pochodeň*, 1970, 2. 12.
52 Viz Luboš Hlaváček, Jeden z avantgardy, *Mladá fronta Praha*, 1971, 8. 1.

uskutečnění souborné a do této doby nejúplnější výstavy v Obecním domě v Praze. Texty se zaměřují zejména na zmínění celého avantgardního kontextu doby 20. a 30. let, v němž se Wachsman umělecky formoval, a dále pak na malířovo architektonické vzdělání a tvůrčí vývoj, který se dělil do pěti stylových etap.[54]

Co se biblické tématiky Wachsmanova díla týká, dobový tisk se z důvodu politického diktátu i po tolika letech o těchto dílech zmiňuje spoře, někdy vůbec. Povětšinou pouze podotkne, že se jednalo o poslední etapu malířovy tvorby podmíněnou nejen dobovou situací, ale i nemocí, a výpověď o samotných dílech degraduje pouze na informace o technice malby, stylu či vlivu starých mistrů.[55] Pokud je řečeno něco, co by se týkalo křesťanského námětu, je užita heslovitá či jinotajná řeč.[56] Avšak není bez zajímavosti, že reprodukce Wachsmanova díla *Zvěstování* či *Kalvárie* našly své místo v roce 1976 v Katolických novinách.[57] [58] V roce 2003 vyšla monografie o Aloisi Wachsmanovi,[59] kterou napsala Rea Michalová a jedná se o první rozsáhlou studii, která shrnuje celé jeho malířské dílo. Jsou v ní publikovány dosud neznámé či obtížně dostupné malby, jako například *Zvěstování* z roku 1941. Avšak je nutno podotknout, že tisk reprodukcí je velmi nekvalitní. V Dějinách českého výtvarného umění je podotknuto, že Alois Wachsman *„prostřednictvím biblických podobenství vyjádřil tíseň doby patrně nejvýrazněji…“*[60] dále pak jsou uvedeny všeobecně známé informace o tvorbě za války.[61]

V roce 1978 vyšla v Praze monografie díla Jana Baucha od Jana Spurného.[62] K biblické tématice děl se logicky vztahuje odstavec věnující se Bauchovu tvůrčímu období válečných let. Spurný zde píše, že tvůrčí léta 1936-1938 byla poznamenána krizí umělce, a proto se Bauch na krátký čas přiklonil k tvůrčím zásadám purismu. Ale dále konstatuje, že Jan Bauch byl jedním z prvních, kdo svoji tvorbou reagoval na mnichovskou zradu, okupaci a začínající válku. Podle Spurného Bauchův malířský projev v tomto období přestává být samoúčelně výtvarný, a *„subjektivní artistní záměry ustupují vnitřní potřebě vyjádřit*

---

[53] Viz autor neuveden, Z historie avantgardy, *Práce*, 1971, 12. 1.
[54] Například historik umění L. Hlaváček byl zaměřen zejména na pronikání surrealismu do Wachsmanovy tvorby a vnímal toto umělcovo úsilí jako vzestup mezi výtvarně *„nejvýznamnější a nejúčinnější“* díla. Viz Hlaváček, Jeden z avantgardy (pozn. 52)
[55] Viz autor neuveden, Wachsman redivivus, *Lidová demokracie*, 1970, 9. 12.
[56] Viz F D, Klasik poetismu, *Lidové noviny*, 1973, 15. 3.
[57] Viz autor neuveden, reprodukce Wachsmana, *Katolické noviny*, 1976, 21. 3.
[58] Viz autor neuveden, reprodukce Wachsmana, *Katolické noviny*, 1976, 28. 3.
[59] Viz Rea Michalová, *Alois Wachsman*, Praha 2003.
[60] Viz Vojtěch Lahoda, Melancholie, expresionismus a skupina Sedm v říjnu, in: Marie Rostislav Švácha, *Dějiny českého výtvarného umění 1939/1958 V*, Praha 2005, s. 81-82.
[61] Ibidem, s. 81-82.
[62] Viz Jan Spurný, *Jan Bauch*, Praha 1978.

pochyby, obavy a bolesti lidí, smutek, který tíživě visí nad celou zemí, zoufalství, opuštěnost člověka a jistotu lidské solidarity".[63] Spurný píše, že právě v tomto období a v souvislosti s tímto dobovým tragickým děním, byla v Bauchově díle, kromě i jiných burcujících malířských námětů, aktualizována náboženská tématika, kterou charakterizuje jako *„jinotajné variace tradiční náboženské symboliky utrpení"*,[64] které představovaly zejména náměty z Nového zákona. Tyto obrazy však podle pisatele neznamenaly výraz latentního, nebo dobou vyvolaného náboženského spiritualismu či mystické útočiště, ale zdůrazňovaly *„jen lidskou stránku utrpení"*.[65] Spurný také konstatuje, že Bauchovy ikonografické a typologické podněty zprostředkovaly zejména vzpomínky z mládí, kde se s touto motivikou setkával v otcově řezbářské dílně. Mimo to Spurný samozřejmě mluví o technice děl zmíněného období, přičemž bych zde chtěla podotknout, že jediným tvárným prvkem Bauchových děl nebyla pouze barva, jak píše Jan Spurný, ale zejména i malířský rukopis.[66] V souvislosti s biblickými motivy a válkou můžeme zmínit, že Spurný také reflektuje Bauchovu poválečnou, ale i pozdější tvorbu, kdy se následkem traumatu války v malíři kromě nových námětů probouzely i reminiscence na válečné období – konkrétně jmenuje díla jako: *Člověk člověku vlkem*, *Bubny a píšťaly* či zejména *Ecce homo*, *Apokalypsa*, *Gott mit uns*. [67] Co se Bauchovy ilustrátorské práce v souvislosti s biblickým tématem týká, Spurný zmiňuje malířův umělecký doprovod k *Salome* Oskara Wilda z roku 1956 a také při této příležitosti cituje malířovo velice zajímavé přesvědčení, které se týká významu ilustrace obecně.[68]

V roce 2012 byla vydána velmi obsáhlá kniha skládající se z Monografie o díle Jana Baucha,[69] kterou napsala Rea Michalová a z Eseje, jejíž texty napsal Peter Kováč. Kniha je zejména velkým přínosem v množství reprodukovaných děl, včetně biblických. Léta Bauchovy tvorby za protektorátu, tedy období aktualizace biblické tematiky, jsou shrnuta v jedné z kapitol Monografie Rei Michalové: *Čtyřicátá léta* a pak v rámci závěrečné Eseje se jimi ve dvou kapitolách *Zrození uhlí a přepadení Československa* a *Loreta a poslední večeře* věnuje Peter Kováč. V textu Petera Kováče *Loreta a poslední večeře* se například dovídáme, že čtyři obrazy týkající se námětů z Kristova života a to konkrétně věčného a za války velice aktuálního tématu zrady a utrpení (*Večeře páně*, *Kristus na hoře Olivetské*, *Golgota* a *Snětí z kříže*) Bauch vystavil již za války 24. dubna 1942, přičemž šlo o jednu z jeho

[63] Ibidem, s. 13.
[64] Ibidem, s. 13.
[65] Viz Spurný, Bauch (pozn. 62), s. 14.
[66] Ibidem, s. 14.
[67] Ibidem, s. 17 a 21.
[68] Ibidem, s. 28.
[69] Viz Rea Michalová - Peter Kováč, *Jan Bauch*, Praha 2012.

nejpůsobivějších výstav.[70] Dále pak dle Petera Kováče byla volba biblických námětů pro Baucha pouze jinotajem a tyto motivy měly vyjádřit skrytou formou atmosféru protektorátní doby.[71] V neposlední řadě je třeba zmínit, že Kováčův text *Loreta a poslední večeře* obsahuje také stručné rozbory biblických děl například Kristus na hoře Olivetské Poslední večeře… a jejich různé inspirační zdroje (El Greco, Tintoretto), přičemž je zde naprosto nově poukázáno zejména na nový možný podnět vedoucí k realizaci biblických motivů, který představuje pozdně gotické řezbářství. Konkrétně se jedná o souvislost s pozdně gotickými řezbami *Mistra žebráckého Oplakávání*, které byly v té době hojně publikovány v uměnovědných periodicích. Na závěr k Janu Bauchovi je třeba zmínit názor Hany Rousové, která ho člení do skupiny malířů, kteří se vyjadřovali spontánně, protože *„křesťanské ikonografii, zejména příběhu Krista, rozuměli jako akcelerátoru výpovědi o utrpení člověka, jehož ‚čas existencionální … je čas konkrétní a žitý'"*.[72]

První text z roku 1946 věnující se dílu Aléna Diviše, nazvaný *Vzdálený návštěvník Divišových obrazů* s úctou a obdivem mluvící o malířově tvorbě a životě pochází z pera jeho přítele hudebního skladatele Bohuslava Martinů, který se kvůli svému exilu a politické situaci v Československu nemohl zúčastnit Divišovy první výstavy.[73] Z velice živých postřehů, které Martinů vystihl k umělcově osobnosti, bylo hojně citováno. O dva roky starší článek *Kaleidoskop snů z vězení* Jaromíra Pečírky z roku 1948[74] se věnuje zejména Divišově pobytu ve věznici La Santé.[75] V únoru roku 1948 a v následujícím roce v říjnu - listopadu byly uskutečněny první výstavy Divišových děl, které si dovezl z Ameriky. O vznik výstav se zasloužil zejména Jaromír Pečírka, který napsal předmluvy k jejím katalogům. Právě téma první výstavy uskutečněné ve Vilímkově galerii je pro tuto práci velmi důležité, protože na ní byla prezentována díla všech Divišových námětových i tematických okruhů z období 40. let.[76] Divišovým přítelem byl i Jaroslav Seifert, se kterým se Diviš seznámil u Jana Baucha a který napsal báseň *Psáno na rub obrazů Aléna Diviše*, jež se přímo týká umělcova života i

[70] Dále pak byla prezentována i dvě díla zachycující Loretu a Belveder.
[71] Viz Peter Kováč, Loreta a poslední večeře, in: Rea idem, *Jan Bauch*, Praha 2012, s. 343.
[72] Viz Rousová, Člověk na kříži (pozn. 1), s. 69-70.
[73] Bohuslav Martinů, Vzdálený návštěvník Divišových obrazů, *Kytice III*, 1946, č. 2, s. 286-288.
[74] Jaromír Pečírka, Kaleidoskop snů z vězení, *Kytice*, 1948, č. 5, s. 258–266.
[75] Různá svědectví z Divišova života jsou známá díky svědectví jeho mnohých přátel, mezi které patřil i Jaromír Pečírka, ale například i sochařka Hedvika Zaorálková, která po malířově smrti po zbytek svého života jeho pozůstalé dílo opatrovala.
[76] Obsahem druhé výstavy konané v galerii Ars Melantrich byly kvaše a oleje k Erbenovým Svatebním košilím. V Ústavu dějin umění Akademie věd ČR, v oddělení dokumentačních a sbírkových fondů (fond Jaromíra Pečírky, karton 65.) Je uložen text, který Alén Diviš napsal pro Jaroslava Seiferta

tvorby.[77] Byla publikována roku 1949 v katalogu druhé výstavy.[78] Následovala éra totality a po Divišově tvorbě se slehla zem. Jaromír Zemina, kterému se v období komunistického režimu mnohdy s obtížemi podařilo alespoň část Divišova díla vystavit a při této příležitosti alespoň něco o něm napsat, v této souvislosti podotýká, že i když dílo v podstatě nebylo od umělcovy smrti po celé čtvrtstoletí vystavováno, není to nikterak na škodu, protože po určitém časovém odstupu ho totiž můžeme velice dobře konfrontovat se světovým výtvarným děním a toto mimořádné a do určité míry kontroverzní dílo můžeme lépe včlenit do kontextu světového vývoje a tím ho také lépe pochopit.[79]

V roce 2005 vyšla první komplexní monografie autorů Vandy Skálové a Tomáše Pospiszyla, pojmenovaná prostě *Alén Diviš 1900 – 1956*.[80] [81] Tato kniha se stala významnou prací zejména z hlediska historického a to v odhalení a zmapování Divišových cest a pobytů v Africe, na Martiniku a v New Yorku, které následovaly po propuštění z věznice La Santé. Toto bádání je významné například pro pochopení Divišova námětu ukřižovaného jako muže tmavé pleti, kdy je nutné, *„jeho tvorbu zkoumat s přihlédnutím k dobovému kontextu avantgardních proudů Paříže a New Yorku“*.[82] Dále pak se v této práci z citovaných amerických písemných dokumentů nově dozvídáme nejen o Divišově životní situaci v Americe, ale i to, že v budoucím poválečném centru moderního umění byla jeho umělecká tvorba za války velmi vysoce ohodnocena.[83] Z toho vyplývá, že se o Alénu Divišovi ve vysokých uměleckých kruzích v Americe vědělo.

---

[77] Seifert v této básni zaznamenal nejen své postřehy o umělci, ale i to, co mu o sobě, o svých osudech a o svém díle vyprávěl sám malíř, nebo co mu přímo pro tento účel napsal. Viz Jaromír Zemina, *Alén Diviš*, Praha 2016, s. 101.

[78] I když je podle Jaromíra Zeminy v této básni spousta nepřesností týkající se Divišova života, který Seifert podle něj vlastně nepochopil a tím i tíhu a hloubku jeho díla verši patřičně neztvárnil, stala se tato báseň východiskem pro budoucí generace, které se snažili Divišův život rekonstruovat, aby bylo možno lépe porozumět i Divišovu dílu.

[79] Viz Zemina, Diviš (pozn. 77), s. 7.

[80] Vanda Skálová - Tomáš Pospiszyl, *Alén Diviš 1900 – 1956*, Praha 2005.

[81] Následujícího roku vyšel u příležitosti k výstavě Divišova díla sborník sympozia. Viz Eva Krátká - Dagmar Svatošová, *Alén Diviš. Paralelní historie*, Praha 2006.

[82] Tomáš Pospiszyl, Mezinárodní kontext Divišova vězeňského cyklu, in: idem - Vanda Skálová, *Alén Diviš 1900 – 1956*, Praha 2005, s. 100.

[83] *„Musíme nyní definitivně počítati s jeho osobností a zařaditi ji mezi nejzajímavější zjevy našich moderních malířů. Tento názor sdílí se mnou ředitel Museum of Modern Art a majitelka známé newyorské galerie Mrs. Villard*.“ z dopisu Miloše Šafránka, bývalého legačního rady československého velvyslanectví v Paříži, adresovaného společnosti American Friends of Czechoslovakia. Viz Vanda Skálová, Alén Diviš a Miloš Šafránek, in: Vanda Skálová - Tomáš Pospiszyl, *Alén Diviš 1900 – 1956*, Praha 2005, s. 103.

Rozborům obrazů nesoucích téma Krista se věnuje Vanda Skálová v kapitole *Obrazy Krista a svaté Starosty*,[84] avšak vynechává rozbor a reprodukování jednoho z nejpůsobivějších děl - modré varianty *Krista černochů* z roku 1946. Z hlediska nazírání na Divišův život a charakter jeho tvorby Skálová kritizuje pohled Jaromíra Pečírky, který podle ní vytvořil o Divišově životě mýtus a jeho důraz kladený zejména na Divišovo prožité utrpení znevažuje, protože říká, že i jiní jako například Adolf Hoffmeister a Antonín Pelc prožívali to samé. Avšak při této kritice zapomíná na individuální míru citlivosti. Takový přístup je negován autorem další Divišovy monografie - Jaromírem Zeminou. Který k biblické motivace píše, že nádherná průzračná modř, ozařovaná slunečním žárem, kterou byl Diviš inspirován na ostrově Martiniku, později obklopuje krucifix na jednom Divišově *Kristovi černochů*, která se však zde pod tíhou tvůrcova těžkého života mění v barvu, v níž je víc tmy, než světla.[85]

Dále pak významným je přínos Vandy Skálové, která více specifikuje skutečnost, že je formálně i obsahově v Divišově tvorbě pozoruhodná především adaptace jazyka graffity a použití jej pro vlastní tvorbu. Vyzdvihuje jeho schopnost ve vězeňském graffity vidět a vycítit výtvarný jazyk, který ho inspiroval svoji formální jednoduchostí i obsahovou upřímností.[86] Z hlediska uměnovědného pojmosloví zde Diviš anticipuje poválečný zájem o art brut, existenciálně vyhraněný expresionismus a *„v dotycích dokonce předznamenal některé postupy informelní malby.“*[87] Tuto nadčasovost Divišovy malířské tvorby vystihl i Jaromír Zemina, když napsal, že Divišovo dílo, dříve neuznané a přehlížené, nepochopené, patří do světového malířství a to zejména mírou prozíravosti, protože *„dospěl myšlením i činy dál než druzí,* (protože) *ve svém ústraní, bez sebemenšího nároku na slávu, dělal dřív než jiní to, co je později proslavilo; mám na mysli zejména Jeana Dubueffeta a Jeana Fautriera.“*[88]

V roce 2010 vyšel katalog s textem Jaromíra Zeminy obsahující Divišova velice kvalitně reprodukovaná díla nesoucí i biblická témata[89] a v roce 2016 byla týmž autorem napsána další Divišova monografie nazvaná *Alén Diviš*.[90] Jaromír Zemina se velice citlivě a s velkou zkušeností věnuje rozborům stěžejních Divišových děl, přičemž se v souvislosti se

---

[84] Viz Vanda Skálová, Obrazy Krista a svaté Starosty, in: eadem - Tomáš Pospiszyl, *Alén Diviš 1900 – 1956*, Praha 2005, s. 164
[85] Viz Zemina, Diviš (pozn. 77), s. 95.
[86] Tomáš Pospiszyl, Vězeňský cyklus, in: idem - Vanda Skálová, *Alén Diviš*, Praha 2005, s. 81.
[87] Ibidem, s. 80
[88] Viz Zemina, Diviš (pozn. 77), s. 7.
[89] Viz Jaromír Zemina, *Alén Diviš. Malby a kresby* (kat. výst.), Oblastní galerie výtvarného umění v Jihlavě.
[90] Viz Zemina, Diviš (pozn. 77), s. 7.

zobrazením Krista zamýšlí i nad smyslem uměleckého díla a tvorby vůbec, přičemž Zeminův pohled zřejmě vystihuje to, o co Alénu Divišovi ve skutečnosti v jeho tvorbě šlo.[91] Dále podotýká, že utrpení spojuje člověka s člověkem, bílého s barevným mnohem víc, než štěstí, což je téma, které se přímo váže k Divišovým variantám Kristů černochů.[92] Zeminovy úvahy překračují hranice jednotlivých humanitních disciplín ať už filozofie, estetiky či náboženství, když se například zamýšlí nad ošklivostí a nad tím, proč jsou Divišovy obrazy čím dál víc „nevzhlednější".[93] Vše zakončuje mravní myšlenkou, úzce související s náboženstvím či s humánními hodnotami, která charakterizuje i zásadní směřování Divišova celoživotního díla, kterým v podstatě je reflexe skutečnosti smrti. Cituji: *„Neboť opravdu velká může být jen kultura, jež reflektuje ji, všudypřítomnou smrt*." [94]

O tvorbě Vojtěcha Tittelbach již za jeho života psala řada historiků umění jako například Karel Konrád, Jiří Kotalík, Jaromír Pečírka, Naďa Řeháková, přičemž tvorba malíře byla hojně reflektována i v dobovém tisku. Avšak protože byl Vojtěch Tittelbach později svoji tvorbou poplatný režimu, kromě obsáhlé a po stránce tisku velice kvalitně provedené monografie od Luboše Hlaváčka z roku 1986,[95] se s dalšími publikacemi týkajícími se jeho práce již nesetkáme. Tato monografie se věnuje jak ranému avantgardistickému malířovu období, tedy hlavně dílům vytvořeným v intencích lyrického kubismu, tak malířské rekci na občanskou válku ve Španělsku, okupaci a protektorát, ale i pozdější autorově tvorbě. Právě sem spadají díla biblického tématu, tedy zejména Madony malovány uvolněným malířským rukopisem, ale těžící z tvarosloví krásného slohu pozdní gotiky.

Tvorbě Zdenka Rykra, zejména jeho propagačnímu výtvarnictví se věnovala řada i zahraničních katalogů, přičemž komplexně a do hloubky se jí z českých historiků umění zabýval Vojtěch Lahoda.[96] [97] Například v publikaci k výstavě *Zdenek Rykr Elegie avantgardy 1900 – 1940* je biblická tématika Rykrova díla zmíněna pouze okrajově, ale přesto je možné si udělat základní obraz o různých způsobech, kterými tvůrce k takovému tématu přistupoval.

Karel Šourek je znám spíše jako teoretik a publikace věnující se jeho tvůrčí činnosti v podstatě neexistují. Nejvýznamnějším přínosem v této oblasti, kde je zahrnuta i biblická

[91] Ibidem, s. 28 a s. 43.
[92] Ibidem, s. 17.
[93] Ibidem, s. 18.
[94] Viz Zemina, Diviš (pozn. 77), s. 87.
[95] Viz Luboš Hlaváček, *Vojtěch Tittelbach*, Praha 1986.
[96] Vojtěch Lahoda, Elegie avantgardy, in: idem, *Zdenek Rykr.1900-1940. Elegie avantgardy* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 2000.
[97] Vojtěch Lahoda, *Zdenek Rykr a továrna na čokoládu* (kat. výst.), Národní galerie Praha 2016.

tematika jeho dvou děl v období 40. let, tvoří obsáhlý a precizně připravený katalog k výstavě *Karel Šourek, 1909-1950* z roku 1990, jehož autory jsou Marcela Pánková, Hana Rousová, Anděla Horová ad.[98]

K tvorbě Karla Černého byly vydány dvě zásadní publikace od Vojtěcha Lahody: *Karel Černý* v roce 1994, [99] a *Karel Černý 1910-1960: Barva a existence. Soupis malířského díla* v roce 2003.[100] Jedná se o dvě téměř po všech stránkách problematiky Černého díla vyčerpávající monografie, avšak pozornost k jeho ojedinělým dílům biblického tématu - Raného díla *Zmrtvýchvstání Krista* a tématu *Oplakávání* ze 40. let - je z důvodu jejich námětové výlučnosti sporá.

V období totality k tvorbě Jiřího Trnky vycházela spousta katalogů i v zahraničí, což bylo způsobeno jeho popularitou v oblasti animovaného filmu. Rozsáhlou monografii pokrývající všechna odvětví Trnkovy umělecké činnosti v roce 2002 napsal Luboše Hlaváček (pseudonym L. H. Augustin),[101] kde jsou reprodukována díla *Jan Křtitel*, *Ztracený syn* ad., doplněná konkrétními informacemi vztahujícím se k těmto dílům. Informace konkrétně se vztahující k biblické tématice 40. let v díle Jiřího Trnky jsou zmíněny spíše v souvislosti s dobovou kritikou v *Dějinách českého výtvarného umění [V] 1939/1958*[102] v rámci kapitoly Vojtěcha Lahody Moderní umění a cenzura v letech protektorátu.

Josefu Lieslerovi byla věnována abnormální pozornost v dobovém tisku, jeho tvorba byla mapována nesčetným množstvím katalogů, přičemž můžeme připomenout jeho hojnou ilustrátorskou činnost. Avšak tato pozornost skončila Sametovou revolucí v roce 1989. Obsáhlou monografii o Lieslerově díle, kde můžeme nalézt informace i reprodukce jeho biblicky motivovaných děl z období 40. let napsala v roce 1988 Simeona Hošková.[103]

I když se první vystoupení Václava Hejny se skupinou Sedm v říjnu stalo výjimečnou událostí a jeho obrazy z počátku 40. let se zařadily mezi největší hodnoty své doby,[104] napsáno o něm toho moc nebylo, podobně jako i o jiných malířích spadajících do generace nejmladších umělců tzv. válečné generace. Hejna „*proklouzl české kritice mezi prsty*“ a dle slov historika umění Haralda Tesana to má na svědomí především zdejší specifická tradice

---

[98] Viz Marcela Pánková - Hana Rousová - Anděla Horová et al., *Karel Šourek, 1909-1950* (kat. výst.), Galerie hlavního Města Prahy 1990.
[99] Viz Vojtěch Lahoda, *Karel Černý*, Praha 1994.
[100] Viz Vojtěch Lahoda, *Karel Černý 1910-1960. Barva a existence. Soupis malířského díla*, Praha 2003.
[101] Viz Luboš Hlaváček, *Jiří Trnka*, Praha 2002.
[102] Viz Lahoda, Protektorát (pozn. 7), s. 121.
[103] Viz Simeona Hošková, *Umělecké profily. Josef Liesler*, Praha 1988.
[104] Viz autor neuveden, Naše vernisáž, *Květy*, 1982, 18. 11.

určující recepci uměleckých děl, která má historické příčiny. Píše, že *„Hejnova osobní pozorování vlastní duše neodpovídala premisám českého umění, byla totiž obsahově i formálně příliš depresivní a české umění tehdy většina domácích kritiků velmi obecně charakterizovala jako lyrické*.“[105] Další skutečností, jež byla příčinou pozdější obtížné recepce Hejnova díla, je fakt, že malířovo první vystoupení na veřejnosti časově souvisí se skupinou *Sedm v říjnu*.[106] Pozdější vnímání jeho díla se odvíjelo především od skutečnosti mísení protichůdných tendencí již v jeho raném díle.

K Hejnovu dílu u příležitosti mnoha výstav byla vydána řada útlých katalogů, které vycházely jak za jeho života, tak i po jeho smrti. V mnoha katalozích se neustále objevují převzatá tvrzení, v nichž je dílo mladého autora vnímáno v souvislosti s tvorbou Honoré Daumiera a Vincenta van Gogha, *„aniž by byl zvážen význam impulzivního gesta, které znamená osvobození od všech historických vzorů*.“[107] V *Dějinách umění*, jež vydal Ústav dějin umění AV ČR, je Václav Hejna redukován pouze na člena skupiny *Sedm v Říjnu*, přičemž otázka religiózní tématiky v rámci povšechného přehledu nehraje žádnou roli.[108] Podle H. Tesana se v rámci těchto akademických dějin propásla příležitost mladého umělce představit v jeho rozporuplné a jedinečné celistvosti, přičemž už ve svazku IV/2 o umění do roku 1938 zásadně chybí prezentace Hejnova ranějšího díla, jež vzniklo před rokem 1938.[109] Tuto skutečnost zmiňuji pouze jako zajímavost, protože se k vymezené časové etapě této práce a jejímu zaměření přímo nevztahuje. V roce 2011 se náboženské tematice v Hejnově tvorbě věnuje v kapitole *Člověk na kříži* v knize *Konec avantgardy?*[110] Hana Rousová. Jedná se zde problematiku náboženských témat aktualizovanou v dílech umělců za války, přičemž je zde Hejnova expresivní orientace a náboženská tematika pouze stručně zmíněna v kontextu tvorby dalších, podobně zaměřených malířů. Komplexní zhodnocení Hejnova díla je teprve na počátku nebo v pozvolném procesu, natož aby byla více brána na zřetel pouze biblická tématika jeho děl. Například v polovině 90. let v Národní galerii v Praze probíhala nová instalace stálé expozice umění 20. století a při této příležitosti byla položena otázka, kam patří tvorba Václava Hejny. Následně byla ve Veletržním paláci konečně zohledněna tvorba umělců 30. a pozdních 40. let a *„v jednom oddílu se tak vedle ještě poměrně konvenčně expresivního Jana Baucha poprvé octli Václav Hejna, Alén Diviš, Václav Chad …*“

[105] Viz Harald Tesan, *Václav Hejna – Barva a bytí/Farbe und Sein*, Cheb 2014, s. 31.
[106] Ibidem, s. 17.
[107] Viz Tesan, Hejna (pozn. 105), s. 18.
[108] Srov. Vojtěch Lahoda, Skupina Sedm v říjnu, in: Rostislav Švácha - Marie Platovská, *Dějiny českého výtvarného umění V. 1939/1958*, Praha 2005, s. 94-101.
[109] O Hejnově výtvarné a umělecké práci se nic nedozvíme ani ve svazku V.
[110] Viz Rousová, Člověk na kříži (pozn. 1), s. 67-80.

tedy umělci spadající do tématu této práce. Tyto zatím neznámé tendence české moderny zde byly shrnuty podle historika umění Haralda Tesana pod mírně sentimentální pojem „osamění“.[111] Dále pak je škoda, že ač Národní galerie disponuje kvalitním souborem malířových obrazů ze třicátých a raných čtyřicátých let, nebyl Hejnově tvorbě při této příležitosti dán v rámci nově utvořené expozice větší a později dokonce vůbec nějaký prostor a vlastně je také třeba dodat, že *„česká kritika si dosud není jistá, jak zhodnotit radikálně subjektivistické složky Hejnovy tvorby*“.[112] Ta byla dosud nejkomplexněji zhodnocena právě v knize Haralda Tesana *Barva a bytí/Farbe und Sein*, kterou autor napsal u příležitosti malířovy výstavy, jež proběhla v roce 2013 v Chebu, následně v bavorském Pasově a v Jihlavě.[113] Tesan se věnuje zejména malířskému rozboru pro Hejnu typických biblických motivů jako *Kamenování* z roku 1936,[114] ale stručně i motivu *Poslední večeře*, kde nezapomíná na komparaci s dílem Tintoretta. Podstatné však z obsahového hlediska je, že v souvislosti s těmito díly zmiňuje Kropáčkův program *„humanizujícího subjektivismu*“[115] a dále pak mluví o tzv. „návratu k řádu“ (retour à l'ordre), který je podstatným rysem nejen náboženské tvorby celé generace umělců reagujících na válku. Obecně pak dílo Václava Hejny úzce pojí s pojmem *existencionalismus*,[116] který však byl na českém území spojován s fenoménem představujícím zážitky z války a koncentračních táborů a proto ho v Tvorbě Václava Hejny kritika dosud nějak explicitně neviděla.[117] Co se reflexe Hejnovy tvorby například v Německu týká, Harald Tesan píše, že v zahraničí, pokud je zde vůbec vůle a ochota zabývat se českým uměním, *„je Hejnova tvorba také hodnocena jen opatrně*“ protože *„systém Hejnova malířství … není zakotven ve světovém názoru, jako je tomu například u Jeana Dubuffeta, a těžko se u něj tedy rozeznává corporate identity*.“ Naopak Hejnovu tvorbu vyznačuje neustálé napětí mezi *„antikulturními a asimilujícími silami*“.[118] Dle Tesanových slov, *„Václav Hejna dosud sedí v čekárně dějin umění“*. A *„nejnovější vývoj naznačuje, že to, co dříve vypadalo jak Hejnův nedostatek, se může stát jeho předností…*“.[119]

---

[111] Srov. Vojtěch Lahoda, Reflexe osamění, in: idem, *České moderní umění 1900-1960* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1995, s. 264-278. Toto pojetí je dle H. Tesana „zužující a také v sobě skrývá nebezpečí libovůle. Je to pohled „lyrický“ a energii fenoménu zachycuje jen částečně. Ukazuje se to na příkladu Karla Černého, jehož dílo se zřetelně odlišuje od syrové tvorby výše uvedených malířů, neboť se stylisticky těsně přimyká k tzv. École de Paris“. Viz Tesan, Hejna (pozn. 105), s. 33.
[112] Viz Tesan, Hejna (pozn. 105), s. 34 a 39.
[113] Viz Tesan, Hejna (pozn. 105)
[114] Ibidem, kapitola Barva a bytí, s. 51-52.
[115] Ibidem, s. 72.
[116] Tesan se v této knize pojmu existencionalismus věnuje hojně, a to nejen z filozofického, ale i literárního hlediska.
[117] Ibidem, s. 34.
[118] Ibidem, s. 37
[119] Ibidem, s. 37.

Pouze tvorbu výjevů městských panoramat Vlastimila Beneše reflektovala řada katalogů u příležitosti výstav, přičemž jeho kontroverznímu dílu *Ukřižování* z roku 1948 byla zvýšená pozornost věnována pouze v kapitole Člověk na kříži od Hany Rousové v rámci publikace *Konec avantgardy?* v roce 2011.[120] Dále pak se k jeho dílu v souvislosti s otázkou blasfemie v knize *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století* věnuje Josef Vojvodík.

Rudolf Veverka je v podstatě od roku 2011 novým objevem v rámci českého výtvarného umění první poloviny 20. století. Pozornost jeho dílu byla věnována právě v roce 2011 v již zmíněné publikaci *Konec Avantgardy?* v kapitole Člověk na kříži od Hany Rousové,[121] která se spíše přehledově věnuje aktualizaci biblického tématu v tvorbě českých malířů v období od mnichovské dohody (zrady) ke komunistickému převratu. Tato publikace vyšla u příležitosti stejnojmenné výstavy, kde byla díla Rudolfa Veverky prezentována. V roce 2014 se Veverkovým dílům, jak z hlediska jejich rozboru, tak obsahu, v knize *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století*, věnoval Josef Vojvodík konkrétně v kapitole *Forza […] una potenza invisible: patos a pohnutí na obrazech Rudolfa Veverky*,[122] kde krom jiného je podotknuto, že Veverkovo *„pojetí a ztvárnění ikonografie passion Christi je velmi osobité a neobvyklé, a stejně tak jejich formule patosu*".[123]

O díle Václava Chada zatím nebyla napsána žádná podstatná monografie, přičemž významným zdrojem k seznámení se s určitým přehledem díla tohoto tvůrce, se stala diplomová práce *Václav Chad* Kateřiny Ottmarové z roku 2017.[124]

3. BIBLICKÉ TÉMA V UMĚLECKO-HISTORICKÝCH SOUVISLOSTECH

3.1. BIBLICKÉ TÉMA PRVNÍCH DESETILETÍ 20. STOLETÍ

Abychom lépe pochopili podstatu vzniku děl reagujících na dramatický sled dějin první poloviny 20. století, jež byla mnohdy malována expresivním rukopisem a často nesla biblické téma, je třeba nastínit podstatu dění, které v našem případě druhé

[120] Viz Rousová, Člověk na kříži (pozn. 1), s. 67-80.
[121] Viz Rousová, Člověk na kříži (pozn. 1), s. 67-80.
[122] Viz Vojvodík, Patos (pozn. 2), Forza […] una pontenza invisible: patos a pohnutí na obrazech Rudolfa Veverky, s. 291-300.
[123] Ibidem, s. 292.
[124] Viz Kateřina Ottmarová, *Václav Chad* (diplomová práce), Katedra dějin umění F FUP Olomouc 2017.

světové válce předcházelo. Druhá světová válka byla jednou z nejhorších válek všech dob rozpoutaná nacistickým Německem, kvůli které zahynulo či bylo v koncentračních táborech zavražděno neskutečné množství civilního obyvatelstva a jejímž zapříčiněním byl způsoben rozvrat vedoucí k nástupu další totality. Tato válka v podstatě byla výsledkem vnitřního stavu moderní společnosti a hospodářského stavu Evropy, který poprvé ve válečné technicistní vřavě kulminoval v podobné hrůze za první světové války. Odraz zkaženého světa před první světovou válkou je zachycen zejména v umění, které nejpravdivěji odráželo stav duchovního, duševního nitra člověka a společnosti vůbec. Vnitřní krize společnosti a následný první světový konflikt měly přímý vliv na oživení specifického dramatického tónu ve všech uměleckých odvětvích, užívajících zejména jazyku expresionismu. S popisem stavu společnosti prostřednictvím tohoto jazyka se nesetkáváme jen v malířství Maxe Oppenheimera, Otto Dixe, Ernsta Barlacha, Käthe Kollwitz, Emila Filly, Bohumila Kubišty či Jana Zrzavého a mnoha dalších, ale zejména i v dobové expresionistické lyrice, v níž můžeme hledat pravdivé obrazy světa, který v podstatě předcházel ještě oběma světovým válkám. A je velmi zvláštní, že stav rozervané duše člověka moderní doby, jeho utrpení a touhy po spravedlnosti a dobru, se věrně a stejnou měrou otiskly do všech umění, jež jsou v tvůrčím aktu v přímém vztahu s duší tvořitele: do poezie, hudby, malířství a sochařství. Z básníků, jejichž tvorba je svým sdělením tak blízká expresionistickému malířství, můžeme zmínit například německého básníka a lékaře Gottfrieda Benna či Georga Heyma. Tito autoři v různých někdy obtížněji čitelných metaforách líčí člověka ve stavu fyzické a společenské dekadence. Bennovy utopenci, sebevrazi, šílenci, mrzáci, slepci, nekonečné zástupy mrtvol či svět zalidněný mrtvými přízraky, dále pak stavy jako ztrnulost, chlad, mráz, odumřelost, to vše jsou znaky lyrické poezie, zbavené empiricko-smyslných skutečností.[125] Podobnost mezi malířstvím a poezií však nenastala jen v rovině obsahu, ale i v samotné formě. Malíři se vzdávají realismu a velice úspornými výrazovými prostředky deformují formu nejen figur pro vystupňování výrazu, zdůrazňují psychické momenty a užívají exprese, jež je v podstatě ukryta v tahu štětce. Významnou roli hraje samotná prudká drásavá barevnost a kontrast, jímž je téměř rytmicky dramatizována obrazová plocha. Podobná „redukce" se odehrává i v rovině jazyka, který ztrácel syntax. *„Expresivnosti odpovídá členění na krátké úseky, úsečnost a zkratkovitost…,* (někdy je) *verš zatížen tečkami oddělujícími jednotlivé vizuálně orientované krátké věty, prakticky*

[125] Viz Josef Vojvodík, *Avantgarda a její básníci smrti*, cyklus přednášek na FF UK v Praze 2017/18.

jen substantiva (ale i infinitivy). *Současně však vedle eliptické řeči v dramatickém dialogu se tu popřává místa výkřikům, jedinému slovu s vykřičníkem.*"[126]

V souvislosti s uměním této časové periody je více než zvláštní a nápadné, že již v druhé polovině druhého desetiletí 20. století expresionisté uvažovali o „novém člověku", podobně jako generace mladých umělců před druhou světovou válkou a během ní, která se orientovala k nadčasovým hodnotám, mezi nimiž rezonoval obraz „nahého" kosmického člověka, oproštěného od umělých konvencí a ideologií, který byl Kamilem Bednářem vyjádřen v programové eseji *Slovo k mladým* v roce 1940. Například v této souvislosti můžeme zmínit myšlenky z eseje *O expresionismu* Kasimira Edschmida z roku 1918: *„Postihnout totalitu věcí je něco jiného, než věci v jejich úplnosti reprodukovat. Vidět totalitu věcí je něco jiného než snímat věci pohledem. Vidět je akt. To znamená učinit viditelným to, co konvenční náhled, ‚člověkem udělaná a zkonstruovaná existence…, hlavně však psychologie se svým aparátem a analýzami zahalují závojem'."* *„Skrze všechny tyto surogáty se prodírá umělcova ruka. Ukazuje, že to byly fasády. Z kulis a z pod jha zfalšovaného, přejímaného citu vystupuje jen člověk. Žádná plavá bestie, žádný neznaboh a primitiv, nýbrž jednoduchý, prostý člověk. Dýchá srdcem, plíce mu šumí, odevzdává se stvoření, není však jeho kusem, ono se v něm povznáší tím, jak je on zrcadlí. Jeho život se reguluje bez malicherné logiky, bez nestoudné morálky a kauzality, měřen toliko stupnicí jeho citu…. Přestává být postavou. Je to skutečný člověk. Je vpleten do kosmu, maje kosmické cítění*."[127]

Podobně jako můžeme vidět souvislost v období obou světových válek v hledání „nového" lidství, i v malířské tvorbě válečných let, právě spojené zejména s absolutní krizí humanity, se můžeme setkat s častou aktualizací biblických témat.

Možnosti nových významů náboženských námětů v rámci českého umění již v letech 1907-1917 zkoumali zejména malíři sdružení ve skupině *Osma* a *Skupině výtvarných umělců*. [128] I když se jednalo o skupiny známé velice radikálními formálními výboji, nenajdeme u nich *„ono antiklerikálně-anarchistické zaměření"* jako u Picassa a jeho pařížského okruhu před první světovou válkou.[129] U nás to byli zejména umělci

[126] Viz Růžena Grebeníčková, Expresionismus jako hnutí a směr, in: Alena Pomajzlová, *Expresionismus a české umění* (kat. výst.), Národní Galerie v Praze 1994, s. 19.
[127] Viz Grebeníčková, Expresionismus (pozn. 126), s. 18.
[128] Viz Rousová, Člověk na kříži (pozn. 1), s. 68.
[129] Viz Tesan, Hejna (pozn. 105), s. 68.

jako Antonín Procházka, Emil Filla, Vincenc Beneš a Bohumil Kubišta, Jan Zrzavý ad., kteří ve svých expresionistických a kuboexpresionistických dílech biblického charakteru v období před první světovou válkou byli uchváceni způsobem malby, magickým světlem a utvářením prostoru v díle El Greca, které mělo vliv zejména na jinak specifické vlastnosti obrazu. El Greco, nazýván otcem moderního umění, totiž byl a je vzorem pro malíře, kteří inklinují k duchovnosti, imaginaci a přetvoření viděné reality alespoň v náznak její vnitřní podstaty. Jeho malba tak byla teoretikem Vincencem Kramářem přirovnávána k ohni a jeho postavy doslova k plamenům šlehajícím vzhůru. Toto směřování k touze vyjádřit a alespoň částečně postihnout jakousi vnitřní podstatu skutečností a jevů dokládají i myšlenky českých kuboexpresionistů, kteří ve svých teoretických formulacích často používali duchovní vysvětlení vyzařování či paprskování formy.[130] Josef Čapek psal o „*energii ducha*", Vincenc Beneš o „*stupňování energií*" a Bohumil Kubišta tento „*duchovní a současně aktivní energetický rozměr*" vyjádřil nejpříhodněji pojmem „*penetrismus*".[131]

To, že obsahově závažná tvorba těchto autorů oscilující mezi kubismem a expresionismem v období před blížící se válkou často akcentuje pozornost k biblickým či křesťanským tématům a že takto tematicky zaměřená díla se rovněž vrací k tvorbě starých mistrů, jako například k El Grecovi, je velmi zajímavou skutečností, protože kombinace podobných rysů se objevuje o dvacet let později v reakci na agresi ze strany Německa. Dokonalým příkladem takových prací je Fillova *Salome* (1912)[0.6], kuboexpresionistické dílo, které je přímou reakcí na El Grecovo dílo *Kristus v domě Šimonově* (1610-1614), ale například i Kubištův raně křesťanský mučedník *Svatý Šebestián* (1912)[0.7], Konůpkův *Milosrdný Samaritán*[132] (1910)[0.3] či plastika starozákonní *Evy* Jiřího Krohy (1918)[0.10]. Vedle „kuboexprese" však máme i díla spíše expresionistického pojetí jako například perokresby Antonína Procházky s tématem *Vyhnání kupců z chrámu* (1909)[01;0.2] či *Ukřižování* (1912) Jindřicha Průchy[0.8]. V rámci světového kontextu to byl malíř Oskar Kokoschka, který se biblické tématice věnoval v grafice a dále pak můžeme jmenovat zejména dílo *Misericordia* Maxe

[130] Vojtěch Lahoda, Výraz, hrana a kubus: expresionismus a kuboexpresionismus, in: Alena Pomajzlová, *Expresionismus a české umění* (kat. výst.), Národní Galerie v Praze 1994, s. 86.
[131] Ibidem, s. 86.
[132] Tvorbou starých mistrů se umělci v rámci moderního umění inspirovali různým způsobem, někdy si malíři vybírali obrazové prvky, které vedly ke konstrukci a řádu, jako se například kromě jiného inspiroval Bohumil Kubišta přísnou světelnou kompoziční konstrukcí a přísným hlubokým a inteligentním řádem Nicolase Poussina.

Oppenheimera[0.15], který vytvořil rozměrná plátna přímo reagující na první světovou válku. Ta jsou však naplněna tak silným patosem a hrůzou, že jejich figurální kompozice spíše odkazují k nějakému dramatickému biblickému výjevu. Například Oppenheimerův výjev *Raněný* (1917)[0.9] velmi silně evokuje Ecce Homo či obnaženou postavu Krista s probodeným bokem, naopak dílo *Operace* ve shluku a hemžení mnoha figur se na první pohled zdá nečitelným výjevem, ale evokujícím závažný dramatický existencionální dojem.

Tak jako El Greco realizoval velice osobní vize křesťanského světa a potřeboval formu ještě více zduchovnět, přetransformovat k vyjádření nehmotné víry, světelné vnitřní energie emanující ze zobrazovaných postav. I Max Oppenheimer zejména v díle *Misericordia* čerpal z díla tohoto manýristy v odhmotnění, kdy vytvářel rytmické ostré rozbrázdění formy fazetami a krystalickými světelnými lomy nejen v oblasti Mariina pláště a Kristova těla, ale i v pozadí a tvářích vyjevovaných. V těchto dílech se ocitáme na jakési pomyslné hraně mezi expresionismem a kubismem a zejména ten první z dvou zmíněných směrů se pak stává důležitým v umění reagujícím na druhou světovou válku. Expresionismus jako podstatnou složku kuboexpresionismu[133] výstižně vyjádřil Paul Fechter, když napsal, že expresionismus je říší „mystiky srdce",[134] přičemž základem expresionismu *„je ‚silná forma vnitřní pravdy' vycházející z konceptu autora, z* (jeho) *osobního názoru."*[135]

Je zvláštní, že v období tak usilovného hledání vnitřní podstaty uměleckého díla a zkoumání různých možností takového vyjádření či zobrazení, přichází na scénu různé a naprosto ohavné a nízké teorie, které se však tváří, jako by to měly být právě ony, jimiž bude spasen a očištěn svět od nízkého, odpudivého a pro společnost špatného umění. Významným příkladem je příběh biblického díla - *Krucifixu* (1921) sochaře Ludwiga Giese, který vytvořil pro chrám Panny Marie v Lübecku. Podobně jako mnoho jiných

---

[133] I když proběhlo nejen u nás, ale i v zahraničí mnoho polemik o tom, zda se v určitých dílech jedná o kubismus či expresionismus, můžeme zde hovořit o kuboexpresionismu zejména proto, že se jedná o specifikum tvorby českých umělců na počátku 2. desetiletí 20. století, kdy k nám z Paříže přicházely ozvuky kubismu, který prorůstal s druhým dominantním proudem – expresionismem. Na tyto podněty velmi osobitě reagovali v druhém desetiletí 20. století zejména členové Skupiny výtvarných umělců. Některé teorie hovořili i o tom, že dokonce samotný kubismus je „varianta expresionismu". Viz Lahoda, Expresionismus (pozn. 130), s. 84.

[134] Z knihy Paula Fechtera *Expresionismus*, konkrétně z kapitoly o kubismu tyto myšlenky cituje Vojtěch Lahoda. Viz Lahoda, Expresionismus (pozn. 130), s. 84 – P. Fechter, *Expresionismus*, München 1919, s. 35.

[135] Viz Lahoda, Expresionismus (pozn. 130), s. 84 - Viz A. Laurin, Expresionismus (Kapitola o výtvarném umění), *Pokroková revue VIII*, 1912, s. 131.

autorů za první, ale i za druhé světové války Gies těžil inspiraci v křečovitosti expresivního pojetí těla z Grünewaldova Isenheimského oltáře, tedy z tvarosloví, jež se stalo pro umělce podobně jako El Grecova malba významným inspiračním zdrojem za obou světových válek.[136] Zvláštností však je skutečnost, že ač toto dílo pravdivě reagovalo na hrůzy první světové války, veřejnost pobuřovalo. Důvodem se stala nejen skutečnost, že mělo být součástí pomníku cti padlým vojákům první světové války, ale zejména *„toto radikálně moderní pojetí Krista na kříži rozbíjelo konvenční představu odevzdanosti, pokory a laskavého odpuštění, útěchy nebo vítězství nad smrtí. Deformované tělo s ostrými hranami ohnutých nohou a paží, ostře řezané hrany nosu a brady, dodávající Kristově tváři asketickou přísnost, brzdí ovšem také emoci soucitu.*"[137] Zejména „dojem ohromné prudkosti" byl odpůrci díla *„částečně z estetického konzervatismu a nepochopení, zejména však z nacionálně-ideologických důvodů ostře odmítán jako škodlivý, nepatřičný, blasfemický, protikřesťanský, skandální atd*."[138] Nakonec bylo dílo konzervativními a především nacionalistickými kruhy zneuctěno, stalo se předmětem mnoha diskuzí a muselo být pro údajnou provokaci veřejného pobouření v roce 1922 z chrámu odstraněno.[139] Od roku 1923 bylo umístěno jako exponát v Městském muzeu ve Štětíně, avšak v roce 1937, v době tažení proti tzv. zvrhlému umění, se stal pro nacionálně-socialistickou propagandu jednou z hlavních ukázek „výplodů chorobné doby".[140] Německým demagogickým teoriím… a jejich útokům neušel na počátku století ani již zmíněný El Greco a jeho tvorba. Carl Justi například o El Grecovi napsal, že je případem jednoho z nemocných, a dále pak mluvil o krutých bahnivinách španělského malíře či dokonce El Grecovu jedinečnou deformaci přičítal astigmatismu.[141]

---

[136] Grünewaldův Isenheimský oltář byl v době vzniku Krucifixu vystaven v Mnichově, kde jej mohl Gies vidět. Dále pak v rámci světového kontextu se Grünewaldovou tvorbou inspiroval zejména Otto Dix pro svůj Triptych války 1929-1932.

[137] Viz Vojvodík, Patos (pozn. 2), s. 263-264. *„Mnohem spíše připomíná toto sochařské ztvárnění Syna Božího „absolutní jinakost", o níž píše Karl Barth … v interpretaci Pavlova Listu Římanům a tím neméně radikální výzvu křesťanům, kteří mohou podle Barthovy dialektické teologie poznat Boha jedině ve stavu hlubokého otřesu a krize*." Viz Ibidem.

[138] Ibidem, s. 263.

[139] Ibidem, s. 263.

[140] Ibidem, s. 262.

[141] Viz Vojvodík, přednášky (pozn. 125).

Avantgardní umění, zejména v rámci expresionismu, ve své podstatě pátralo po lidském prajazyku a to s větší empatií než vědecké sociologické výzkumy.[142] Proto výtvarné umění od počátku 20. století vydatně čerpalo z projevů exotičnosti[143] *„Tradicí nezatížená, ‚primitivní' díla byla moderním umělcům oporou ve snaze o co největší autentičnost. Podobnosti mezi moderním uměním a neškolenými projevy si všimla i konzervativní kritika, která již od impresionistů opakovaně kritizovala modernistická díla na základě argumentu, že něco podobného by svedlo i dítě. S nástupem radikální avantgardy 20. století kritice nezbývalo než prohlásit expresionistickou malbu za výtvor chorých mozků."*[144] V roce 1922 vyšla kniha Hanse Prinzhorna, ve které se zabýval uměním duševně nemocných a jeho interpretace se v podstatě stala parodií na dobové interpretace umění.[145] Prinzhorn se snažil pracovat se schizofrenií, která byla jakýmsi „prožitkem světa" obecně, který kulminoval a explodoval v první světové válce.[146] Řada lékařů odmítala moderní umění a výtvarné projevy choromyslných a díla avantgardních umělců, stejně jako *Krucifix* Ludwiga Giese, byla následně vzájemně konfrontována i na nacisty organizované výstavě „zvrhlého umění" v Německu v roce 1937.[147]

S různými xenofobními teoriemi přicházejícími ze strany Němců se české, ale obecně slovanské, dokonce i italské umění setkávalo s naprosto nepochopitelnými pohrdlivými a absurdně selektivními teoriemi. *„Rasově podbarvená stigmatizace ‚beztvaré' české moderny byla opakovaným topoi."*[148] Historik stylů Heinrich Wölfflin ji

---

[142] Také vznik kubismu byl dobovým tiskem dáván do souvislosti s uměním přírodních národů. - Fenomén tzv. primitivismu podrobně zkoumala výstava a dvojdílná publikace Viz A. Rusin, *„Primitivism" in 20th Century Art* (kat. výst.), The Museum of Modern Art New York 1984. Kniha zahrnuje kromě jiného dosavadní výzkumy a literatura na dané téma. V devadesátých letech pak na ní navázala celá řada další literatury.

[143] Viz Tomáš Pospiszyl, Jazyk Primitivismu a graffiti, in: idem - Vanda Skálová, *Alén Diviš 1900 – 1956*, Praha 2005, s. 88.

[144] Ibidem, s. 88, pozn. 139.

[145] Hans Prinzhorn, *Výtvarná tvorba duševně nemocných*, Praha 2009.

[146] Viz Vojvodík, přednášky (pozn. 125).

[147] V této souvislosti není bez zajímavosti zmínit, že Pablo Picasso či Jean Dubuffet znali a prokazovali velký zájem jak o umění přírodních národů, tak o dětskou kresbu, kterou s oblibou sbírali a pod jejímž dojmem i tvořili. Jedná se především o Picassovy kresby z takzvaného *Carnet Bleu* z roku 1943. Viz Pospiszyl, Primitivismus (pozn. 143), s. 91. - Zájem o dětský výtvarný projev u Picassa kulminoval právě v kritických čtyřicátých letech a u Dubuffeta vyvrcholil absolutním návrat k jazyku primitivismu v roce 1945 užitím pojmu *Art Brut*.

[148] Viz Tesan, Hejna (pozn. 105), s. 21. Jinde najdeme podobnou argumentaci v duchu národnostní psychologie: *„Kroky vpřed se ženoucí české mládeže nepoutá žádná vlastní tradice, ohrožuje ji však věčný sklon k beztvarosti; právě proto se fanaticky drží tradice formálnosti, kterou si ponejvíce bere z umění francouzského. […] Čechové si nalévají své zemité těžkopádné obsahy do přísně vypjatých*

například spojoval s barokním uměním. Dalších podobných pouze kritických teorií týkajících se například i přílišného množství melancholie v českém umění bychom mohli zmínit nespočet, ovšem ve Wölfflinově názoru můžeme určitou pravdu nalézt. Možná, že právě zdroj síly malířskosti či umění zkratkovitosti a deformace za prospěchem výrazu díla bychom v českém moderním umění skutečně mohli vidět ve velké a bohaté tradici českého baroka. Nehledě na to, že *„od konce 19. století sloužily v Čechách jisté reduktivní postupy směřující k primitivismu formy nejen autonomnímu uměleckému vývoji, ale též k utváření kolektivního vědomí, které se tak mohlo vyhnout jistým nepříjemným tradicím a kulturám*".[149]

3.2. MEZIVÁLEČNÁ AVANTGARDA - JEJÍ VÝCHODISKA A KRIZE

30. léta byla obdobím, kdy - stupňující se hospodářská a společenská krize a agresivita ze strany Německa, které hospodářská krize, nezaměstnanost a z ní plynoucí chudoba, postihla v mnohem větší míře než české obyvatelstvo[150] [151] [152] – všechny tyto aspekty, včetně veřejných projevů Adolfa Hitlera, který byl 30. ledna 1933 jmenován říšským kancléřem Třetí říše, odkazovaly k hrozícímu nebezpečí schylující se německé expanze. O rok později fašizující se Rakousko, zavraždění kancléře Dollfusse, který předtím krvavě potlačil dělnické hnutí, a při návštěvě Francie 9. října vražda jihoslovanského krále Alexandra I. K tomu se přidávající i mezinárodní problémy týkající se italského tažení proti Etiopii na podzim roku 1935 a o rok později 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.

Jednalo se o dramatické a velice rychle za sebou následující dějinné události, které od počátku třicátých let začínají ovlivňovat tématiku a formu uměleckého díla zejména mladých autorů. Způsobují, že dosavadní výtvarný projev poetismu, představovaný avantgardní skupinou Devětsil,[153] [154] již začíná být prostupován sílícími

---

forem Západu." Viz Oskar Schürer, Junge tschechische Kunst, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst LVIII*, 1924, s. 114-120, citováno Viz Tesan, Hejna (pozn. 105), s. 22.

[149] Ibidem, s. 21.

[150] Viz Antonín Klimek, *Velké dějiny zemí Koruny české XIV. 1929-1938*, Praha 2002.

[151] Viz Jaroslav Med, *Literární život ve stínu Mnichova (1938-1939)*, Praha 2010.

[152] Viz Karl Schelle, *Meziválečné Československo a Evropa*, Ostrava 2008.

[153] Viz František Šmejkal, Surrealismus, in: Vojtěch Lahoda - Mahulena Nešlehová, *Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938 IV/2*, Praha 1998, s. 238.

imaginativními tendencemi. Nastupující imaginativní malba a z ní vycházející surrealismus některým umělcům poskytly výtvarné prostředky,[155] jimiž se mohly lépe vyjadřovat k sílícím podvědomým a temným stránkám společnosti. Tyto surreální tendence se z počátku v dílech českých tvůrců projevily ještě v koexistenci s výtvarnou řečí poetismu přehodnoceným lyrickým kubismem, *„který už neusiloval o novou, racionální, plasticko-prostorovou konstrukci věcí, ale o jejich lyrickou transpozici.“*[156] I když se kubismus předválečné tvůrčí generace přímo nedotkl,[157] [158] jsou v rané tvorbě mnoha autorů, pouze té starší generace, jejichž tvorbě 40. let se tato práce věnuje (Františka Tichého, Aloise Wachsmana, Jana Baucha, Vojtěcha Tittelbacha, Zdenka Rykra, Karla Šourka, Karla Černého) určité prvky lyrického kubismu, někdy spíš v rovině experimentu, patrné; to dokládá i tvrzení Františka Šmejkala, že se přepodstatněný lyrický kubismus stal přechodným stádiem vývoje větší části české umělecké generace.[159]

Se soudobým francouzským uměním a zejména estetikou surrealismu se čeští malíři mohli setkat na dvou velkých výstavách francouzského umění: *École de Paris* v Obecním domě a *Umění současné Francie* v Mánesu, které byly uspořádány v roce 1931 v Praze a které shodně prezentovaly to nejmodernější umění pařížské scény, zejména pokročilý a vyzrálý surrealismus.[160] Téhož roku byla pořádána pro české umění rovněž velice důležitá výstava Giorgia de Chirico[161] v Alšově síni již slovem uvedl bývalý futurista a představitel metafyzické malby Carlo Carrà, přičemž česká umělecká veřejnost se Chiricovými díly poprvé setkala již právě na předchozí kolektivní výstavě

---

[154] 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.

[155] *„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 Šmejkal, Surrealismus (pozn. 153), s. 241.

[156] Viz Šmejkal, Poezie 32 (pozn. 154), s. 12.

[157] Viz Pavel Štěpánek, *“Československý malíř“ Salvador Dalí a jeho vliv na české umění*, Praha 2010, s. 31.

[158] Viz Miroslav Lamač, Rozhovor s Vladimírem Sychrou, *Výtvarné umění IX*, 1959, č. 3, s. 114.

[159] Surrealismus 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.

[160] Viz Šmejkal, Surrealismus (pozn. 153), s. 241.

[161] Z hlediska existence jeho tvorby se jedná o celkem pozdní objevování 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 XXXI*, 1984, č. 32, s. 495-497.

École de Paris. Na české malíře, jako zejména na Františka Tichého či Vojtěcha Tittelbacha, zapůsobila především *„svrchovaně básnická atmosféra“* a zcela nová ikonografie a formální výstavba Chiricových obrazů[162]. Chiricovské tvarosloví se promítlo 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.“*[163] Právě transformování a uplatňování Chiricových obrazových prvků – ať už krajinné scenérie, či fantomatických bytostí, se pak projevilo v mnoha dílech českých umělců reagujících na válečné události. V následujícím roce byl de Chirico zastoupen spolu s francouzskými umělci na velice podstatné výstavě *Poezie 1932*.[164] Tato významná mezinárodní výstava[165] zahájila novou etapu českého umění a předznamenala smysl výtvarného usilování téměř celých třicátých let.[166] V rámci nejen uměleckého, ale i politického dobového kontextu, je třeba si uvědomit, že slovo *Poesie* obsažené již v názvu výstavy, bylo rovněž synonymem svobody, v níž předválečná 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*

---

[162] Sychrovo *Preludium*, ve kterém je velice patrná inspirace z Chiricova 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 Chiricových statí věnujících se českému umění a prostředí (o Janu Zrzavém, O Praze, O tichu), které měly vliv na pocit určité sounáležitosti a vzájemné úcty mezi tímto umělcem a naší tvůrčí avantgardou. Viz Šmejkal, Chirico (pozn. 161), s. 497.

[163] Viz Šmejkal, Poezie 32 (pozn. 154), s. 12.

[164] Potom 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 Šmejkal, Chirico (pozn. 161), s. 497.

[165] Byla pořádána Spolkem výtvarných umělců Mánes v Praze. Výstavu tvořilo 155 prací třiadvaceti českých a zahraničních umělců, z nichž byla domácí tvorba zastoupena Františkem Janouškem, Františkem Muzikou, Jindřichem Štyrským, Josefem Šímou, Aloisem Wachsmanem či Toyen, přičemž se zde konfrontovala se současnými evropskými surrealistickými tendencemi v dílech Hanse Arpa, Salvatora Dalího, Maxe Ernsta, Giacomettiho, André Massona, Joana 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 Šmejkal, Poezie 32 (pozn. 154), s. 12.

[166] Ibidem, s. 12. - Avšak je nutné zdůraznit, že i když byl surrealismus významným proudem a před druhou světovou válkou zasahujícím téměř všechny oblasti umění, jsou umělci, jako například Jan Bauch, kteří byli více inspirováni tvorbou Pabla Picassa a dynamikou francouzského moderního sochařství, což se pak výrazně projevilo například v Bauchově malířské reakci na válku v druhé polovině 30. let.

slohové, národnostní, spolkové a z části i generační zábrany a omezení, aby manifestace nové básnické myšlenky mohla být co nejširší a nejprůkaznější.“[167] Manifestovala svobodu, symbolizovala ladění období, ve kterém se utvářel názor a životní vyznání této generace, které bylo brzy ohroženo a ušlapáno nástupem nacismu a fašismu.[168]

V druhé polovině 30. let přichází následkem politické situace, kterou představovalo hlavně drásavé vědomí občanské války ve Španělsku a stále silnější hrozba nacionálně-socialistického Německa, velká společenská krize, která se v druhé polovině 30. let projevila i ve sféře umělecké. Tato krize započala ve chvíli, kdy byly stylistické možnosti moderny vyčerpány *„a sen o její věčné obnově skončil*“.[169] *„Idea avantgardy v tom, že umělci mohou stále znovu objevovat nová území, narazila v druhé polovině třicátých let se vznikem Skupiny surrealistů v Československu v roce 1934 na svou první hranici*“ a došlo k velké deziluzi.[170]

Podobně jako druhá polovina 30. let přinesla v důsledku občanské války ve Španělsku prudký zvrat v Picassově díle a evropském umění obecně, můžeme zřetelně pozorovat, jak se dobové události zejména v námětu promítly do kubistických a surrealistických děl našich předních uměleckých osobností, jako například Emila Filly,[171] Josefa Šímy, Františka Tichého, Aloise Wachsmana, Jana Baucha, Vojtěcha Tittelbacha, Zdeňka Rykra, Karla Šourka, ale například i do tvorby Vladimíra Sychry či do ortodoxně surrealistických děl Jindřicha Štyrského, Toyen a mnoha dalších. Právě v tomto období se můžeme u některých českých malířů poprvé setkat s radikální změnou námětu i provedení díla, ve které zhruba od druhé poloviny 30. let hraje významnou roli i biblické téma. Jako příklad ještě avantgardní práce, avšak na biblické téma, vzniklé v roce konání výstavy *Poezie 32*, můžeme například zmínit velmi abstrahovanou perokresba tuší *Tři*

---

[167] Viz Šmejkal, Surrealismus (pozn. 153), s. 241.

[168] 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 surrealismus stal dominantní tendencí českého malířství 30. let a nabyl tak rozsahu, který mimo Francii neměl ve světě obdoby, není tedy divu, že poznamenal i tvorbu malířů, kteří se k programu surrealismu nehlásili. Ibidem, s. 244.

[169] Viz Tesan, Hejna (pozn. 105), s. 25.

[170] Jejímž důsledkem v rámci evropského kontextu se mimo jiné stal například Dubuffetův objev art brut jako protipólu „kulturního“ umění v roce 1945. Viz Tesan, Hejna (pozn. 105), s. 25.

[171] Například i tak vůdčí osobnost české umělecké scény Emila Filla, podobně jako Picasso a mnoho dalších malířů, již dříve zastával vůči surrealismu spíše rezervovaný postoj. Ve třicátých letech revidoval svůj doktrinářský kubistický názor a za adekvátní prostředek k vyjádření sociálního a především politicky angažovaného umění začal považovat expresionismus. Viz Tesan, Hejna (pozn. 105), s. 59.

Marie u hrobu II. (1932) Aloise Wachsmana, vytvořenou pod vlivem tvarosloví lyrického kubismu, který ale již silně prostupovala estetika surrealismu.[172] Na první pohled je zde stále preferována formální hra nad prožitkem obsahové stránky biblického tématu, jehož provedení se postupem následujících let velmi zdramatizovalo. V souvislosti ještě s avantgardistickými postupy v kombinaci s biblickým tématem, můžeme zmínit Zdenka Rykra, který byl výjimečnou osobností hojně uplatňující nejen biblickou, ale i religiózní tématikou již ve 20. letech. Jeho tvorba se ubírala cestou modifikace realismu a ve 30. letech získala osobitou podobu; Rykr se začal zabývat asambláží a koláží a v rámci těchto výtvarných postupů vytvořil v roce 1935 například *Čtrnáct zastavení* [8.1].

Pro většinu mladých umělců a teoretiků se pak v období 1. poloviny 40. let avantgarda již zdála vyčerpaným paradigmatem, s výjimkou těch, kteří se hlásili k surrealismu, nebo z něj vycházeli.[173] V podstatě však byla jakýmsi významným předvojem dobývajícím nová území pro nové cesty.[174] Velký význam surrealismu, který ač byl následně označován například za historický fenomén bez podstatného vývojového potenciálu, spočíval v tzv. „legalizaci“ veškerého informelu, tašismu, stejně tak jako hnutí art brut v Evropě po druhé světové válce, což jsou směry, jež by nikdy nebyly myslitelné bez dědictví surrealismu.[175] A byla to právě *„geneze primitivizujícího subjektu*”, jež se ve 30. letech u mnoha malířů obrátila proti *„čistému“ či „objektivnímu“* umění, především proti geometrické abstrakci kubismu.[176]

Kvůli těmto vnitřním souvislostem byla zejména teoretiky výtvarného umění mladá generace nabádána k navázání na dědictví avantgardy a nikoli k jejímu popření. Miroslav Míčko napsal, že nové umění nevznikalo jen *„z opozice k uměleckému názoru, který překročil již vrchol svého vypětí, nýbrž také rozvinem podnětů a naplněním nevyužitých možností, které v sobě dovršené umělecké hnutí chovalo*.”[177] Podobný názor, že je třeba na avantgardu navázat, již počátkem 40. let prezentovali autoři Jindřich Chalupecký a Václav Černý, kteří si ve svých studiích věnujících se mladé a to

[172] Jiným příkladem ještě avantgardního postupu je Wachsmanova surrealistická kresba *Pád andělů*, vytvořená po roce 1934.
[173] Viz Rousová, Člověk na kříži (pozn. 1), s. 16.
[174] Viz Tesan, Hejna (pozn. 105), s. 43.
[175] Ibidem, s. 105.
[176] Podle Haralda Tesana zde vlastně skrytě probíhala kritika dekorativismu prvorepublikového umění, jež pokračovala v estetice Wiener Werkstätte a L’Esprit Nouveau. Viz Tesan, Hejna (pozn. 105), s. 105.
[177] Viz Václav Nebeský, Moderní umění v dnešní době, in: idem, *Mánes 1907-1938* (kat. výst.), SVU Mánes 1945.

zejména literární generaci tvůrců uvědomili, že nelze jít proti modernímu umění a naopak je produktivní na něj navázat.[178] [179] Mladí teoretikové, jako výše zmíněný Chalupecký či Pavel Kropáček si tedy začali klást zejména otázku po povinnostech své generace.

Odklon od meziválečné avantgardy na přelomu 30. a 40. let byl záležitostí zejména nejmladší generace, protože šlo o období, dá-li se tak říci, generačního zlomu.[180] Pro umělce či básníky, kteří začali vystavovat nebo publikovat na přelomu třicátých a čtyřicátých let se avantgardní hnutí a programy dvacátých a třicátých let staly již předmětem distancované reflexe a jak již bylo řečeno východiskem k hledání nového nebo jiného přístupu ke skutečnosti světa.“[181] Tvorba předchozí generace měla rozhodující slovo ještě na půdě Mánesa. Ale ti malíři, kteří se kolem roku 1937 sdružovali na výstavách v Burianově divadle, v Kračmarově galerii na Kladně či Smetanově divadle v Praze, zůstali surrealistickým východiskem v podstatě nedotčeni. *„Stále zřetelněji tíhli k umírněnému fauvisticko-matissovskému expresionismu s tradičními zátišími, portréty, intimními pohledy na každodenní život*.”[182] V podstatě se malíři zejména za protektorátu vraceli ke klasickým modernistickým postupům, jako výraz vzdoru k tomu, co oficiální nacistická propaganda pokládala za zvrhlé či nepřístojné;[183] v rámci tohoto návratu se malíři rozpomněli na počátky českého moderního malířství – tedy i na období druhého desetiletí 20. století, kdy generace Filly a Kubišty v rámci expresionismu a kuboexpresionismu aktualizovala biblická témata. V této souvislosti je třeba zmínit, že významným námětovým zdrojem se tedy za okupace opět staly biblické příběhy, jejichž skrytá aktualizovaná podobenství byla možností jak se vyjádřit k bezmeznému zoufalství nad ztrátou humánních hodnot po Mnichovské zradě a v období protektorátu. Vedle nich v hlubokém pocitu zoufalství, smutku a zklamaných nadějí vznikala také díla inspirovaná mytologií, nebo i ta, jež byla výrazem

---

[178] Viz Jindřich Chalupecký, Svět. v němž žijeme. 1940, *Generace*, 1942.

[179] Viz Václav Černý, Slovo o Slovu k mladým, *Kritický měsíčník*, 1940. - Historik umění František Kovárna dokonce pojem avantgarda záměrně ignoroval.

[180] Konec avantgardy v roce 1940 ve *Slovu k mladým* vyhlásil Kamil Bednář, přičemž mimo jiné její konec zdůvodňoval zmatkem moderních -ismů. Viz Kamil Bednář, Slovo k mladým, *Svazky úvah a studií*, ed. Václav Petr, 1940, č. 23, s. 25, s. 16.

[181] Viz Vojvodík, Patos (pozn. 2), s. 11.

[182] Viz Hošková, Liesler (pozn. 103), s. 25. - Většina těchto umělců studovala na Akademii výtvarných umění v Praze u W. Nowaka, jehož výuka byla orientována na senzualisticko-koloristickou malbu francouzského postimpresionismu, souzněla s bezprostřední potřebou mladé generace, s jejím důrazem na emotivní hodnoty obrazu.

[183] Viz Lahoda, Melancholie (pozn. 60), s. 75.

romantické touhy či hluboké melancholie.[184] Pochopitelnou zajímavostí je, že zatímco mytologii a její nadčasovost zejména předtím vyznávala a interpretovala především estetika surrealismu, nyní umělci ve velké míře preferovali Biblické náměty. Vlivem tíživého pocitu doby tato díla získávala na mimořádné působivosti a v těchto konstelacích často nabývala na silně existencionálním charakteru. Dle slov Hany Rousové v umění za druhé světové války takřka nenajdeme umělce, který by se ve svém díle alespoň na chvíli nedotkl náboženského tématu, a to především zásadního obrazu křesťanské ikonografie - zmučeného Krista na kříži. V souvislosti s tímto námětem Rousová zmiňuje báseň Karla Čapka *Člověk na kříži*, kterou napsal krátce před svou smrtí v prosinci roku 1938 a kterou podle Rousové Čapek předznamenává důvody k aktualizaci tématu Ukřižování Krista spolu s několika dalšími biblickými příběhy v českém výtvarném umění čtyřicátých let a to zejména v malbě.[185] Báseň zní: *„Když už je člověk jednou na kříži/ tu na všechno docela jinak pohlíží,/ to dělá to rozpjaté náručí,/ to je tím, že je výše,/ to je tím, že je sám,/ a tím, že tak těžce dýše,/ to dělá ta velká lítost.”*[186] Dojemná slova této básně dokazují jednu velice podstatnou skutečnost, že předpokladem pochopení a citové sounáležitosti s někým v určité tragédii života je osobní citová zainteresovanost.[187]

3.3. BIBLICKÉ TÉMA V TVORBĚ 30. LET A NOVÉ CHÁPÁNÍ UMĚLECKÉHO DÍLA

Tragický pocit doby, strach a deziluze, ztráta humánních hodnot ve společnosti je tedy jeden ze zásadních důvodů, proč mladí tvůrci začali programově odmítat jakákoli pravidla či programy, tak oblíbené u avantgardy, a biblické náměty začali zpracovávat vlastním způsobem. I když se volba výtvarných výrazových prostředků stala čistě osobní záležitostí, vznikala díla, jimiž se autoři myšlenkově i formálně sešli, spojila je skutečnost války, která najednou začala v rámci českého výtvarného umění 40. let sbližovat nejen nejrůznější tendence, ale dokonce i různé osobnosti napříč generacemi či s jakoukoli

[184] Motivem Melancholie však Karel Teige od konce 30. let ve svých kolážích vyjadřoval „zánik“ světa avantgardy. Viz Lahoda, Melancholie (pozn. 60), s. 75.
[185] Viz Rousová, Člověk na kříži (pozn. 1), s. 67. - Dále podotýká, že se v podstatě jedná o mimořádný fenomén.
[186] Viz Rousová, Člověk na kříži (pozn. 1), s. 67-68.
[187] Hana Rousová, Malířská tvorba, in: Marcela Pánková - Hana Rousová - Anděla Horová et al., *Karel Šourek* (kat. výst.), Galerie hlavního Města Prahy 1990, s. 8-9.

názorovou orientací.[188] Prvním malířem, kterého bychom mohli zmínit, je Jan Zrzavý, příslušník starší generace umělců, který se od počátku 30. let věnoval tématice andělů [1.4], ve které umělci šlo pouze o co možno nejvolnější a nejfantastičtější hru tvarů a barev. Pod vlivem pobytu v Bretani v roce 1931 vznikly obrazy *Kázání* [1.6] a *Uzdravení nemocného*.[189] Tato díla, jež jsou inspirována Giottem, vypovídají o malířově touze po míru, klidu a harmonii světa. Je zajímavé, že v půvabné až dětsky čisté koláži *Betlém* [1.1], která je však z roku 1907 se Zrzavý přibližuje tvorbě 30. let Zdenka Rykra.

Zdenek Rykr, podobně jako Zrzavý, je malířem, který měl v rámci zpracování biblického tématu jisté zkušenosti, protože se mu věnoval již v období první republiky. Snad z vlastní vůle a citu či v tušení světového konfliktu v technice asambláže a koláže v roce 1935 vytvořil například *Čtrnáct zastavení* [8.1]. V letech 1936 a 1937 se s aktualizací biblických témat (v době vypuknutí občanské války ve Španělsku), můžeme poprvé setkat v tvorbě Jana Baucha, který nalezl námětovou oblast zejména v tematice Nového zákona. Díla jako *Máří Magdaléna* [5.1], *Jan Křtitel* [5.2] *Kristus na Hoře Olivetské* [5.4] si ještě zachovávají přívětivou, mnohdy magickou barevnost minulých období, avšak vypjaté formy *Ukřižování* [5.8] z roku 1939 již budou pohrouženy do temně modré. Nejistotu budoucnosti a špatnou sociální situaci společnosti způsobenou hospodářskou krizí odhalují témata i nejmladší generace, mezi jejímiž autory můžeme zmínit hlavně tvorbu Václava Hejny. Ten již ve 30. letech maloval námět *Kamenování* [13.1].

3.4. BIBLICKÉ TÉMA V DOBĚ MNICHOVSKÉ ZRADY A PROTEKTORÁTU

Roku 1938 umělce hluboce zasáhly mnichovské události, na něž malíři reagují i obrazy bezprostředně spjatými s tímto dobovým děním a se svými pocity. Jan Zrzavý maluje dílo Mnichov, jímž se vrací do minulosti ke svým dílům z roku 1913, přičemž svým vyzařováním tichého utrpení je výjev blízký jeho *Bolestnému Kristu* z roku 1933.[190] Zrzavý se také tohoto roku rozhodnul, že již nenavštíví Francii a jako výraz svého postoje se začal věnovat krajinomalbě zejména rodné Vysočiny. Ale také Bauch symbolicky, snad jako výraz očekávání budoucího utrpení, začal malovat temnějšími tóny barev

[188] Viz Rousová, Člověk na kříži (pozn. 1), s. 67.
[189] Viz Jana Orlíková, 1937-1950, in: eadem - Karel Srp, *Jan Zrzavý*, 2003, s. 313.
[190] Viz Orlíková (pozn. 189), s. 313.

grecovským tvaroslovím ovlivněný výjev *Večeře páně* (1938-41)[5.5], při níž se Kristus naposled rozloučil se svými učedníky symbolickým proměněním chleba a vína v tělo a krev. Ztmavnutí barevnosti v Bauchově díle je následkem kritického roku 1938. V podstatě situace, kdy zahraniční mocnosti v Mnichově podepsaly dohodu o odstoupení pohraničních oblastí Německu, vyvolala skutečnost, že se biblické tematiky v rámci malby chopilo mnoho dalších umělců. František Tichý začíná cyklus „Milosrdných Samaritánů", kdy je u něj v rámci tohoto námětu až do roku 1941 patrné hledání. Alois Wachsman se v témže roce (1938) věnuje motivu *Svaté Veroniky* [4.3], jehož provedení také zatím jeví známky rozporuplnosti.

Inspirace náboženskými motivy vyjadřujícími nejistotu strach a smutek, které ve 30. letech tíživě visely nad celou zemí, byla absolutně podnícena vyhlášením Protektorátu 16. 3. 1939, který se krom jiného pro Čechy stal nesmírně ponižujícím. Výstižně situaci vyjádřili společnou plastikou *Přepadení Československa* [5.7] Jan Bauch a Jan Lauda, jež byla určena pro světovou výstavu v New Yorku.

„*Vědomí krize skutečnosti bylo v situaci a atmosféře protektorátu prohloubeno* (…) *tím*", že nacistická propaganda a okupační úřady velmi dbaly, aby každodenní protektorátní život působil přinejmenším do heydrichiády „*na povrchu zcela ‚přirozeně' a normálně*."[191] „*Protektorát měl evokovat iluzi bezproblémové oázy klidu*."[192] V této schizofrenní atmosféře zmínění autoři pokračují v rozvíjení svých námětů. „*Postoj jako by se nic nestalo, vedl dokonce k nebývalé aktivitě, ale český umělec a intelektuál se přitom učil pohybovat se mimo čas, v polohách alegorických a simulačních, kdy se předstírá apolitičnost…*"[193] Starosti o existenci a neznámou budoucnost, tedy otázky, které si v tomto období kladla mladá generace, jsou patrné ze slov, jež Václav Hejna připsal k jedné z kreseb patrně z roku 1939. Ta zobrazuje muže stojícího u barového stolku v jakési baudelairovské pijácké póze. Autor skicu nazval *Strašidlo* či *Fragment* a strašidlem je zde myšlen sám Hejna, jenž „„*vleče svou kostru' životem s vidinou, že se jednou ‚ocitne na dlažbě' ‚Naděje žádná… bez práva…když jdu spát na holej chodník… je*

[191] Viz Vojvodík, Patos (pozn. 2), s. 13.
[192] Ibidem, s. 13. Josef Vojvodík cituje podle Vojtěcha Lahody. Viz Vojtěch Lahoda, (Ne)přirozený svět?, in: Rousová Hana - Lenka Bydžovská - idem et al., *Konec avantgardy? Od mnichovské dohody ke komunistickému převratu* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 2011, s. 202-203.
[193] Viz Anděla Horová, Doba protektorátu a poválečná léta, in: Rostislav Švácha - Marie Platovská, *Dějiny českého výtvarného umění 1939/1958 V*, Praha 2005, s. 21.

taky má vlast'."[194] Pozoruhodné na této kresbě však je, *„že v textu, který ji doprovází, hledá Hejna paralely mezi svou existenční krizí a utrpením Ukřižovaného"* přičemž doufá v jeho vysvobození *„ze slzavého údolí vezdejšího světa"*.[195] Hejna se věnoval i jiným motivům, které velmi syrově vyjadřovaly smutek a bezvýchodnost doby. Jedním z nich byla i *Čekárna doktora Schauera*,[196] motiv, který vytvořil ve více variantách, a jež se stal příhodným jinotajem, doslova něčím difuzním, anonymním a rozmazaným a nebylo ho tedy možné jej vztahovat k národům či jejich zástupcům, ale stal se příhodným vyjádřením zračícím tragédii doby.[197] Ač jej můžeme vyložit různými způsoby, nejpádnější výklad vzhledem k dobové situaci je, že by mohlo jít o metaforu doslova násilně zpřeraženého rozletu mladých umělců, o *„omezení vývojových možností a neutěšené budoucnosti umění"* nebo též metaforou vlastního osudu malíře či osudu výtvarníků, kteří se octli v tragické situaci věčného čekání, protože je jim jakákoliv aktivita zakázána.[198] V této situaci si postavy umístěné kolem stolu v čekárně známého pražského psychiatra počínají jako *„rozumu zbavené"* a podle H. Tesana se tímto námětem Hejna dotýká zásadního tématu expresionismu - souvislosti mezi uměleckou tvorbou a šílenstvím.[199]

Zdeněk Rykr v letech 1938 a 1939 kromě tragických *Elegií* vytváří *Kalvárie* [8.2], kde se objevují římští vojáci v brnění středověkých rytířů. Jde o motivy figur či jejich atributy mnohdy jen zredukované na esenciální znak. Právě *„v řadě obrazů a emblematických ‚náhrobků' dobových rytířů v černém vytváří Rykr přízraky zla"*.[200] František Tichý se mohutně od roku 1940 věnuje i jiným křesťanským námětům (*Svatého Františka z Assisi*, *Jana Křtitele*, *Ecce Homo*, *Ukřižování* či *Salome*), kdy podobně jako u Jana Baucha a jeho Loret i v Tichého dílech můžeme pozorovat symbolické sepětí motivu s národem a s jeho historií.[201] Tehdy ještě pouze básník

---

[194] Viz Tesan, Hejna (pozn. 105), s. 68.
[195] Ibidem, s. 68.
[196] Například *Čekárna dr. Schauera* 1938, Národní galerie Praha. – Hejna se za války, podobně jako Josef Liesler, nebo Max Oppenheimer v roce 1912, věnoval tématu *Operace* 1940, které rovněž tak svědčí o stavu doby a osobním silném zakoušení pocitu existence.
[197] Ibidem, s. 28.
[198] Viz Tesan, Hejna (pozn. 105), s. 28. – Na podzim roku 1939 nacisté uzavřeli české vysoké školy.
[199] Ibidem, s. 28.
[200] Viz Lahoda, Melancholie (pozn. 60), s. 76-77.
[201] Například jasně čitelná architektonická stafáž lokalizující konkrétní prostředí v Praze, jež je uplatněna v přípravné studii k lunetě - *Svatý františek z Assisi v gestu oranta před kostelem Panny Marie a klášterem kapucínů v Praze na Loretánském náměstí* z roku 1940, [3.37] - odkazuje na sepětí

Bohuslav Reynek v ústraní Petrkova v roce 1939 začíná práci na jímavém *Pašijovém cyklu* [2.3] - [2.6].

Na scénu však na přelomu 30. a 40. let začíná vstupovat i nejmladší generace umělců, jejíž osobnosti byly dotčené společenskými změnami nejvíce, jako například zavřením vysokých škol, nemožností vystavovat apod. V případě mladého malíře Václava Chada, teoretika Pavla Kropáčka či básníka Jiřího Ortena se dokonce setkáváme s absolutní tragédií a můžeme hovořit o jakémsi druhu „mučednické smrti". Do nejmladší generace malířů spadají svými biblickými motivy i dva členové skupiny *Sedm v říjnu* (Václav Hejna, Josef Liesler), která právě v roce 1939 poprvé vystoupila ve výstavní síni Topičova nakladatelství na Národní třídě. Její členové si prostřednictvím jakéhosi návratu k dílům minulosti a uznáním umělecké tvorby předchozích desetiletí hledali a ujasňovali charakter tvorby vlastní, přičemž komparace s díly minulosti dávala jejich tvorbě mimořádně vysoké měřítko nejen kvality díla, ale i hloubky jeho obsahu.[202] [203] Přičemž nejzávažnějším obsahem jejich tvorby byla silná existencionální zkušenost, kdy byli vystavení tváří v tvář válce. V jejím důsledku se začali ptát po etických hodnotách, po obecně lidském smyslu, obsahu a významu umění. A tyto otázky je vedly k pokusům o *„obnovení významu umění v životě člověka a ke snaze o širší a obecnější platnost uměleckého díla opravňující jeho existenci*".[204] Výstavy této skupiny se uskutečnily ještě v letech 1939, 1940 a 1941 a velmi naléhavě reagovaly na aktuální dramatický stav doby. I když skupina trvala pouhé dva roky 1939-1941 a po tuto dobu uskutečnila jen tři výstavy, můžeme její členy a jejich tvůrčí činnost považovat za jednu z nejnaléhavějších reakcí na dobové dění. Nehledě na to, že se jednalo o nejmladší generaci umělců, která právě v nejtemnějším období novodobých dějin vstupovala do veřejného tvůrčího života.[205] Ke své třetí a poslední výstavě se umělci sešli jakoby až symbolicky v Topičově salónu 17. listopadu 1941,[206] kdy právě až na této poslední výstavě byly veřejně poprvé

---

motivu s národem a s jeho historií, přičemž bychom mohli tuto kresbu vzniklou v temném období našich dějin vnímat i jako výraz naděje ukryté v prosbě k Bohu či modlitbu za naši zemi.

[202] Viz Pavel Kropáček, *Sedm v říjnu 1939. oleje. plastiky. kresby. um. sklo a fotografie.* (kat. výst.), Topičův salon Praha 1939.

[203] Viz Pavel Kropáček, Sedm v říjnu 1939, *Volné směry, XXXV*, 1938-39.

[204] Viz Kropáček, Sedm v říjnu 1939 katalog (pozn. 202). – Viz Kropáček, Sedm v říjnu (pozn. 203).

[205] V roce 1939 spolu s Václavem Hejnou zde vystavovali malíři Josef Liesler, Zdeněk Seydl, Arnošt Paderlík a zanedlouho pak František Jiroudek. Viz Naše vernisáž (pozn. 104). – Dalšími členy skupiny pak byli František Jiroudek, Arnošt Paderlík, Zdenek Seydl, Jan R. Michálek, fotograf Jan Lukas, malíř a sklář Václav Plátek. Teoretiky skupiny byli Pavel Kropáček a Lev Nerad.

[206] Členové se pak nadále ubírali vlastními, často i odlišnými cestami, ale jejich úsilí o společnou cestu dle slov Pavla Kropáčka nebylo žádným omylem. Vznikla tu v nejmladší generaci skupina výtvarných

prezentovány biblické motivy. Těmi se již dříve a jako první zabýval Václav Hejna; v roce 1939 rozvíjel motiv *Kamenování*, který v roce 1939 zkonkretizoval na *Kamenování Svatého Štěpána* (studie) [13.3]. Možná, že právě tento námět kolektivní vraždy, jež není u Hejny spojen s určitým časem a místem, a který *„neznázorňuje ani starozákonní biblickou popravu“* přesně odpovídá následnému nacistickému teroru.[207] Jednají zde obyčejní lidé *„a kamenovat může kdokoliv. Odsouzeným je jeden z vlastních řad, vzhled oběti a pachatelů se neliší. Násilí je všudypřítomné a může potkat kohokoliv; především ale člověka obracejícího se proti etablované moci“*.[208] V následujících dvou letech Hejna maluje i existencionálně silné varianty *Poslední večeře* [13.7]-[13.10]. Tragický výjev *Utopeného* [13.11] z roku 1942 pojetím pohybu figur vlekoucích bezmocné a ztěžklé tělo odkazuje k známému obrazovému námětu Kladení Krista do hrobu. V roce 1941 i druhý člen skupiny Josef Liesler začal malovat i vystavovat biblická témata. Lieslerova díla biblického historizujícího charakteru jako *Snímání z kříže*, *Nanebevzetí I*, *II*, a s nimi i ta archaicko-symbolická, jako tragický *Archaický prostor*, *Koně* ad., byla veřejnosti prezentována právě až na poslední výstavě skupiny *Sedm v říjnu*. Dále pak jeho díla jako *Nanebevzetí* [12.1] *Milosrdný Samaritán* [12.2], *Poslední večeře* [12.3] z let 1941-1942 vynikají zejména uměním jinotajné sdělnosti a parafráze, na níž je založen Lieslerův dar básnické evokace. Liesler často pracuje se skupinami výjevů přítomných a mnohdy lhostejných postav, jejichž přítomnost a gesta si můžeme vykládat různým způsobem. Kromě biblických mytologických témat se jeho hlavním námětem staly skupiny *„tajemných soudců“*, kterými podobně jako Hejna čekárnami doktora Schauera vystihl moment absolutní bezmoci, ke které byl náš národ za nacistické nadvlády odsouzen.

I když velmi mladý malíř Václav Chad nebyl členem skupiny, byl její výstavou velmi ovlivněn. Zájem o biblické téma, možná podnícený výstavou skupiny *Sedm v říjnu*, u něj dokládá dochovaná, mírně karikaturní kresba *Ukřižovaný* [16.1] z roku 1940, vytvořená pod Daumierovým vlivem. Z kreseb z následujícího roku jako *Náčrt podle Rubensova ukřižování* [16.3] či *Jidáš* [16.4] je patrné hledání adekvátní formy či stylu provedení biblického tématu, přičemž následujícího roku (1942), teprve ve svých osmnácti letech, vytváří své dvě nejvýznamnější malby *Ukřižování* [16.7] a *Ukřižování s červeným sluncem* [16.6] jež vznikly nejen pod vlivem *Antikrista* Jana Zrzavého, ale i mírně

umělců, která nastínila otázku generačního projevu a postavila se přímo vedle básníků (Jiří Orten) a soudobých hudebníků.

[207] Viz Tesan, Hejna (pozn. 105), s. 49.

[208] Ibidem, s. 49.

karikaturních pracemi Jamese Ensora. Obzvlášť v šokujícím *Ukřižování s červeným sluncem* je podobně jako i u mnoha dalších autorů silně patrné dědictví expresionismu, kdy v této souvislosti dílo evokuje *„parafrázi ukřižování na pozdním díle Lovise Corintha Červený Kristus (1922)“*.[209] Opulentní figury a jejich celková pokroucenost evokuje vliv Rubense, jímž byl Chad podle všeho také ovlivněn. V rámci českého malířství 40. let se prostřednictvím Chadova díla (například *Ukřižování* [16.8] z r. 1943) setkáváme s výrazně blasfemickým zpodobněním výjevu *Ukřižování*, jemuž jsou přítomné nejen obnažené obézní lidské figury močící na kříž, ale na některých kresbách takového tematického okruhu najdeme dokonce muže s erigovanými pohlavními údy.[210] S podobnými motivy se můžeme setkat počátkem 40. let i v kresbách Čestmíra Kafky[211] (série kreseb *Zvěstování Panně Marii* (1943), a dále pak v kresbách Olgy Čechové. Zajímavé je, že těmito díly absolutně nejmladší generace tvůrců za druhé světové války dostává do českého umění 40. let zesměšňující, v tomto případě biblická témata dehonestující prvek, tedy pojetí, krajně související s pocitem mladé generace nad ztrátou ideálů a jejím rozčarováním zejména po zkušenostech roku 1942. Chad i Kafka v podobném duchu do svých skicářů kreslily i kresby pouze erotické tematiky, které jsou pojednány stejným blasfemickým způsobem (např. Kafkova *Ctnost na kliku*). I když tyto kresby měly výhradně soukromý ráz, dle slov Josefa Vojvodíka *„je třeba se ještě dále ptát po motivice jejich blasfemické, obscénní a kruté excesivity*.“ [212] A *„bylo by jistě možné vidět v nich akt ‚pomsty' z naprosté bezmoci a vydanosti na pospas brutalitě cizí ‚vůle k moci', pomsty době, která uvrhla svět do druhé, ještě obludnější válečné katastrofy a dovršila kolaps základních hodnot – křesťanských, společenských, obecně lidských-, vycházejících z humanisticko-osvícenské tradice…*“[213]

Nástupem této mladé generace nejen členů skupiny *Sedm v říjnu*, ale i nejmladších umělců se období let 1941 a 1942 z hlediska aktualizace biblických témat stává nejintenzivnějším mezníkem.[214] Rozpoutání otevřeného teroru po atentátu na

---

[209] Viz Vojvodík, Patos (pozn. 2), s. 267.

[210] Ibidem, s. 267. – Vojtěch Lahoda, Archeologie brutality a ‚sirnatých emocí', in: Rousová Hana - Lenka Bydžovská - idem et al., *Konec avantgardy? Od mnichovské dohody ke komunistickému převratu* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 2011, s. 63.

[211] Který také jako Chad studoval ve Zlíně Školu umění.

[212] Viz Josef Vojvodík, „Smrt ejakulující do hrobu“, in: idem - Marie Langerová, *Patos pod maskou blasfemie a obscénnosti*, Praha 2014, s. 269.

[213] Ibidem, s. 269.

[214] Jednalo se o období, kdy Josef Čapek a Emil Filla byli již čtvrtý rok vězněni v koncentračním táboře jako typičtí představitelé uměleckého názoru. Přičemž téměř všichni moderní umělci, kterým se tato

Heydricha, přineslo dokonce biblické téma i do tvorby těch malířů, kteří se jím dříve a více ani potom už nevěnovali. Jedním z takových příkladů aktualizace biblického tématu v době nesmírné tragédie obcí Lidic a Ležáků je i tvorba Vojtěcha Tittelbacha. Ten v roce 1942 a 1943 ztvárnil dvě verze *Madony* [7.1] [7.2]. Jedná se o historizující kompozice Madon, těžících z tvarosloví pozdně gotického sochařství stejného námětu, avšak podané s akademickou bravurou. Zejména však situace protektorátních let a hlavně roku 1942 přináší i do děl již výše zmíněných autorů mimořádnou změnu. Tu můžeme pozorovat nejen v potemnění jejich barevnosti, ale zejména v dramatizaci a jakémsi pomyslném rozvibrování malířského rukopisu.

V roce 1941 František Tichý vytváří několik již velmi vyspělých variant *Milosrdných Samaritánů*[3.12]- [3.15], těžících z expresivní deformace gotických piet, jejichž temná barevnost a skrytá bolest jako by odpovídala danému období. Tento dojem je podpořen i asketickým ostrým a hlubokým zpracováním, které přináší grafické zpracování námětu, ale v malbě se malíř pohybuje i v ryze expresivní poloze, kterou prokazuje nejen v motivu *Ecce Homo* [3.48]. V tomto období let 1941-1942 se stal i Aloisi Wachsmanovi námět *Milosrdného Samaritána* [4.10]-[4.12] možností, jak se vyjádřit k ohrožení či absolutnímu potlačení humanity, přičemž se věnuje v posledních dvou letech svého života i mnoha jiným biblickým námětům, jež pojímá většinou klasickou „staromistrovskou" technikou tempery a splývavým rukopisem. Nejvýraznějšími díly zračícími dobu a v mnohém předpovídajícími katastrofu Hirošimy a Nagasaki jsou Wachsmanovy *Golgoty* či varianty *Posledních soudů*, v nichž je expresivním prvkem zejména žhavá barevnost požárů a výbuchů, jež zabírají téměř celou plochu obrazu. Sílu působnosti červené barvy rozlévající se po celé ploše plátna, si Wachsman ověřil v díle Mistra Třeboňského oltáře, jehož dílo citoval ve svém podání *Olivetské hory* z roku 1941. Pozdní obrazy Aloise Wachsmana (*Návrat ztraceného syna*; *Veronika* ad.) malované splývavým rukopisem a klasickými postupy v mnohém těží z díla Jana Zrzavého a je dokonce možné, že jedno z Wachsmanových nejvýznamnějších

práce věnuje, jako Jan Zrzavý, Jan Bauch, František Tichý, Karel Černý a další se ocitli na seznamu tzv. „Zvrhlého umění". Dále pak v tomto období hrál významnou roli pro oficiální výtvarný život Topičův salon, kde se mohla sdružovat celá umělecká generace, přičemž významnou se staly nejen výstavy skupiny Sedm v říjnu, ale i velká kolektivní výstava *Přehlídka 99* z přelomu května a června roku 1943. Na výstavě byla prezentována celá škála tehdejšího hlavního proudu *„veřejně prezentovatelné moderní malby a plastiky"*. Byla zde vystavena i kresba Josefa Čapka, který byl v období výstavy vězněn v koncentračním táboře, a díla tragicky zesnulého Zdenka Rykra. Při této příležitosti měla vyjít malá monografie Zdenka Rykra napsaná Jindřichem Chalupeckým, kterou však nakonec cenzura zakázala. Viz Lahoda, Protektorát (pozn. 7), s. 121

témat *Ztracený syn*, bylo inspirováno Zrzavého scénou, provedenou v r. 1949 pro stejnojmennou Debussiho operu v Národním divadle.[215]

V této souvislosti je třeba opět zmínit osobnost Jana Zrzavého, jež působila *„v tíživé situaci okupace… jako sebezáchovný příklad umělce, který dokázal nejprve vycítit své dispozice, analyzovat je a tvrdošíjně jít za svou vidinou. Ačkoliv bylo jeho řešení vypjatě subjektivní, vypovídal Zrzavý o tom, co oslovovalo obecněji.“*[216] Proto také za války hojně, podobně jako Tichý, vystavoval. Ve své tvorbě, se stejně tak jako i jiní malíři, poučil u starých mistrů i moderních malířů, jejichž vlivy uplatnil v osobitém stylu. I když Zrzavý za války v průběhu 40. let reagoval především jímavými krajinomalbami domova, zejména Vysočiny (*Krucemburk*) a později Vodňan, které však pro něj dříve představovaly útěk k neosobním námětům,[217] v období 40. let maluje i figurální biblická témata: dvě varianty *Poutníků do Emauz* (1942)[218], jež tvoří klasicky rozvržená statická kompozice, založená na převládajícím barevném akordu červení a modří. Jiným motivem vznikajícím zejména v protikladu k významu erotického díla *Kleopatry II* bylo jímavé pojetí *Zvěstování*, na němž malíř pracoval od roku 1942 do roku 1957. Dílo je inspirováno renesančními mistry a technicky je založeno na překrývání lazurních vrstev malby, jež vyvolávají magickou zářivost. V letech 1943 - 1948 Zrzavý pracoval na návrzích mozaiky *Posledního soudu* pro kostel sv. Jana Nepomuckého v Košířích, která však nebyla realizována.

Naopak naprostou dramatizaci a rytmičnost střídání barevných kontrastů – temné hluboké černě, zelení a jinak nepříjemných tónů až „chemické” barevnosti, nese Bauchovo *Ukřižování* z roku 1941, v němž se pojí dva základní prvky exprese a existence. Bauchův výtvarný výraz ve 40. letech již naprosto opustil plošné snové malování, aby mohlo být svobodně zacházeno s hutnou barvou, jejímž prostřednictvím malíř téměř plasticky modeloval tvary. Exprese a zesílená práce s malířskou hmotou jsou prostředkem k vyjádření vlastních pocitů a duševních hnutí v intenzivně prožívané napjaté atmosféře doby. V roce 1942 Bauch namaloval i další díla příznačná dramaticky

[215] Není bez zajímavosti, že Zrzavý navrhoval i scénografické provedení česko-latinské Hry o třech Mariích v kostele sv. Jiří na pražském hradě v roce 1940.
[216] Viz Orlíková (pozn. 189), s. 313.
[217] Ibidem, s. 313. – Zrzavý v roce 1939 napsal úvahu Česká krajina, která za války byla publikována.
[218] K nimž převzal kompozici z malé kresby z roku 1912, podle níž si v roce 1940 nakreslil kresbu uhlem a na dvou obrazových variantách asi pracoval až v roce 1942.

(nebarokně)[219] malířsky a kontrastně rozehranou hmotou, několik variant výjevu *Adama a Evy* [5.13], *Golgotu* [5.12] či *Krista na hoře Olivetské* [5.14], ale i několik ženských podobizen, pro něž je také příznačný rozvolněný rukopis.[220]

V 1. polovině 40. let „na scénu" vstupuje se svými expresivními pracemi i Karel Šourek, který je ovšem za svého života nikdy nevystavil a maloval je pouze pro svoji osobní potřebu vyjádření. I Šourek patří mezi umělce, kteří začali s avantgardou polemizovat; postavil se proti utopistickému optimismu a normativnímu myšlení, kdy v lyrickém dojetí postrádal vážnost a hloubku poezie.[221] Stejně jako ostatní si uvědomoval význam dějinné chvíle, ve které se octnul a proti efemérnosti příznaků přítomnosti začal stavět *„její duchovní podstatu,"* kterou hledal.[222] Přes nový realismus a rehabilitaci hmoty, která se pro něj stala základním prostředkem možnosti „již *lze přečíst zákoník světa*", dospěl ke způsobu kdy, aktem malby usiloval o její *„ přepodstatnění, zduchovnění, o její lidský rozměr*".[223] Zaměřil se tedy zejména na výrazové a výtvarné prostředky, tzn. linii, objem a prostor. Jako teoretik sám pojem výrazovost upřesnil termínem duchovnost smyslů a tedy i duchovnost vyjadřovacích prostředků.[224] Téměř s rozkoší z malířskosti začal počátkem 30. let tvořit obrazy, jejichž plochu doslova zpracovával expresivní texturou, živou a nesourodou barevností v jednoduchých velkorysých kompozičních plánech.[225] Avšak po delší časové pomlce se v 1. polovině 40. let doslova vyburcoval k dílům, která přestala být pouhou malířskou rozkoší.[226] Vznikala těžká, až drásavě závažná díla, kdy u biblických témat či motivu pohřbu expresivním pojetím akcentoval zejména obsahovou stránku námětu v souladu se svou filozofií.[227] Po delší časové pomlce začal tvořit díla, jež nesla námět Kalvárií, pohřbů ad. Jak náměty, tak jejich zpracování, dosvědčuje, že byl k práci motivován zejména svým psychickým stavem pod náporem prožitků hrůzy války. Šourek jako bytostný kolorista začal uplatňovat v těchto „válečných" dílech zejména silně akcentovanou tíhu rudé červeně

---

[219] Teoretik umění a estetik Václav Nebeský zařadil tvorbu Jana Baucha těchto let do odvětví novobaroku.
[220] Viz Kováč, Bauch (pozn. 69), s. 120.
[221] Viz Rousová, Malířská tvorba (pozn. 187), s. 8.
[222] Ibidem, s. 8.
[223] *„Zajímá se o více nebo méně zřejmé zákonitosti tohoto světa a života, uchopitelné, ale také vyjádřitelné výhradně cestou, kterou umožňuje smyslové vnímání*." Ibidem, s. 8.
[224] Viz Rousová, Malířská tvorba (pozn. 187), s. 8.
[225] Ibidem, s. 8.
[226] *„Člověk se stává malířem ne pro úctu, ne pro vznešené ideje; pro prostou rozkoš*." Ibidem, s. 8.
[227] To co avantgardě dříve Šourek vytýkal, nyní svým dílem v období kritických let nepopřel a u autora tak dochází k jakési gradaci či vyvrcholení procesu uměleckého a myšlenkového zrání.

v kombinaci s černou, tedy akord žhnoucí agresivní a nekonečně temné barvy. Rozbrázdění rukopisu a gestické tahy v kombinaci s barevností doslova křičí v motivech *Kalvárie* [9.1], *Adam a Eva* [9.2]. Podobně však zpracovává i nebiblický, avšak stejně závažný motiv *Pohřeb na Detve*.

Je velmi zajímavé, že od roku 1943 pozornost malířů k této tematice tak prudce klesá. František Tichý vytváří pouze poněkud děsivou kresbu *Salome* [3.69], která však možná souvisí s jeho osobní situací, ale v následujícím roce, snad jako výraz prosby za národ či jako výraz odevzdání se osudu, vytváří několik variant výjevu *Kristus na hoře Olivetské* [3.50-3.53]. V tom samém období emoce zoufalství prozrazuje jeden z nejvíce dramatizovaných výjevů – *Golgoty* [5.18] Jana Baucha. Rytmus polámaných křížů na pozadí téměř rytmicky roztlouká obrazovou plochu, zatímco v popředí se v děsu a zoufalství rýsují postavy absolutně stylizované, jejichž podoba zcela podlehla výrazovému jazyku exprese. Barevnost odkazuje k Rembrandtovu pozdnímu dílu.

V roce 1944 biblické práce ještě tvoří i nejmladší členové generace. Josef Liesler maluje *Zápas Jakuba s andělem*, téměř imaginativně působící dílo plné záhadné atmosféry. Dalším podobně vyznívajícím Lieslerovým dílem je *Salome*, kde můžeme „číst" více obsahových vrstev. Václav Chad se v rámci náboženské tématiky již věnuje pouze kresbám expresivního či blasfemického charakteru *Ukřižování*; 25. února 1945 byl na útěku zavražděn gestapem. Bauchovo dílo *Ecce homo*, zobrazující však smrtí vyhaslé tělo Krista na kříži, adekvátně k době vyvolává nesmírnou úzkost, bolest a lítost. Nakloněnou rovinu doby vyjadřuje i diagonální prvek Longinova ostrého kopí směřujícího do měkké malířské pasty zmučeného těla, ve zpracování připomínajícího díla Rouaultova, přičemž Kristova skleslá tvář a bouřlivě promalované pozadí promlouvají o všem i beze slov. Se stejnou tragédií, obsaženou v rukopisu a temné jedovatě světélkující barevnosti, v podstatě s výrazem stavu absolutního zoufalství se setkáme i v Bauchově ryze existencionálním díle *Zátiší s krůtou*, inspirovaném dalším velikánem expresionismu Caïmem Soutinem. Malířská řeč těchto děl k nám promlouvá s absolutní a nadčasovou platností.

V roce 1945 dochází u Baucha opět k „vzplanutí" pro biblické téma, kdy maluje pod vlivem zduchovněného figurálního kánonu El Greca či manýrismu *Evu*, neboli *Ráj* [5.21] a *Ukřižování* [5.22] duhových a žhnoucích barev, kdy v absolutně křečovité pokroucenosti a vypětí figur cituje figurální pojetí autorů manýrismu, přičemž tu samou

variantu *Ukřižování*[5.23] ztvární i v litografii. Avšak ve variantě Krista na *Hoře Olivetské* [5.24] z roku 1945 je patrná změna, dílo začínají prosvětlovat pozitivní světlejší barevné tóny, objevuje se zde kytice růží, reminiscence Bauchových předválečných děl. Křečovité sepětí a jakési tvarové stažení obrazového motivu předchozích prací nahrazuje grecovsky plynoucí až jako by uvolněná linie způsobená pohybem anděla, jež je rozvinuta do celé obrazové plochy. Magická světelnost barev a ono uvolnění a přítomnost života v podobě kvetoucí růže vypovídá o konci války. Naopak tvorba biblických „válečných" témat je u Františka Tichého završena vertikální tragicky působící variantou *Milosrdného Samaritána*, kdy dle Tomáše Wintera raněný svoji vyvrácenou hlavou evokuje Tichého nejtragičtější motiv - oběšeného Harlekýna.

3.5. BIBLICKÉ TÉMA V POVÁLEČNÝCH LETECH

Rok 1945 je v určitém slova smyslu obdobím konce biblických témat v českém malířství 1. poloviny 20. století. Tato změna snad byla způsobena koncem války a psychickým uvolněním silných a destruktivních emocí. Odklon od biblického tématu se paradoxně stal u těch umělců starší generace, kteří ho ve válečném období hojně aktualizovali (Tichý, Bauch, Tittelbach), ale stejně tak i u mladších umělců. Josef Liesler a Václav Hejna - dva významní představitelé skupiny *Sedm v říjnu* se k biblickému tématu podobným způsobem již nikdy nevrací. Důvodem snad byla politická situace a samotná politická inklinace české i umělecké veřejnosti, kterou již před válkou roku 1934 předznamenal nesouhlas s Bretonovým manifestem vyhraňujícím se proti stalinskému modelu uspořádání společnosti a hodnot. Je však třeba zmínit i velmi tragickou bilanci, kterou válka přinesla, a tou je skutečnost, že někteří zmínění umělci aktualizující biblické téma za války zemřeli. Zdenek Rykr, jako nesmírně citlivý a křehký člověk, v lednu roku 1940 spáchal sebevraždu skokem pod vlak, Alois Wachsman byl vážně nemocný, umírá v roce 1942, nejmladší představitel biblického tématu v malbě válečných let - Václav Chad byl jako 22 letý student na útěku ve Zlíně těsně před koncem války zastřelen gestapem. Karel Šourek byl společností a následnými politickými okolnostmi doslova uhnán, utrápen a umírá v březnu roku 1950.

Od roku 1945 se však můžeme ještě setkat s ojedinělými díly nesoucími biblické téma v tvorbě Rudolfa Veverky, který od roku 1945 vytváří cyklus obrazů (*Raněný*, *Žena ošetřující raněného* ad.), jejichž náboženský podtext a provedení je silně inspirováno

Grünewaldovým *Isenheimským oltářem*. Jeho vliv je patrný hlavně v expresivní deformaci figur a podivné hře rukou.[228] U Veverky však můžeme pozorovat poněkud psychotickou pastelovou barevnost, jakoby díla vznikala pod vlivem drog. *„Podobně jako surrealisty ho lákaly vstupy do patologicky deformovaného vnímání. Pod dojmem studia slavné Prinzhornovy práce o schizofrenii jako separaci intelektuálních a emočních funkcí, se spolu s dalšími mladými umělci přihlásil prof. Svetozáru Nevolemu coby frekventant pokusů s LSD. Halucinační zážitky při použití LSD, zvláště pak dosud nepoznané barevné a sluchové vize, zúročil potom v některých svých obrazech.“*[229] Bohužel se více jeho děl nedochovalo, protože je koncem 40. let spálil. Roku 1946 také Karel Černý, který již v roce 1937 vytvářel ještě v neosobitém stylu oltářní obraz pro kapli v Korytech, maluje *Oplakávání* [10.1]. Černého hutná pevná forma pojetí figurálního díla využívá zvýšené expresivity kubistických deformací a právě obraz *Oplakávání* byl dominantou výstavy Černého prací v roce 1946 v Topičově salonu.[230] Dále se pak můžeme setkat s motivem *Piety* (1946)[7.4] v jedné lavírované kresbě Vojtěcha Tittelbacha, či s blasfemickým *Ukřižováním* (1948)[14.1] Vlastimila Beneše. Velkou výjimkou je mezi malíři tvořícími po válce Alén Diviš, který teprve v roce 1946 ještě v New Yorku[231] začíná malovat, nejen pod vlivem této metropole, ale i předchozích věznění, téma *Krista Černochů*, a dále se jím zabývá a rozvíjí jej i po příchodu do Prahy. Výjevu Krista v různých podobách a starozákonní tématice se pak jako velmi chudý a nemocný věnuje až do své smrti v roce 1956. Je zde třeba zmínit, že v Divišově celém, dalo by se říci duchovním, díle hrají důležitou roli světelné a malířské kvality, které s postupem času sílí například ve více variantách díla *Bolestný Kristus* (1950-51)[6.12 a 6.13]. Diviš barevnost omezil na temnou hněď a čerň a podobně jako u Rembrandtových děl se *„jednotlivé předměty vynořují z hlubiny tak sugestivně, jako by nebyly světlem jen zjevovány, ale přímo tvořeny, hmota při vší své zvýrazněné látkovosti*

---

[228] Existuje i jiné Veverkovo dílo nedatované a bez názvu, zpodobující Marii - matku Krista či řádovou sestru s vroucností a v hlubokém smutku držící a líbající pouze synovu zuboženou ruku. Ranami nám pojetí připomene Grünewaldova ukřižovaného Krista z již zmíněného oltáře v Alsasku, avšak lítostí této ženy a její odění nápadně vypovídá o vlivu díla *Misericordia* z roku 1924 Maxe Oppenheimera. – Rudolf Veverka se biblické tematice věnoval technikou jakéhosi veristického surrealismu i v 70. letech v dílech Přechod *přes poušť* (1971) a Zápas (1972).

[229] Viz Hana Rousová, *Rudolf Veverka*, nedatovaný text pro katalog k výstavě.

[230] Výstavu uspořádal Jaroslav Borovička, úvod katalogu napsal Jan Patočka; Patočka zdůraznil, že Černý patří mezi umělce, kteří v době okupace své přesvědčení a ideály nezradili a zahalovali témata vyloženě politická do projevu vzdáleně všedního. Viz Lahoda, Černý (pozn. 99), s. 24.

[231] V Americe se ke křesťanské tématice přiklonil Maxim Kopf. Tomáš Pospiszyl, Vězeňský Kristus, in: idem - Vanda Skálová, *Alén Diviš 1900 – 1956*, Praha 2005, s. 127.

jako by odkudsi zevnitř zářila, slabounce, ale nepřehlédnutelně a nezapomenutelně. Povaha a původ tohoto světla však není materiální, ale spirituální. Je to světlo tvořícího ducha, jenž všechnu ubohost a odpudivost … proměňuje ve vznešenost a krásu – krásu vyššího řádu, která je sestrou pravdy a dobra.[232] Tato krása dává Divišovým dílům vnitřní velikost, monumentalitu, jakou například mívaly staré chrámové fresky, *„a to je ve světě moderního umění vskutku ojedinělé*".[233] Podobně jako Alén Diviš i Bohuslav Reynek dál i po únoru 1948 vytváří ve svém „vnitřním" exilu rembrandtovským světlem prozářené grafiky na témata z Bible a ze životů svatých, přičemž ty z 60. let se v rámci umění staly barevnými drahokamy a výrazem jeho hluboké víry a naděje. Celý Reynkův život je výrazem možnosti žité humanity i v době nejvyššího zla.

Únor 1948 v rámci tvorby přinesl skutečnost, že druh politicky manipulovaného umění, jenž reprezentoval nacismus, se v českém prostředí vlastně objevuje až po únoru 1948, po vzoru sovětského socialistického realismu. Podobně jako v produkci německého umění nacionálního socialismu, se i v socialistickém realismu *„živý člověk proměňuje v pouhé schéma, neživou figuru, stylizovanou do určité pózy, nepřipouštějící sebemenší výraz živé aktivity a duševní spontánnosti a alegoricky vyjadřující ctnosti nacionálně socialistické nebo třídně socialistické ideologie (připravenost, bojovnost, stranickost, pracovitost, plodnost, árijskost resp. třídnost atd.).*"[234] Umělcům se v takto nastavených nekompromisních podmínkách, řádu plném nebezpečí a zhoubného diktátu začalo špatně dýchat. Nastolená norma a politický požadavek ochromovaly celou uměleckou činnost, pro skutečné umění se ve společenském životě ztratil prostor. Vojtěch Tittelbach se stal svoji tvorbou poplatným době. Někteří malíři se snaží s režimem pouze vyjít, jiní jím trpěli a žili v ústraní. Kromě zmíněného Aléna Diviše a Bohuslava Reynka se biblickému tématu v rámci své tvorby věnovali, nebo se ho ve svém díle alespoň dotkli pouze Jan Zrzavý a František Tichý.

Bohuslav Reynek tvoří své jedinečné grafické listy v ústraní Petrkova - v každodennosti, mezi tou nejobyčejnější prací a domácími zvířaty. Diviš, jak již bylo zmíněno, v ústraní a se zmařeným tvůrčím rozletem, což zavinila v nemalé míře politická situace a jmenovitě jeho bývalý přítel Adolf Hoffmeister, maluje a pak už jen z důvodu velké chudoby kreslí uhlem na balicí papír. Zatlačen do kouta žije v pražských

[232] Viz Zemina, Diviš (pozn. 77), s. 93.
[233] Ibidem, s. 93.
[234] Viz Vojvodík, Patos (pozn. 2), s. 13.

Holešovicích životem poustevníka a rozvíjí už jen pouze biblická témata, která můžeme vnímat spíš jako jakýsi obrazový hovor či meditaci nesmírně čistého a přímého člověka. František Tichý stále více abstrahuje motiv *Milosrdného Samaritána*, přičemž tyto vskutku výtvarné přístupy spějící do abstrakce odpovídají vývoji tvorby v rámci světového kontextu. Následně chřadne a propadá beznaději. Jan Zrzavý se v malbě dotýká tématu zmučeného Krista počátkem 60. let.

Divišova malba byla často srovnávána s malbou Františka Tichého, avšak není možné mezi těmito tvůrci nalézt *„formální spřízněnost,* (protože) *Tichého malba je daleko rafinovanější, estétštější.“*[235] Je ale nutné zmínit, že to co oba umělce pouze a skutečně spojuje je jakási náklonnost lidská, jejich podobný charakter lidství a v určitém smyslu i nešťastný osud. Naopak expresivnost a spontánnost Divišova díla, jeho pozice autodidakta v umění, jakási lidská upřímnost či jeho neochvějné hledačství pravdy v jeho umělecké práci, se dá velice jen těžko srovnávat s uměleckou prací Františka Tichého. Po technické stránce můžeme říct, že je Tichého práce absolutní, avšak právě možná tato řemeslná dokonalost zabraňovala Tichému dojít k umění, které by šlo až na dřeň otázek o lidské existenci či by se s palčivou bolestností dotýkalo aktuálního dobového dění, tak jako to navzdory své technické nedokonalosti dokázala tvorba Aléna Diviše. Naopak, jistou podobnost můžeme hledat mezi Divišem a Reynkem, nejen v podobném stoickém přístupu k životu, ale zejména v následování šerosvitného odkazu Rembrandtova.

4. BIBLICKÉ TÉMA V UMĚNOVĚDNÝCH SOUVISLOSTECH

4.1. NÁVRAT K LIDSTVÍ A NADČASOVÝM HODNOTÁM

Jak je z námětů děl a jejich provedení období 40. let patrné, tato generace umělců, již zasáhla válka, začala klást mnohem větší důraz na obsah, který vedl k zásadní změně formy provedení díla. To dokládá i naléhavý text Pavla Kropáčka, který v reakci na dobovou krizi předestírá obraz nového umění: *„Nikoliv dokument a pokus, nikoliv vytváření pouhých objektů na hranici estetična, umění má dnes úkol mnohem vážnější a hlubší. Bez skutečných mravních hodnot, které na nás žádá tak naléhavě doba, nelze dnes vůbec nic plodného*

[235] Viz Skálová, Diviš (pozn. 80), s. 155

dělat."[236] V podstatě nejen z námětové změny či techniky provedení děl, ale celkově z atmosféry doby vidíme, že se válka pro umělce stala novou formou skutečnosti, která si *„vyžádala jak nové chápání uměleckého díla, tak nový námět, formu a prostředky*."[237] Umělcům přestal vyhovovat racionálně konstruovaný svět předcházející generace, protože dění a bytí ve své iracionalitě naráz přestalo být uchopitelné rozumem a začalo přesahovat subjekt. Svět se však nezměnil *„jako v surrealismu ve výplod hlubinných sil, ale zůstal uznaný ve své viditelné závislosti*".[238] Právě vztah ke světu jako k dané skutečnosti, jíž je lidský subjekt determinován, podstatnou mírou určoval vnitřní obsahovou dualitu životního pocitu této generace jako *„rozdvojené odpovědnosti k životu a umění*".[239] Protože *„čas*, v němž *tato generace rostla, zrála a zápasila o svou tvář, ji vystavil těžkým zkouškám. Přenášela své nehotové dílo přes bouřlivý předěl epoch, kdy se rozhodovalo o bytostných otázkách lidské existence a kdy se v procesu velkých společenských proměn měnily i základní podmínky umělecké profese. Tato generace též zakusila krize hodnot v dezorientujících situacích, které ji nastražily mimořádná pokušení a nebezpečí a mučily ji pocitem dvojí (ani ne tak vnitřně rozporné, jako uměle rozdvojované) odpovědnosti k životu a umění*. "[240] Tato generace též trpěla přerušením či omezením „spojení se světem". Mladí malíři museli bojovat nejen o realizaci tvůrčích záměrů, ale i o právo hledat, zkoušet, mluvit svou výtvarnou řečí a hájit uměním pravdu vyvěrající z humanity. Tato rozporuplnost vztahu života a umění, světa a umělce, se stala hlavním znakem především mladé válečné generace tvůrců. Ti starší, mnohdy členové Mánesa či velcí solitéři, jako Tichý, Wachsman, Bauch, Diviš, Rykr a další hledali ještě po zvyku avantgardního úsilí svou vlastní originální cestu vyjádření, avšak nově naplněnou hledáním východiska v beznaději doby či expresionistickým vzdorem. Nejmladší začínající umělci, mezi které patřili členové skupiny *Sedm v říjnu*, *Skupiny 42*, *Ra*, se začali družit a utvářet nějaké kulturní tvůrčí klima či prostor k životu, jež naplňovali uměním.

Konkrétně členové skupiny Sedm v říjnu usilovali o „znovudobytí, zlidštění a přisvojení si skutečnosti citovou, romanticko-expresivní exaltací alegoricko-symbolické

---

[236] Viz Pavel Kropáček, *Sedm v říjnu. Obrazy. sochy. kresby* (kat. výst.), Topičův salon Praha 1940. - Je až neuvěřitelné jaký Pavel Kropáček projevil v této situaci mimořádný cit a odhad.
[237] Viz Ján Bakoš, Výtvarná avantgarda 38 a jej realita, *Výtvarný život*, 1968, č. 7, s. 299.
[238] Viz Hošková, Liesler (pozn. 103), s. 25. – Jednalo se o pronikání reality dokonce i do surrealistických děl autorů, kteří se dříve dogmaticky drželi pravidel surrealismu.
[239] Ibidem, s. 25. – Viz Miroslav Míčko, Profil jedné generace, *Výtvarné umění*, 1966, s. 261.
[240] Viz Míčko (pozn. 239), s. 261.

mluvy",[241] přičemž charakter skupiny a její kritéria opět vystihl mladý český historik umění Pavel Kropáček. V úvodu katalogu k výstavě této skupiny zdůraznil, že tito umělci mají zájem zejména o hodnoty a nikoliv o módu, přičemž již samotný tento fakt je pro ně dostatečným programem, „který promyšlen a spojován s opravdovým vniterným pochopením nutnosti dané chvíle je navzájem váže a dává jim samostatný profil…"[242] V podstatě se jednalo o nový nástup subjektivnosti, který se vyznačoval zejména vyznáváním osobních nálad - lyrických i melancholických stavů duše. Můžeme zde tedy pozorovat mimořádný fenomén a to zřetelný odklon od objektivizování předmětů a forem, které se vyvíjelo od dob Cézanna a kubismu. S tímto návratem k vnitřní podstatě života a jeho hodnotám jako k opravdovosti citu, skutečnému lidství, reálné existenci „věcí" nápadně v českém malířství 40. let souvisí inspirace věčným pramenem humanity - Biblí. Umělci se v rámci tohoto návratu pro inspiraci obrátili do minulosti, nejen k dílům starých mistrů, kteří tuto látku hojně zpracovávali. Díla minulosti se pro ně také stala nekonečným hlubinným pramenem vedoucím ke vzniku mnoha nových prací, jimiž se mnohdy s adekvátní vážností vyjadřovali ke skutečnému stavu doby a jimiž mohli upozornit na věčně platné humánní hodnoty v období války tak ušlapávané. S tímto úsilím cesty ke skutečné podstatě lidství, jejímž nositelem byl a je Kristus, nápadně souvisí i teze Kamila Bednáře o „nahému člověku", který je člověkem lidským.[243] Bednář svými texty reagoval na existenciální postoj mladé generace ke světu a velmi zřetelně v nich můžeme vnímat onu cestu k hodnotám, která se v případě biblické tematiky v malířství 40. let často pojí právě s návratem do minulosti. „Nedůvěra k modernímu výkladu člověka nás má k tomu, že se vracíme hluboko do minulosti a přehlížejíce člověka všech dob, srovnáváme jej a zajišťujeme si tak jakýsi jeho věčný základ: člověka celého ne atomizovaného, člověka myslícího, rozumového, citového, člověka s duší, v níž je vždy stejný a věčný hlad po vyšším poznání."[244] Tuto skutečnost hledání a připomenutí ověřených hodnot platných jak v minulosti, tak v současnosti, nerozlučně spjatých s opravdovým zájmem o člověka a jeho postoj ke světu, aktualizuje ve svých textech k výstavě Skupiny Sedm v říjnu i Pavel Kropáček, kdy podle něj „Umění, má-li dále žíti a jíti kupředu, musí se vrátit tam, kam se

---

[241] Paralelně na válku ve svých dílech reagují členové Skupiny 42, kterým šlo o *„aktivní metaforou moderního města"* a naproti tomu se skupina Ra vyznačuje ironizujícím sarkasmem. Viz Hošková, Liesler (pozn. 103), s. 25.

[242] Viz Naďa Řeháková, *Sedm v říjnu* (kat. výst.), Oblastní galerie v Liberci 1979.

[243] Tato souvislost je pravděpodobná i z důvodu, že termín „člověk lidský" již dříve používal Václav Navrátil, například ve stati Ukřižování člověka z roku 1939. Viz Václav Navrátil, *O smutku. lásce a jiných věcech*, ed. Karel Srp, Praha 2003, s. 229-241. Tuto informaci Viz Rousová, Člověk na kříži (pozn. 1), s. 16.

[244] Viz Bednář, Slovo k mladým (pozn. 180), s. 25.

vracelo vždy v dobách nejtěžších a ve svých největších geniálních tvůrcích, k čistým mravním hodnotám podaným synteticky v uzavřeném celku."[245] Přičemž v tomtéž textu zdůrazňuje Bednářem vyslovený zájem o „člověka, prostého, ale celého lidského tvora, neredukovaného na psychologizující a jiné poučky." [246] V rámci velkého návratu se autoři zejména v pracích biblického charakteru pro inspiraci uchylují k tvorbě minulosti.

4.2. INSPIRACE DÍLY STARÝCH I MODERNÍCH MISTRŮ

Na prvním místě je třeba zdůraznit, že co se inspirace díly starých mistrů týká, v tvorbě autorů se jednalo o tvůrčí proces a až na výjimky o žádný historismus. Ten můžeme zřetelně vnímat například pouze ve využívání staromistrovských technologických postupů pouze v pozdním díle období 40. let Aloise Wachsmana, který je ke konci svého života studoval a uplatňoval konkrétně v biblické tématice.[247] Dále pak v tvorbě Františka Tichého, který také v období války, zejména v letech 1940-1941 k výtvarné práci zejména drobnějšího charakteru (kresbě, grafice, kvaši) přistupoval staromistrovsky a pro své Milosrdné Samaritány se inspiroval kompozicemi gotických piet. A dále pak je tento přístup uplatnění reminiscencí, v doslovném uplatnění „citace" podoby sochy pozdně gotické madony patří v stejnojmenných pracích *Madona* [7.2] z let 1942 a 1943 v tvorbě Vojtěcha Tittelbacha. Jan Zrzavý nám může být snad nejosobitějším příkladem transformace tvarosloví a tiché poezie děl renesančních mistrů (například v díle *Zvěstování* z roku 1942) do svého nezaměnitelného moderního malířského pojetí. Naprosto specifickým je v této záležitosti Josef Liesler, protože se inspiroval nejen díly starých mistrů, ale i novějšími médii, jako například fotografií. V rámci otázky historismu je zvláštností, že Václav Nebeský dokonce formuloval české malířství 1. poloviny 40. let jako polaritu „neoromantismu", kam řadil Jana Baucha a „neogoticismu" jehož představitelem viděl Karla Černého.[248] U Zdenka Rykra tento historismus můžeme najít ve spojení s elegickým prvkem a zejména v jeho *Kalváriích* z roku 1939 ho můžeme spatřovat v motivech římských vojáků v brnění či středověkých rytířů[249].

---

[245] Viz Kropáček, Sedm v říjnu. 2.výstava (pozn. 236).
[246] Ibidem.
[247] Viz Rousová, Člověk na kříži (pozn. 1), s. 68.
[248] Viz Lahoda, Melancholie (pozn. 60), s. 76-77.
[249] Ibidem, s. 76.

Sklon k historizmu v pozdním „válečném“ díle Aloise Wachsmana je vskutku zvláštní záležitostí, nejen proto že v předchozí tvorbě autor prošel bohatým avantgardistickým obdobím, na které upomíná jeden z jeho prvních biblických námětů[250] ale i z důvodu, že se při práci na těchto „historizujících” dílech soustředil na dodržení staromistrovských technik. Většinou maloval temperou na pečlivě připraveném dřevěném podkladu či plátně a kromě ztvárnění biblických témat[251] s velkým citem k prostým věcem každodennosti, maloval téměř staromistrovská zátiší. Přes utěšený splývavý rukopis, i takový nostalgický obraz všedního života za protektorátu, jako například rozbitý talíř v *Zátiší s mákem* (1941) *„rovněž odkazuje k narušené realitě doby, banální, všední, jako by se nic nedělo, avšak napěchované strachem, trýzní, udavačstvím a především nesvobodou*“.[252] Proč došlo k tak výrazné změně ve Wachsmanově pozdním díle, se můžeme jen domnívat. Možná, že mu vlna historismu, byla přirozeně blízká právě kvůli jeho zálibě v malířských technologiích. Podstatné však je, že velice osobně prožívané biblické náměty vznikaly pod tíží doby a s vědomím brzkého konce života.[253] *Olivetská hora* z roku 1941 je v rámci Wachsmanova díla nejsilnějším příklad uplatnění reminiscence a to z díla Mistra Třeboňského oltáře. Prvkem, kterým malíř aktualizuje téma do 1. poloviny 20. století je pouze, podobně jako u německého židovského sochaře Ernsta Barlacha, jakýsi mírně popisný prvek soudobého odění postav. Ty podobně jako u Josefa Lieslera pouze biblickému výjevu přihlížejí a tím téma zpřítomňují. Zejména drásavá pozdní Wachsmanova díla jako *Golgota* [4.19] a nedokončená verze *Posledního soudu* [4.21], jež vytvořil v roce své smrti, svědčí o nekonečně velkém pocitu ohrožení a možnosti konce civilizace. Většina obrazové plochy v díle *Golgota* je zachvácena plameny, či jakýmsi výbuchem, do nějž s hrůzou a údivem zírá rodina s malou holčičkou. Obsažený kontrastní prvek hračky dítěte, podobně jako dětský míč v dílech Chirica či Vladimíra Sychry, o to více dramatizuje nelidskou situaci výjevu. Na tomto díle již chybí popisné symboly křížů, ale pouhý název a hrůza výjevu přesně a plnovýznamově odkazuje k Bibli a k tomu, nad čím se Wachsman zamýšlel a čeho se oprávněně obával. Nehledě na to, že v těchto dílech

[250] Jedná se o perokresbu tuší *Veronika* z roku 1938, která možná inspirací navazuje na kresby Maxe Ernsta

[251] *Sv. Veronika*, 1938 [4.6]; více variant *Návratu ztraceného syna*, 1939 [4.5 a 4.16]; více variant *Milosrdného Samaritána*, 1941 [4.10 a 4.11]; *Golgota* 1942 [4.19]; dvě varianty *Posledního soudu*, 1942 [4.20 a 4.21]; *Jakubova Studně*, 1942 [4.22].

[252] Ibidem, s. 81-82.

[253] Viz Wachsman redivivus (pozn. 55).

silně promlouvá symbolika žhnoucích barev, podobně jako v *Posledním Soudu*. I zde jsme konfrontováni s obydlenou krajinou v plamenech a nespočtem mrtvých či prchajících.

František Tichý staromistrovské postupy a různé patiny navozující stáří užíval zejména u kompozic Milosrdných Samaritánů, což mu bylo vytýkáno, ale zároveň se tvůrčím způsobem pro tato originální ztvárnění inspiroval kompozicemi expresivně vypjatých gotických piet.[254] Této změny si na výstavách povšimli i jeho současníci a také výtvarná kritika, která v rámci Tichého tvorby upnula svůj pohled zejména právě na Milosrdného Samaritána.[255] Tichého umělecké počínání však můžeme vnímat spíš jako *„účinný protest proti dobovému řádu, tak jako se projevuje u jeho básnických vrstevníků, než pouhý únik do oblasti formálních problémů prošlé éry, jak již bylo jeho umění hodnoceno"*[256]

Povahou receptivnosti k dílům starých mistrů mnohdy spějící k historismu, avšak někdy i k síle výrazovosti do této oblasti spadá i Josef Liesler, člen skupiny Sedm v říjnu. Liesler ve svých dílech včetně i těch biblických uplatňoval „citace" z děl starých mistrů, avšak podobně jako i u jiných zmíněných umělců, nebyla tato inspirace nikdy pasivní, protože dokázal výchozí výtvarný impulz přetvořit s improvizační bravurou *a „přehodnotit jej zvláštním, pro něj typickým, způsobem chladného humoru a fantazie, nadané neomylnou pamětí, smyslem pro celkovou stavbu i nejmenší detail*".[257] Možná to jsou právě prvky reminiscencí z děl starých mistrů, které v Lieslerově díle posilují „dar *básnické evokace založený na síle parafráze*", která se stala Lieslerovou dominující tvůrčí metodou, i když ne vždy ve zcela otevřené a příznačné podobě.[258] Kromě toho se Lieslerova tvorba podobně jako Tichého či Wachsmanova hojně opírala o

---

[254] Není jisté, zda se nad vytvářením patin tónováním díla a jeho podkladu František Tichý zamýšlel, ale patina by zde mohla být vnímána jako signatura tohoto času. Symbolicky řečeno čas se rozkládá, ubíhá do zapomnění, koroduje. Čas je zde symbolizován patinami, nánosem, který se stává nejen symbolickou ochranou díla, ale i jeho svědectvím. Myšlenka převzata Viz Vojvodík, přednášky (pozn. 125).

[255] Změna Tichého inspiračního zdroje je hojně reflektována dobovým kulturním tiskem.

[256] Viz Dvořák, Tichý.Grafické dílo 61 (pozn. 25), s. 20. – František Dvořák zde zřejmě naráží na poválečný velice kritický článek Otakara Mrkvičky ve sborníku poezie a vědy *Kvart*, ve kterém je Mrkvička k historismu ve výtvarném umění v průběhu válečných let velmi příkrý. Mrkvička totiž nevnímá toto počínání jen jako možnost jakési mimikry před politickou perzekucí, ale vidí ho jako trapnost a stagnaci, jako útěk do minulosti v nemožnosti žít přítomnost, jako sentimentální a jalové připomínání tradice, které poznenáhlu dusí, jako nemohoucí rozpačitost, eklekticismus a v neposlední řadě *„snahu po vnějším a příliš hmotném úspěchu"*. Viz Mrkvička (pozn. 24), s. 26.

[257] Viz Hošková, Liesler (pozn. 103), s. 20.

[258] Ibidem, s. 30.

staromistrovskou techniku, kterou také díky své mimořádné kreslířské schopnosti velmi rafinovaně ovládal. Užíval i staromistrovské ladění palety do okrových, hnědých, starorůžových a narezlých akordů a můžeme u něj v podstatě hovořit o inspiraci koloritem benátské malby 17. století. Tato barevnost podle historičky umění Simeony Hoškové odráží významovou nesrovnalost a obsahovou nesouměřitelnost s reálnou situací, přičemž právě v tomto případě píše o Lieslerově retrospektivním ladění děl. Lieslera fascinovalo Picassovo modré a růžové období. Dále se nechal ovlivnit i barevností ale i neobyčejnou malířskostí Édouarda Maneta. Avšak neinspiroval se jen díly starých mistrů či moderního malířství, například v díle *Baudelairova milenka* z let 1941-1942 šaty hlavní protagonistky výjevu doslova převzal z módního žurnálu z přelomu století a následně za to byl v *Lidových novinách* kritizován. Na podnět Jaromíra Pečírky na kritiku v roce 1944 odpověděl článkem *„O takzvaném inspiračním zdroji“*,[259] v němž obhajoval právo na inspiraci jak fotografiemi, tak hotovým výtvarným dílem, protože každý inspirační zdroj je podle něj logický a oprávněný a *„záleží jen na přehodnocující síle umělce“*.[260] Ve svých dílech tak uplatňoval například i oděvy španělských šlechticů v postavách podivných soudců.

Nakonec je třeba podotknout, že se v rámci uplatňování inspirace z děl starých mistrů ve výtvarném umění zejména biblického charakteru 40. let nejednalo o nic výjimečného, protože i mnoha dalším umělcům a jejich dílům nebiblického charakteru se stal výtvarný historismus také adekvátním východiskem jak se vyjádřit ke stavu ohrožení naší země, lidských i kulturních hodnot a tradic. Umělci si totiž v tomto období museli velmi dávat pozor na to, co malují, a právě biblická témata pojatá tradičním způsobem se stala vhodným východiskem jak se moci vyjádřit k drásavým událostem.[261] Kromě Františka Tichého a Aloise Wachsmana se historismu svojí tvorbou v roce 1941 dotkl Karel Lidický svoji *Dolorosou* z roku 1930-1940, Antonín Procházka či Vladimír Sychra a další.

[259] Josef Liesler, O takzvaném inspiračním zdroji, *Volné směry*, 1944, s. 247.
[260] Viz Hošková, Liesler (pozn. 103), s. 31.
[261] K vlně výtvarného historismu více Viz Kovárna, Vlna výtvarného historismu (pozn. 20), s. 317–319. - Viz Birnbaumová (pozn. 23), s. 17. - Viz Mrkvička (pozn. 24).

4.3. EXPRESIVITA JAKO VÝRAZ AKTU OSOBNÍ PŘÍTOMNOSTI V DÍLE

„Ostatní (malíři) měli *k modelům minulosti ahistorický, autentický a bezprostřední vztah*,[262] což znamená, že na ně reagovali *„odhistorizovanou formou, neasimilovali styl, ale téma, které uváděli do aktuálních souvislostí*".[263] Dalším výrazným rysem, jejž můžeme pozorovat, je potřeba v díle zdůraznit akt osobní přítomnosti a to jak psychické, tak i fyzické, a k tomu malířům vesměs nejlépe posloužil performativní jazyk expresionismu.[264] Malířská forma děl se postupně rukopisně rozvolňuje a dramatizuje. Jan Bauch, Václav Hejna, Karel Šourek a v barevnosti i František Tichý reagují barevnou a rukopisnou dramatizací malířského projevu nejen na dobové události počátku 40. let, ale v případě Aléna Diviše i koncem 40. let na vlastní tragickou situaci, kterou však rovněž přivodila společnost a její politika.

Nejen z námětu, ale především z techniky mnohdy cítíme přímou spontánní malířskou mluvu, prostřednictvím níž se zejména „ztvárnění" příběhu Krista a jeho utrpení pro malíře stalo velice obnažující intimní výpovědí nejen o stavu doby a o touze se s dějinnou tragédií války nějak vyrovnat. Většina umělců biblickému tématu rozuměla „jako *akcelerátoru výpovědi o utrpení člověka, jehož čas existencionální… je čas konkrétní a žitý.*"[265] V podstatě právě tvůrci, jež vnímali pojetí biblického příběhu tímto způsobem, zacházeli s malbou více spontánně a obsahová i tvůrčí složka děl pod tlakem dobových událostí začínala být obzvláště vyrovnaná a to ve smyslu, že zneklidňující existencionální díla, jejichž podstatnou část činí biblická témata, byla malována již zmíněným expresivním rukopisem, to znamená způsobem, v němž je zesílen důraz na citové poznání.[266] Malba tedy podobně jako před první světovou válkou začínala být znovu expresivní, a to ve smyslu užití gestického rukopisu,

---

[262] Yves-Alain Bois, který *„považuje Picassovy průzkumy obrazů tzv. starých mistrů, mimo jiné Grünewaldovo Ukřižování z počátku třicátých let, za 'otevřený obrazový rozhovor s mrtvým mistrem'." Podobně bychom podle Rousové mohli nazvat české přisvojování děl autorů minulosti ve 40. letech.*, Viz Hal Foster - Rosalind Kraussová - Yve-Alain Bois et al., *Umění po roce 1900. modernismus. antimodernismus. postmodernismus*, Praha 2007, s. 315. Viz Rousová, Člověk na kříži (pozn. 1), s. 70.

[263] Ibidem, s. 70.

[264] Ibidem, s. 69. - Není opět bez zajímavosti, že akt osobní přítomnosti v díle, vyjádřen expresivním rukopisem malíře, je společný dílům nesoucím biblické téma i v období první světové války a druhé poloviny padesátých let.

[265] Viz Rousová, Člověk na kříži (pozn. 1), s. 69-70. Rousová cituje Václava Černého Viz Václav Černý, *První a druhý sešit o existencionalismu*, Praha 1992, s. 30.

[266] Viz Rousová, Malířská tvorba (pozn. 187).

neukázněně vrstvených barev a preference celku a výrazovosti obrazu před rozdrobujícími detaily.[267] Respektive bylo upřednostněno obsahové sdělení díla nejen v jeho tématu, jak bylo zmíněno výše, ale i v síle a přesvědčivosti malířského provedení před identifikací jednotlivostí. Vznikaly i zdánlivě ukázněné varianty děl založené na více či méně redukovaných tvarech vymezených liniemi, někdy až brutálně rytmizujících kompozici.[268] Nejednalo se o nic nového, protože tento přístup k malbě jako k transformaci reality v malířské dílo upřednostňující výrazové prvky před detaily a zbytečnou popisností již vyjádřil Francisco Goya kritikou přístupu k tvorbě svého protikladu Jacquese- Louise Davida: *„Pořád linie a nikdy těla, ale kdepak se v přírodě nacházejí linie? Já v ní vidím jen těla osvětlená a neosvětlená, plochy, které se přibližují a jiné, jež se vzdalují, vyčněliny a prohlubeniny. Mé oko nikdy nevnímá obrysy a podrobnosti*."[269]

Stejně jako kdysi pro Goyu tak pro expresionisticky zaměřené umělce za války obraz v podstatě přestal být optickou iluzí, na jejímž základě však chtěli vypovědět o světě cosi *„nejevového, neoptického*".[270] V rámci expresionismu proto vycházeli, podobně jako El Greco, z reálných skutečností, které je obklopovaly, ale rukopisem, barevností a celkovým přetvořením námětu odkrývali skutečnou hlubší podstatu jevů. Takové dílo mělo zjevit (díky vnitřnímu tvůrčímu procesu umělce) něco nového, hlubšího. Můžeme zde hovořit o jakémsi druhu zjevování pravdy a tedy o možnosti posunout vnímatele díla dál v poznání.[271] Umění se tak stává v jistém směru – proti zákonům surrealismu a tedy proti předchozím pravidlům avantgardy – „angažovaným".

I v rámci exprese se umělci v tomto období vraceli do minulosti- k malířskosti a expresivitě díla El Greca či k specifičnosti deformací figur Grünewaldových. Těmito mistry však byli inspirováni i v kompozičním pojetí díla, ale do určité míry i expresivním rukopisem, nebo dramatickou světelnou složkou, mnohdy tak intenzivně obsaženou zejména v dílech některých umělců raného novověku či baroka. I když je v literatuře

---

[267] Viz Rousová, Člověk na kříži (pozn. 1), s. 70.
[268] Ibidem, s. 70.
[269] Miroslav Míčko, *Francisco Goya. Caprichos*, Praha 1956, s. 24.
[270] Viz Bakoš (pozn. 237), s. 299.
[271] Viz Bakoš (pozn. 237), s. 299. – H. Tesan vychází z Hejnových deníků a potvrzuje, že se jednalo o vědomou změnu a tento obrat je vnímán jako humanistický návrat k řádu, který však Hejna nevnímal jako omezující, protože koncept realismu *„zahrnující psychologickou dimenzi nabízel dostatečný prostor i pro fantazii*." Z tohoto důvodu Tesan zmiňuje příbuznost malby skupiny *Sedm v říjnu* s vizionářským realismem německého surrealisty Edgara Endeho z 30. let. Viz Tesan, Hejna (pozn. 105), s. 75 a 93.

zmíněno, že za druhé světové války je El Grecův vliv v tvorbě malířů překonáván vlivem Grünewaldovým,[272] můžeme s tímto názorem polemizovat, protože zájem o malbu El Grecovu, konkrétně inspirace jeho tvaroslovím a figurálním kánonem, je i za druhé světové války srovnatelná, ba ještě silnější, než inspirace tvorbou pozdně gotického mistra.[273] Oba tyto velikány (El Greca a Grünewalda) spojuje jejich znovuobjevení začátkem 20. století. Například obdiv ke Günewaldově *„malbě akcentoval její spiritualitu a zároveň expresivitu, vyzývající se sugestivní naléhavostí k účasti*."[274] Tento zájem v období válečných let dokazuje i studie Karla Teigeho z roku 1941 doplňující knihu *Grünewald – barbar čistého srdce* od Nikolause Schwarzkopfa, v níž se na základě tehdy etablovaných uměleckohistorických postupů zabýval tzv. starým uměním.[275] *„V interpretačních pasážích jeho dílo aktualizoval z pozic surrealismu, přesto však přesvědčivě i pro jinak orientované umělce: „Není to starý mistr, ale živá přítomnost, prudce tryskající zdroj závratných emocí; je to úžasný příklad oné ‚křečovité krásy', k níž se vzpíná moderní básnická imaginace. V jeho díle nalézá moderní duch odpovědi na mnohé z otázek, které si klade, nachází v něm to, po čem intenzivně touží. Ch. Zervos řekl právem, že ‚Grünewaldovo dílo nás ovládá, jako by se zrodilo z našeho vlastního neklidu a z našeho hledání'. Podstatné na Teigově úvaze o Grünewaldovi je, že se dovolává přítomnosti jako jediného opodstatněného důvodu, proč se k dějinám umění vracet.*"[276]

Zatímco se Grünewaldův vliv promítl zejména do expresivní deformace figury v oblasti lineární, možná, že pro některé expresivně orientované umělce sehrálo v oblasti deformace za účelem výrazu mnohem důležitější roli dílo Matyáše Bernarda Brauna. Dle Haralda Tesana se právě pojem beztvarost, obsažený v Braunově sochařské tvorbě, pojí i s českým expresionismem a v souvislosti s hojným uplatňováním tohoto směru v době 40. let je nápadná a příznačná i dobová recepce Braunových soch z Kuksu. Ty „v sobě

[272] Viz Rousová, Člověk na kříži (pozn. 1), s. 71.
[273] Živý zájem o malbu El Greca, ale i Goyovu či Rembrandtovu dokazuje množství reprodukcí děl těchto mistrů na stránkách časopisu *Volné směry* zejména z let 1938-1939, které se pojí i s texty o dílech těchto mistrů. Viz autor neuveden, reprodukce Greco, Goya, Rembrandt, *Volné směry XXXIV*, 1938-1939, č. 1-2, s. 181-190.
[274] Viz Rousová, Člověk na kříži (pozn. 1), s. 71.
[275] Ibidem, s. 71.
[276] Viz Rousová, Člověk na kříži (pozn. 1), s. 71. - Nikolaus Schwarzkopf, *Grünewald. Barbar čistého srdce*, Praha 1970.

obsahují" pro české umění specifickou tekoucí expresivní hmotu v pohybu.[277] Za války se stala významnou i samotná osobnost Matyáše Bernharda Brauna, spojená s českým šlechticem Šporkem. V podstatě s oživením Braunova kultu za války souvisí i zdůraznění autonomního uměleckého vývoje českého umění. To dokládá i velká barokní výstava uskutečněná roku 1938 v Praze, jež vyústila v demonstraci středoevropské multinárodní kultury obohacené různorodými vlivy.[278] Tato výstava byla vnímána jako kontrast k nacionalistické gigantomanii neoklasicismu německých fašistů. Naopak v Československu byly melancholicky pokřivené, expresivně znejasněné Braunovy sochy brány jako skryté alegorie základních kulturních hodnot i samotné vlasti, ohrožené nacistickými barbary.

V rámci malířské tvorby za druhé světové války je jedním z nejsilnějších příkladů expresivity a tedy zmíněného aktu osobní přítomnosti umělce „v díle" malba Kristů Aléna Diviše z druhé poloviny 40. let, a dále pak zejména po celou dobu války tvorba Jana Baucha, který sám přiznal, že výrazem emocí, které ho pohlcovaly za okupace a v době protektorátu, byla malba děl nesoucích biblický námět, jako zejména *Poslední večeře*, *Hora Olivetská* či *Ukřižování*.[279] Bauchovo myšlení o umění se vždy (kromě jiného) utvářelo *„z nesouhlasu ke všemu, co je vzdálené přítomnému životu*", a z toho vyvěral i jeho vztah k inspiraci díly starých mistrů ve smyslu uplatňování historismu.[280] I když se přímo proudu historismu nedotknul, byl to právě on, kdo se vzdáleně inspiroval zejména v expresivní struktuře malby, ve světelnosti či v deformacích figur díly El Greca, Tintoretta, Rembrandta či Goyi. [281] Přičemž ve svém díle vzniklém za války dokonale uplatnil El Grecovo obrazové poselství, znovuobjevené a platné v moderní době. Byl si vědom, že nesmí být závislý na viděné skutečnosti, musí si vytvořit své vlastní zákony, které realizuje svobodně a osobitě dokonalou malířskou formou, a teprve pak může

[277] V této souvislosti můžeme zmínit, že návaznost na české baroko nejen v ohledu duchovní vnitřní sounáležitosti s dějinami v době sílícího ohrožení, ale i v návratu k expresivnosti, tedy v úsilí po výrazovosti a hlubším sdělení, dokládají například i velice výrazné fotografie Braunova „Betlému". Sedm fotografií Braunových soch v lese u Kuksu, zachycujících nejen onen Betlém, záměrně Josefem Sudkem vytvořených v prudkém slunci, aby vynikla světelná a tvarová dramatičnost, bylo publikováno v revui Umělecké besedy *Život* jako doprovod apelu Karla Čapka, jež varoval před nebezpečím nacismu po vítězství voleb nacionálních socialistů v Německu. Viz Karel Čapek, Evropa, *Život XII*, 1933-34, s. 106-109, s. 106 a 109. K sochám Václava Levého Ibidem, s. 106. Sudkovy fotografie Ibidem, s. 107-108 a 113.

[278] autor neuveden, *Výstava umění v Čechách XVII. - XVIII. století. 1600-1800. Pražské Baroko* (kat. výst.), Umělecká beseda v Praze 1938.

[279] Viz Jan Bauch, *Čím jsem žil*, Praha 1980.

[280] Viz Bauch (pozn. 279), s. 72.

[281] Ibidem, s. 72.

vzniknout originální dílo se svými vlastními zákonitostmi a naprosto důsledně splňující požadavky moderního malířství. A to vše pro Baucha, stejně tak jako pro předchozí generaci Kubišty, Filly ad., spojoval výjimečný Greco se svoji fantastikou, svým vlastním figurálním kánonem. El Grecův vliv můžeme u Baucha vnímat zejména v provedení právě již zmíněných děl *Kristus na hoře Olivetské* a *Poslední večeře.* Naopak v *Golgotě* je patrný pohyb figur stočených do sebe, obsahujících protikladný pohyb známý u Tintoretta. V neposlední řadě z vlivů moderního malířství na Bauchovu tvorbu, můžeme jmenovat vlivy Pabla Picassa, Chaïma Soutina a Georgese Rouaulta, z nichž mnohé jsou z důvodu pozdější recepce jejich tvorby přítomné až v Bauchově pozdním díle. Specifikem ve vztahu k barvě a expresi je, že Rouault sám pro svoji malířskou řeč těžil z gotických vitráží, které Bauch také velmi obdivoval. Duchovnost či touha po vyjádření hlubší vnitřní, a u Baucha zejména citové, podstaty výjevu je u něj, ale i u ostatních malířů v období zejména 40. let, patrná právě v inklinaci k expresionismu. Kromě Jana Baucha k biblickému tématu podobně expresivně a se sílou malířskosti mnohdy těžící z děl starých i moderních mistrů přistupovali i členové skupiny *Sedm v říjnu* Václav Hejna, v některých případech Josef Liesler, z nejmladších umělců Rudolf Veverka a Václav Chad.

Právě členové skupiny *Sedm v říjnu* téměř programově uplatňovali, zejména v dílech nesoucích biblické motivy, reminiscence z děl starých i moderních mistrů. U této skupiny podobně jako u všech výše zmíněných umělců, kterých se tato práce týká, nedocházelo pouze k obnově tematičnosti, tedy vyzvednutí významu námětu a obsahovosti díla v souvislosti s novou naléhavou potřebou sdělnosti, ale druhým významným hlediskem bylo hledání čistých výtvarných hodnot, nezatížených literárností, a spolu s tím odklon od formálních výtvarných experimentů. Proto byl Pavlem Kropáčkem hlásán návrat k tradicím českého umění, návrat k *ryzí výtvarnosti*, což znamenalo, že forma výtvarného díla má být budována barvou, kresbou, kompozicí a až při jejich domýšlení umělcem dostane dílo též svůj vlastní obsah, který není ilustrací lexikálního textu a je nedílnou součástí obrazu a sochy.[282] V rámci tohoto usilování a exprese se příslušníci skupiny *Sedm v říjnu* navraceli k tvorbě generace Osmy, tedy k počátkům českého moderního umění, a jejím prostřednictvím ještě dále do minulosti, k Daumierovi, Goyovi apod., tedy k umělcům, u nichž obsahová složka díla

[282] Viz Řeháková (pozn. 242)

je v souladu s expresivním výrazem, dramatickou kompozicí založenou především na barevné výstavbě jejich díla.

Například Václav Hejna, jenž dokázal dát výrazovým prostředkům co největší emotivní náboj založený především na malířských a barevných hodnotách, inspiraci od počátku 30. let čerpal z malby Josefa Navrátila. Důkazem vedoucím k této možné souvislosti je i skutečnost, že malá Navrátilova skica byla ve *Volných směrech* vyobrazena v sousedství textů Pavla Kropáčka, který právě ve svých článcích věnovaných skupině *Sedm v říjnu* propagoval *„osamostatnění barvy, jež zároveň spojoval s morální obnovou*.“ [283] Kromě této mimořádné Hejnovy inspirace vedoucí do minulosti českého malířství můžeme v jeho díle sledovat velký vliv přízračných figur Francisca de Goyi či magické až chemické manýristické barevnosti tvorby El Grecovy. Podobně jako Hejna se v mnoha svých pracích nechal Goyovým dílem unést mladý malíř Václav Chad, jež velmi živě hnětl malbu například v práci *Chór* (1941), která je přímým odkazem na Goyovo pozdní dílo. S tématem Ukřižování [16.6][16.7] Chad pracoval spíše blasfemicky pod vlivem nejen *Antikrista* Jana Zrzavého, ale i tvorby Belgičana Jamese Ensora. Jen o rok starší než Chad byl Rudolf Veverka, mladý intelektuál, jež byl fascinován Grünewaldovým Isenheimským oltářem. Pod Grünewaldovým vlivem v druhé polovině 40. let vytvořil díla jako *Raněný* [12.2] 1945, *Žena ošetřující raněného* [12.3] 1946 a některé variace námětu *Oplakávání Krista*. Josef Vojvodík vlivy Isenheimského oltáře na tato díla vnímá zejména v barevně evokované luminozitě těla, zlatavé nebo modravě diafánní atmosféře a posvátném těle vyzařujícím světlo.[284] Dále pak tento vliv spatřuje ve hře rukou hlavních protagonistů výjevu, jež gesty odkazuje ke spojení s leonardovskou estetikou pohybu.[285]

Upřednostnění malířskosti a autenticity díla skvěle vystihuje i hodnocení Jana Baucha, když za nesprávnou považuje „bázlivost zpronevěřit se klasickému krédu, které v moderní době nutně ztrácí platnost.“[286] Kromě Bauchových a jiných výše zmíněných děl to jsou především tyto malířské realizace biblických děl, jež nás uhranou svým provedením: Nesmírně expresivní rudé a tmavě modré vyobrazení *Adama a Evy* [9.2] či malířsky gestické provedení *Kalvárie* [9.1] Karla Šourka, bolestí do povrchu plátna

[283] Viz Kropáček, Sedm v říjnu (pozn. 203), s. 156. - Viz Tesan, Hejna (pozn. 105), s. 101.
[284] Viz Vojvodík, Patos (pozn. 2), s. 292.
[285] Ibidem, s. 292.
[286] Viz Bauch (pozn. 279), s. 75.

vyrývané a pastózně nanášené motivy Ukřižovaného a Kristů černochů Aléna Diviše či grafiky Bohuslava Reynka. Dále pak velice divoké expresivně působící montáže Zdeňka Rykra, hnětenou strupovitou až suchou malbu *Poslední večeře* [13.10] či expresivně dynamicky pojatého *Kamenování* [13.1] Václava Hejny, nebo jaksi vypjatou nepříjemnou expresi ve hře dlouhých prstů pečující ženy či Marie[15.3] Rudolfa Veverky. Provedení těchto děl buď rychlými tahy štětce, zraňováním povrchu malby na podmalbu či podklad, malířskými sytými tóny drásavé, potemnělé či magické barvy, můžeme vnímat jako jakési vepisování, vmalovávání a někdy i vrytí nejen osobní identity umělce a jeho psychického stavu na povrch plátna, papíru či do hmoty podmalby nebo i jiného malířského obrazového podkladu.[287] Možná, že zde ještě více než u expresionistických předchůdců druhého desetiletí 20. století platí myšlenka či výrok Paula Fechtera, jenž napsal, že expresionismus je říší „mystiky srdce",[288] přičemž základem expresionismu *„je ‚silná forma vnitřní pravdy', vycházející z konceptu autora, z* (jeho) *osobního názoru.*"[289]

4.4. RUKOPIS JAKO SUBJEKTIVNÍ PROHLOUBENÍ PŘEDMĚTNĚ-JEVOVÉ REALITY

Vnitřní složitý proces, vedoucí od samotné podstaty vnímání reálného světa k expresionistickému pojetí díla, ve svém článku týkajícím se tvorby za druhé světové války, nastínil slovenský historik umění Ján Bakoš. Tento autor píše o apriorním světě objektivně daných a platných hodnot, který je jedním ze společných jmenovatelů tvorby umělců válečné generace. Dle mého názoru do této oblasti plně spadají i biblické motivy 40. let., tedy figurální náměty, které jsou zpracovány prudkým expresivním rukopisem, tedy deformací za účelem výrazovosti a síly působení a za účelem hlubšího sdělení. V podstatě podle Bakoše jde po avantgardistickém období opět o uznání jevové předmětnosti a její kontinuity spjaté se zobrazováním, avšak nově oživená deformace předmětnosti se jeví jako exprese. První pól procesu tvorby, tedy uznání apriorního

[287] Na tomto místě můžeme vnímat úzkou spojitost s literární tvorbou tohoto období, kdy se autoři, mezi nimiž tematicky můžeme jmenovat například Pavla Kropáčka, ve svých textech z válečných let vracejí k tématu patosu, což je v podstatě a doslova odraz jejich vlastní patické existence. Viz Vojvodík, Patos (pozn. 2), s. 8 a 25. – Viz Tomáš Jirsa, *Fyziognomie psaní. V záhybech literárního ornamentu*, Praha 2012.

[288] Z knihy Paula Fechtera *Expresionismus*, konkrétně z kapitoly o kubismu tyto myšlenky cituje Vojtěch Lahoda. Viz Lahoda, Expresionismus (pozn. 130), s. 84 – Viz Paul Fechter, *Expresionismus*, München 1919, s. 35.

[289] Viz Lahoda, Expresionismus (pozn. 130), s. 84 - Viz Laurin, Expresionismus (pozn. 135), s. 131.

světa, je podle autora stránkou pasívní, druhý – jeho malířská deformace – tedy popření reality - aktívní. *„První je uznáním nadřazenosti objektivity, druhý jejím prohloubením a přisvojením si jí.”*[290] *„Tak vzniká napětí mezi zobrazením a výrazem, mezi distancí k světu a snahou o odstranění oddělenosti subjektu a objektu, o sloučení světa nadlidského a nejosobnějšího, mezi determinací a aktivitou. Ale pokud i onen předmětně daný nadřazený svět je vlastně světem subjektivně viděným, světem senzuality subjektu, poměr se radikálně mění. Předmětně-jevová realita je určená na prohloubení, protože je něčím povrchním, něčím, co nemůže zabezpečit aktívní vztah mezi já a světem. Iluze způsobuje, že vytoužená aktivita je jen aktivitou vědomí, že obraz je v ovlivňovacím vztahu k realitě jen jako něco nehmotného, duchovního*.”[291] Zlomem zde Bakoš míní to, že právě předmětná realita je popírána, protože nedostačuje na to, aby zabezpečila všeobsáhlost a nadřazenost světa: *„Zní to paradoxně, ale právě subjektivní prohlubování expresí vede k tomu, že svět se stává něčím všeobsáhlým a nadřazeným. Subjektivní exprese byla zpočátku nasměrovaná k tomu, aby daný nadřazený svět předmětnosti prohlubovala a přisvojovala lidské já, tedy aby odstraňovala jejich oddělenost. Předmětný svět se však ukázal jako něco samo subjektivně klamné, něco omezené jedním jediným zorným bodem, a tedy neschopné zabezpečit nadřazenost světa a tím ani propojení já s ním. Proto se exprese sama stala zařazováním člověka do světa, sama se stala zabezpečovatelem světa, který je konkrétně všude. Vede k tomu, že předmětný iluzívní svět se zpředmětňuje, mění se na barvu. Barva je hlavní nositel bezpředmětných a bezprostředních citových obsahů, je cestou propojení člověka a světa, cestou hledající jejich společenství. Toto společenství je chápané jako jednota bezprostředního citu, jako spočinutí já v citově prohloubeném světě. Ale je to ta stejná barva, která způsobuje, že já je světu podřízené, že se v něm rozpouští a ztrácí. Citové prohloubení se začíná měnit na pohlcení nadřazeností, na determinaci. Spojení všeho v jednotě citu, které se projevuje snahou o barevné znepředmětnění, o odstranění rozdílů mezi věcmi a o konkrétní citovou jednotu, se stává rozpouštěním a ničením jednotlivých existencí. Citové prohloubení se mění na negaci*.”[292]

[290] Viz Bakoš (pozn. 237), s. 302.
[291] Ibidem, s. 302.
[292] Viz Bakoš (pozn. 237), s. 302.

4.5. MOC DĚJINNÝCH SIL[293]

I když již vícekrát bylo řečeno, že tak pojatá díla vznikala z nutnosti a touhy nějakým způsobem reagovat na válku, na situaci, ve které se lidé za okupace octli, je otázkou, co to ve skutečnosti je, ten tlak, ta zlá mocná psychiku destruující energie, věčně se v dějinách opakující, která se v době války v takové míře odrazila ve všem a v neposlední řadě v umělcově přístupu k výtvarnému dílu a v jeho životě vůbec. Jan Bauch dokonce psal, že ho ta hrozná atmosféra války a protektorátu vedla k vyšinutému stavu vedoucímu k šíleným činům, kdy umělce chrání něco nadpřirozeného; o koncentrovaném děsu ze života v okupované zemi, který v něm občas vyvolával skoro vizionářské reakce.[294] Na tyto stavy malíř až později hledal odpověď, která vypovídá o celkovém pocitu doby: *„Nevím, jestli to souvisí s uměním nebo s pudovou živočišnou citlivostí, ale patří to mezi pocity nejhlubšího ohrožení, které člověk zažívá*.“[295] Vincenc Kramář mluví, *o rozpoutání zla duchy*“[296] a Miroslav Míčko o silách, které doléhaly z vnějšku na práci umělců, přičemž tyto síly podle něj měly *„moc dějinných sil*.”[297] Na základě takových vyjádření pocitů a úvah si můžeme klást otázku, zda existuje nějaká temná síla, energie, která v určitý moment prostoupí společnost tím strašlivým návalem zla, které se v období války tak mocně projevilo a vedlo k destrukci, která drtila fyzickou existenci člověka, společenské sociální vazby, města a domovy či krajinu; a zároveň zda v podobě naléhavých potřeb, touhy a nutnosti lidí se tomuto zlu bránit existuje opačná extrémní síla touhy po lásce a ztraceném řádu, dobru a kráse, která je tak úzkostlivě malbou hnětena, vryta, vepsána do těchto děl, jež jsou plny extatických extrémních pohnutí mysli a poryvů absolutní bezmoci.[298] Opět, díky textům Jana Baucha máme „živá” svědectví tvůrce o jeho „pocitu doby” a emocích, které ho vedly k tvorbě za protektorátu. Kromě toho, že jeho umění vznikalo zejména z pocitu *„úzkosti a strachu*“

---

[293] Viz Míčko (pozn. 239), s. 261.
[294] Viz Bauch (pozn. 279), s. 78-79. – Bauch tím myslí například, když šel po atentátu na Heydricha v Resslově ulici a tušil, že by se atentátníci mohli skrývat v tamějším kostele.
[295] Ibidem, s. 79.
[296] Viz Kramář, Zvěstování (pozn. 27), s. 210.
[297] Viz Míčko (pozn. 239), s. 261.
[298] I Ján Bakoš hledá příčiny takového zlomu v přístupu k malbě a píše, že důvodem obratu nebyla jen válka, ale *„byl to i proces obsažený ve vnitřním chápání světa této generace umělců. Ve vnímání světa jako nadřazenosti a všeobsáhlosti a ve snaze o jeho citové zaktivizování. Poslední formulaci dala obratu přirozeně doba tím, že citové propojení člověka a světa jednoduše zničila. Od té doby lze hovořit, že citové prohloubení, pokud se, a to je nepochybné, v tvorbě umělců objevuje, znamená únik, hledání oblastí čistoty, života a lásky*.” Viz Bakoš (pozn. 237), s. 302.

a výrazem takových emocí byla malba děl nesoucích biblický námět, jako zejména *Poslední večeře*, *Hora Olivetská* či *Ukřižování,*[299] další emoci pudící jej k tvorbě prozrazuje jeho komentář k obrazu Lorety, který podle něj *„má takové základní napětí hněvu proti zpupné baště nacismu naproti v Černínském paláci*." [300] *„Ale je to hněv vyvolaný úzkostí a rozhodně žádný výraz programového ideového protestu."*[301] Dále zdůrazňuje to, co bylo řečeno i slovy Jána Bakoše a co můžeme na závěr těchto úvah vnímat jako to nejpodstatnější z celého tématu této práce, že *„námět je vždycky vedlejší a vlastně o něj nikdy nejde. Jde vždycky o vnitřní nutnost, která se probudí někde v podvědomí, a může být různá… Ale ten impuls k činu by zase ještě sám o sobě nebyl nic, kdyby se na něj nenapojilo všechno, co tvoří umělcovo složité duchovní vědomí smyslu všeho, co vidí a co žije. To teprve rozvine prvotní podnět ve složitý, komponovaný a složitě rytmický tvar. Často zdaleka netušený*."[302] Avšak i přesto expresivita excelující zejména v biblických dílech a schopnost tvůrce vyjádřit vnitřní podstatu věcí u této generace tvůrců vyvěrá z rehabilitace předmětné apriority, kdy námět obrazu je čerpán z předmětně jevového světa, a to tak, že se zachovává jeho kontinuita a logika.[303] Obraz je v podstatě jeho opakováním v menším měřítku a nové transformaci, odrazem zrcadlícím skutečnou podstatu dění. Tím se obraz dostává do přímého vztahu k viditelnému světu – volá po porovnávání a chce zpětně tento svět ovlivňovat.[304] Umění se v tuto chvíli stává angažovaným a volajícím na poplach, v období válečných let nejen po návratu hodnot lidství. V této souvislosti je tedy předpokladem tvůrce extrémní vnímavost ke světu a jeho dění. Tato citlivost je předpokladem tvůrčího procesu, který Jan Bauch spojuje se samotným životem. Píše, že do umělce se postupně vrývá jeden zážitek za druhým, ty se pak, ač můžou být úplně jiného druhu či zkušenosti, pojí jeden do druhého. V podstatě zde podle něj jde o základní vztah: *život- člověk – nově*

[299] Přičemž pod vědomím velkého ohrožení společnosti a celé civilizace se koncem 30. let jeho díla silně mění i po formální stránce, tmavnou a najednou vznikají velice uvolněným rukopisem, v prudkých úderech a smycích štětce, čímž malíř buduje nový dramatický obrazový prostor díla. Viz Bauch (pozn. 279), s. 77-79.
[300] Ibidem, s. 79-80.
[301] Ibidem, s. 79-80.
[302] Ibidem, s. 79-80.
[303] Viz Bakoš (pozn. 237), s. 299.
[304] Ibidem, s. 299.

vytvořený svět jeho umění.[305] A právě *„silně viděný život je rozhodujícím začátkem tvůrčího procesu.“*[306]

5. VYBRANÍ AUTOŘI A BIBLICKÁ TÉMATA V JEJICH TVORBĚ V OBDOBÍ 30. A 40. LET

5.1. JAN ZRZAVÝ[307]

Prvním malířem, kterého bychom mohli zmínit, je Jan Zrzavý, příslušník starší generace umělců. Ten se biblickému tématu ve své tvorbě věnoval permanentně od svých počátků, například *Tvář Krista*, 1907; *Antikrist* 1908; *Spasitel*, 1913, mnoho variant *Milosrdného Samaritána z let* 1914-1915, nebo je důležité zmínit jeho období ovlivněné kubismem a zejména Bohumilem Kubištou *Kázání na hoře* 1911-12.[308] Počátkem druhé světové války maloval hladkým splývavým rukopisem zamyšlené ženy se skloněnou tváří. Tyto bytosti však působí jako netělesné a mnohdy připomínají Madony. S tímto tématem se pojí i následující Zrzavého téma andělů, ti jsou v malířově podání spíše ženského vzezření. Jejich pojetí osciluje mezi téměř realistickým zobrazením *„figury s mohutnými křídly, křížkem na krku a květy poházenými v celé ploše (1932) a vznášející se bytostí s několika křídly nebo s několika páry očí.”*[309] Malíř k těmto obrazům řekl, že se nejedná o mystické vize či astrální zjevy, ale šlo mu pouze o co možno nejvolnější a nejfantastičtější hru tvarů a barev. Později konečnou formu tohoto motivu objevil náhle v noci po etapě hledání v bytosti co nejméně znepokojivé, k čemuž ho přivedla velmi křehká vnitřní rovnováha po období nemoci.[310] Na obrazech *Kázání* a *Uzdravení nemocného*, jež vznikly většinou v roce 1931, jsou blíže neurčené bytosti shromážděny kolem kazatele na břehu moře, nebo v bretaňské vesnici (*Kázání*, *Kázání v městečku*).[311] Tato díla, jež jsou inspirována Giottem, vypovídají o malířově touze po míru, klidu a harmonii světa. Je zajímavé, že v půvabné až

---

[305] Viz Bauch (pozn. 279), s. 66-67.

[306] Ibidem, s. 67. - I Picassa a jeho genialitu Bauch vidí v souvislosti s umělcovou abnormální vnímavostí, kdy *„Picasso je proto tak geniální, že jeho nevyčerpatelná fantazie má pořád co brát z jeho skoro nadlidsky ostré vnímavosti a z exaktního vidění zvláštností života, od nejmenších podrobností až k monumentalitě jeho masívů.“* Viz Ibidem, s. 66.

[307] 5. listopadu 1890 Vadín, část Okrouhlice u Havlíčkova Brodu – 12. října 1977 Praha

[308] V Zrzavého tvorbě se ve 2. desetiletí 20. století vyskytuje nespočet biblických motivů: *Zmrtvýchvstání*, 1913; *Kristus a Jan*, 1913; *Svatá večeře*, 1913; *Kající se Magdaléna*, 1914; *Noli me tangere*, 1915; *Maří Magdaléna* 1916 ad.

[309] Viz Orlíková (pozn. 189), s. 313.

[310] Ibidem, s. 313.

[311] Viz Orlíková (pozn. 189), s. 313.

dětsky čisté koláži *Betlém* [1.1], která je však z roku 1907 se Zrzavý přibližuje tvorbě 30. let Zdenka Rykra.

5.2. BOHUSLAV REYNEK[312]

„Právě v noci je krásné věřit ve světlo.“[313]

Tvorba Bohuslava Reynka je prostoupena velice silným směřováním k expresivnímu a později i expresivně-poetickému projevu, obsahově prostoupenému křesťanskou ikonografií a katolickou transcendencí, což je zároveň ve shodě s jeho poezií, která rovněž tak prošla *„cestou od expresionistických počátků k prostotě výrazu k syntetickému prolnutí světa smyslů se světem básnické transcendence“*.[314] Podobně jako i v jeho grafikách, tak i v poezii se i *„zdánlivě nejběžnější věci a venkovské reálie… stávají prostorem, v němž se svádí niterný zápas o lidskou duši.“*[315]

Již v Reynkových raných pastelových a uhlových kresbách krajin a zátiší, někdy kolorovaných akvarelem, vytvořených před rokem 1920 se stále silněji projevuje zájem o barvu, zachycení světel a stínů, jejichž hranice malíř výrazně odlišuje. Totéž mnohem silněji můžeme pozorovat i v jeho olejomalbách vytvořených rovněž kolem roku 1920, které jak barevností, tak živelně nanášenou a štětcem hnětenou pastózní malbou působí nesmírně expresivně, jako by byl při jejich realizaci ovlivněn Emilem Fillou, Vincentem van Goghem[316] či Oskarem Kokoschkou. V této souvislosti není bez zajímavosti, že si v roce 1918 u Goltze v Mnichově objednal Kokoschkovy litografie *Umučení Páně.* Avšak možná nejvýznamnějším vlivem na expresivitu Reynkových prací měla díla tehdy ještě neznámého Georgese Rouaulta. S jeho díly se Bohuslav Reynek mohl seznámit ve Staré říši u nakladatele Josefa Floriana. V roce 1913 katolický spisovatel Léon Bloy, jehož dílo Florian překládal do češtiny, upozornil nakladatele na svého dlouholetého příznivce, ve Francii ještě v té době málo známého malíře Georgese Rouaulta. *„I přes pochybnosti svého okolí označil (Florian)*

---

[312] 31. května 1892 Petrkov – 28. září 1971 Petrkov

[313] Z knihy H. Brémonda *Náboženské duše* byla věta citována Suzanne Renaud v dopise z Genoble Bohuslavu Reynkovi, 28. února 1924, Viz Suzanne Renaud, *Bohuslavu Reynkovi. Dopisy 1923-1926*, ed. Dagmar Halasová, Zlín 1996, s. 17.

[314] Viz Pavel Janoušek, *Dějiny české literatury 1945 – 1989. II. 1948 – 1958*, Praha 2007, s. 231.

[315] Idem, s. 231.

[316] V roce 1916 vychází v staroříšské edici *Nova et vetera* Reynkův překlad článku A. G. Auriera *Vincent van Gogh* či *Poznámek Paula Gauguina.* Následují překlady článků i o dalších zejména expresionistických umělcích, jejichž výběr je nemálo spjat s tehdy soudobou Reynkovou tvorbou a uměleckým hledáním: G. Schiefler - *Edward Munch*, T. Däubler – *Chagall*, T. Däubler - *Emil Nolde*, M. Sembat - *Henri Matisse*, H. Fehr - *Malíř Emil Nolde.* Všechny tyto články vyšly v staroříšské edici *Nova et vetera*.

Rouaulta za génia. Intuitivně dříve než všichni znalci světa pochopil již v roce 1913 velikost umělcova talentu a uměleckou kvalitu jeho tvorby."[317] [318] V roce 1913 publikuje v edici *Nova et vetera* vlastní překlad Rouaultovy hry *Ingres vstává z mrtvých* a v roce 1914 vydává již čtyři pozoruhodné Roualtovy kvaše *Oeuvres*, později rozšířené o další. Během více než dvě desetiletí trvajícího přátelství „*obdržel Florian od Rouaulta kolem stovky dopisů, řadu originálních ilustrací, básní, kreseb ale také řadu krásných vzácných malířových originálních kvašů a olejů. … Jak ostatně vyplývá z celé řady dopisů, Rouault si Floriana nesmírně vážil, důvěřoval mu a oceňoval jeho heroické nakladatelské počiny, kterých dosahoval s mizivým kapitálem. Jejich duchovní spřízněnost se projevovala i ve společném shodném náhledu na umění, morálku a život ve víře. … Dochované dopisy odkrývají také Rouaultovu velkou senzitivitu a touhu po naplnění křesťanských ideálů*."[319] Florianův široký záběr zájmů, snaha postihnout všechny projevy lidského ducha a uchovat existující duchovní hodnoty, návrat ke kořenům křesťanství – to vše byly skutečnosti, které ze Staré Říše učinily magické místo, jež přitahovalo spoustu významných intelektuálů.[320] Florianovo nakladatelství vydávalo české překlady knih z mnoha jazyků a zároveň vzrůstal podíl česky píšících autorů, ale i zahraničních umělců. S Florianem spolupracovali Josef Váchal, Vlastislav Hofman, Georges Roualt, Josef Čapek, Jakub Deml, Jan Čep, Otokar Březina, Jan Zahradníček a další, mezi něž samozřejmě patřil i Bohuslav Reynek se svou výtvarnou, básnickou i překladatelskou tvorbou, která byla tímto mimořádně kulturním a duchovním prostředím velmi ovlivněna.[321] Florian se pro Reynka doslova stal průvodcem na cestě k uměleckému směřování. Tato spolupráce trvala několik let i v období, kdy Reynek setrvával sám na petrkovském statku a soustředil se na překladatelskou práci, poezii, malování a kreslení, přičemž odtud do nedaleké Staré Říše za Florianem chodíval na návštěvy, které mu otvíraly

[317] Viz Ivo Koudelka, Celoživotní přátelství českého nakladatele Josefa Floriana s filozofem Léonem Bloy a malířem Georgesem Rouaultem, *Listy umění*, 2017, č. 1.
[318] Viz Georges Rouault - Josef Florian, *Na křižovatce větrů. Korespondence Georgese Rouaulta a Josefa Floriana z let 1913-1931*, ed. Aleš Palán, Praha 2010.
[319] Viz Koudelka (pozn. 317)
[320] Viz Renata Bernardi, Biografie a dílo, in: eadem, *Bohuslav Reynek* (kat. výst.), Dům umění města Brna 1992, s. 11.
[321] V průběhu následujících let se okruh nejbližších Reynkových přátel rozšiřuje o další spisovatele, malíře, vydavatele, s nimiž se rovněž potkal ve Staré Říši, kam patřili zejména Jaroslav Benda, Josef Čapek, Vlastislav Hofman a Jan Václav Pojer (vydával v Brně v letech 1928-48 soukromou bibliofilskou edici Atlantis, jejímž nejvýznamnějším překladatelem ale i rádcem při jejím vzniku byl právě Reynek). S brněnským J. V. Pojerem, s kroměřížským básníkem a vydavatelem edice Magnificat Zdeňkem Řezníčkem, stejně jako se svým dalším celoživotním přítelem, pardubickým tiskařem a vydavatelem Vlastimilem Vokolkem, spolupracoval jako redaktor, překladatel a ilustrátor až do zestátnění jejich podniků v roce 1949. Sešity poezie nechával tisknout v tiskárně Kryl a Scotti.

nové obzory.[322] Bohuslav Reynek tento vztah vyjádřil slovy: *„Snad každý z nás má na světě přítele, nebo prostě někoho, s kým se instinktivně dává do řeči, je-li sám, k němuž zalétá duchem, o jehož autoritu se opírá, s kterým se radí. U mne to byl Josef Florian*.“[323]

Reynkův silný smysl pro barvu zřejmě v mnohém podnícený Rouaultovou tvorbou, můžeme poprvé vnímat například v tvarově přísné technice linorytů z 20. let, které zpočátku vznikly také pod vlivem německých expresionistů.[324] Zejména u motivů figurálního charakteru se v Reynkově grafické tvorbě poprvé setkáváme s biblickými motivy *Zvěstování*[2.1] a *Pieta*[2.2],[325] v jejichž realizaci je patrný smysl pro rozvržení plochy a citlivost pro světlo. Formálně se dotýkají i tvarosloví kuboexpresionismu,[326] přičemž u jiných prací zase můžeme vnímat právě silný vliv Rouaultův.[327] Reynek nakonec techniku linorytu v zájmu exprese rozvolňuje, až ji úplně opouští a hledá jiné výtvarné technologie, kterými by nebyl natolik svázán, a daly by mu větší prostor k projevu jemu více vlastnímu. Avšak i přes rané výrazné umělcovy sklony k malířskosti, volnosti podání a smyslu pro barevnost, jimiž se dotkl i tehdy soudobého českého výtvarného umění, je překvapivé, jakou podobu Reynkova tvorba získává v následujících letech.

V první polovině třicátých let Reynek střídavě pobývá v rodném Petrkově na Vysočině a v Grenoblu, malebném velkoměstě ležícím na úpatí Alp, místě rodiny jeho

---

[322] Bohuslav Reynek v tomto období měl již za sebou krátkou studijní epizodu v Praze na technice, kde z donucení rodiči studoval zemědělství, až z toho onemocněl a pak na zotavenou podnikl cestu do Francie.

[323] Viz Bohuslav Reynek, Cesty do Staré Říše, *Řád*, 1942, č. 1, str. 45 - V této souvislosti není bez významu, že i sám Bohuslav Reynek se nakonec vydavatelské práce také dotkl a to v letech 1921-1927 v své vlastní edici *Sešity poesie*, čtvrtletníku, který nebyl kritický, ale zaměřoval se pouze na čisté umění – prózu, poezii výtvarné umění. Právě díky této práci se již jako zralý básník seznámil se svoji ženou, francouzskou básnířkou a literární vědkyní Suzanne Renaud, která na Reynkovo umělecké směřování měla nemalý vliv.

[324] S reprodukcemi linorytů německých expresionistů se Reynek seznamuje u Josefa Floriana na počátku dvacátých let, tedy v období nakladatelské spolupráce. Ty jej velmi inspirují k vlastní práci, ve které rovněž s nejvyšší úsporností a přísností vytváří grafiky naplněné expresivitou. Již zde je patrný silný umělcův vztah k barvě, který mu však tato technika nedovolovala uplatnit v plné síle. Je však zajímavostí, že právě u realizace linorytů můžeme v Reynkově tvorbě zachytit moment, kdy se dotýká soudobého českého výtvarného umění, avšak s převládajícím expresivním akcentem.

[325] Mezi něž patří například *Zvěstování*, 1920 [2.1]; *Isaiáš*, 1920; *Stabat Mater*, 1920; *Večeře Páně, 1920*; *Pieta*, 1924 [2.2]. – V témže roce ve Staré Říši vychází tzv. „etiopská linolea“ – kolorované linoryty V. Hofmana, jejichž náměty jsou biblické - *Christos, Madona a svatí*. O rok později (1921) vychází grafické album *Obrázky nové a staré*, ve kterém jsou otištěny i Reynkovy linoryty rozmanité tématiky, mezi nimiž vynikají i biblické motivy: *Zvěstování*, *Miláček Páně* či *Isaiáš*.

[326] Ke kubistickému tvarosloví byl Reynek zřejmě inspirován i tehdy v českém umění velice aktuální debatou o „pravý“ a „nepravý“ kubismus, zprostředkovanou dopisy Vlastislava Hofmana či návštěvami u Josefa Čapka, kde se v lednu roku 1920 seznámil i s Janem Zrzavým.

[327] S obrazy Georgese Roualta se Reynek rovněž seznámil u Josefa Floriana.

manželky Suzanne Renaud, která se zde také střídavě zdržovala i s jejich dvěma malými syny.[328]

Aby bylo možno si vytvořit alespoň malou představu o Reynkově rozmanité osobnosti, o jeho myšlenkovém a citovém životě a mimořádném všestranném uměleckém nadání, je třeba zmínit, že byl nejen básníkem, ale i velice dobrým překladatelem, kterému v tomto období vycházela spousta překladů děl zejména francouzských či německých autorů. Díla svrchovaně krásné literatury měla na Reynkovo zrání a intelektuální rozvoj velký vliv. Počátkem třicátých let má již dávno za sebou překlady mnoha autorů[329], ale i vydání vlastních básnických sbírek *Žízně* (1921), *Rybí šupiny* (1922), *Smutek země* (1924), *Had na sněhu* (1924), *Rty a zuby* (1925). Na podzim roku 1929 uspořádal sbírku *Setba samot*, která vyšla v roce 1936 v nakladatelství Vesmír.[330] Není bez zajmavosti i skutečnost, že se počátkem třicátých let poprvé projevuje Reynkův vztah k tvorbě největšího českého básníka 20. století Vladimíra Holana, protože do Staré Říše napsal recenzi k jeho *Kolurám*.[331]

Reynkovo výtvarné hledání v obobí 30. let představovaly pouze kresby zejména z okolní krajiny Petrkova, které v mnohém předznamenávají rané grafické práce vytvořené suchou jehlou o několik let později. Zaměřoval se v nich na detaily a dřívější typickou volnost podání si ponechával pouze u techniky pastelu a to hlavně u motivů realizovaných v plenéru kraje Dauphiné a Provence, kde si zkoušel i postimpresionistickou pointilistickou techniku rukopisu. V uhlokresbách naopak akcentoval světelné a prostorové hodnoty

---

[328] Již ve 20. letech se Reynek v Grenoblu octl v protředí malířů, s nimiž na přelomu let 1927/1928 poprvé vystavil své pastely na výstavě skupiny *L´Effort*. Z Čechů na ní vedle Reynka byli zastoupeni Alfred Kubín a Georges Kars. V březnu roku 1929 měl Bohuslav Reynek dokonce samostatnou výstavu v grenobelské galerii malého knihkupectví *Saint Louis* a následně zde vystavoval opakovaně. Téhož roku se uskutečnila první Reynkova výstava v Čechách v Pardubicích ve výstavní síni Městského průmyslového muzea.

[329] Francise Jammese, Charlese Péguyho, Georga Trakla, R. J. Schmieda, Kasimira Edschmida, Paula Ernsta, W. Hausensteina, Ch. Baudelaira (Reynek své překlady Baudelaira nakonec spálil), O. W. Milosze, P. Scheerbarta, P. Claudela, M. Jacoba, P. Valéryho, T. Corbièra, B. Jablonského, Lafontainovy Bajky, M. Jouhandeaua, J. Lebraua, A. Stiftera, G. Bernanose (Reynek se s ním v Grenoblu spřátelil u příležitosti přednášky o návratu Satanově do literatury), Barbeye d' Aurevillyho, R. M. Rilkeho, V. Huga, P. Verlaina.

[330] Bohuslav Reynek, *Básnické spisy*, ed. Milada Chlíbcová, Zlín 2009.

[331] Vyšly u Vlast. Vokolka v Pardubicích, 1931 ed. Paprsek, sv. 20. - V průběhu třicátých let pak překládal další díla již zmíněného Jeana Giona *Preludium Panovo*, *Pahorek* a *Vysočiny*, Victora Huga *Géniové*, Suzanne Renaud *Křídla z popele*, C. Mayranové *Odlesky*, Adalberta Stiftera *Lesní poutník*, Leona Bloye *V temnotách*, Charlese d' Orléanse *Modlitba o pokoj* a začal překládat Richarda Billingera *Srp na nebi* a *Noční stráž.* V létě roku 1933 Reynek v Petrkově vítá několik návštěv významných literárních osobností. Setkává se zde s literárních kritikem Janem Franzem, nechybí zde Jan Čep, F. Lazecký či Jan Zahradníček. Při této příležitosti poprvé Petrkov navštěvuje i Josef Florian. Jak je patrné, v tomto období o Reynkovi ještě namůžeme zcela hovořit jako o malíři či grafikovi, ale zejména jako o básníku a překladateli zabývajícím se také výtvarným uměním a intenzivně hledajícím zejména osobitý básnický jazyk a téma.

motivů, jako například u drobných středověkých francouzských sakrálních architektur.[332] Ke grafické technice suché jehly, jíž je vytvořeno Reynkovo stěžejní umělecké dílo, se básník dostává až v roce 1933 ve svých 41 letech, což se stalo čirou náhodou, když na procházce se svými syny v botanické zahradě v Grenoblu roku 1932 našel pohozenou krabičku s několika tubami nejkvalitnějších hlubotiskových barev, které byly prvotním impulzem ke grafické tvorbě. První gafiku vytvořenou suchou jehlou vytvořil až po návratu domů, na jaře roku 1933, kdy na malé satinýrce začal tisknout práce, jejíchž prvními náměty se byla Reynkem tak milovaná krajina.[333] Tyto první grafiky se charakterem rytí velice blížily v rukopisu kresbám, přičemž desku nebyla zpracována stejnoměrně po celé ploše a vrypy byly jemné a nesmělé. Pozvolna však můžeme pozorovat čím dál větší sklon k poetičnosti, která se odráží zejména ve velkém smyslu pro vyjádření nálady krajinných motivů, viděných očima básníka. K rozvinutí grafické techniky v Reynkově díle pak přispělo, že se v roce 1936 kvůli starostem o statek, k nímž se záhy připojily i válečné události, natrvalo s rodinou usadil v Petrkově. Tyto okolnosti Reynkovi již nikdy nedovolily podniknout jakoukoli zahraniční cestu,[334] avšk navzdory tomu pro něj přichází velice plodné období, protože má prostor a klid pro výtvarnou práci. Zároveň se až do roku 1939 může plně věnovat psaní básní, překladům a grafice, tedy činnostem, které střídají dlouhé procházky do okolní přírody, v níž čerpá inspiraci. Ale i tato pouze vzdálená idyla je samozřejmě postupně stále více narušována vědomím dobové situace, se kterou se Reynek duševně vypořádával zejména četbou či vlastní básnickou tvorbou, ve které dodnes propojen svět prostých reálných věcí všedního života s biblickými příběhy, které autor prožíval s velice silnou osobní transcendencí.[335]

---

[332] Za pobytu ve Francii maloval a kreslil pastelem či uhlem zejména krajinu, předměstí a malebná zákoutí a jak je i později pro jeho intimně laděnou tvorbu typické, vyhýbal se ohromujícím motivům katedrál či strmých Alp. Existují pastely z Poisat, Bresson, Domène, Ville neuve, Correnc. Konkrétně můžeme jmenovat díla jako: *Manosque*, (před 1935), *Kostel v Dauphiné II* (1933), Kostelík v *Saint Nizier II* (1933). Kdežto po návratu domů a ve své následující tvorbě se od roku 1936 zaměřil zejména na grafiku.

[333] Námětem první grafiky jsou *Stromy u cesty*, 1933, suchá jehla, papír. – Dále se zaměřuje zejména na motivy, kde může pozorovat a zachytit přirozené působení světel a stínů, například na zobrazení stromů a zrcadlení vodní hladiny, čímž připomene Daubignyho a Corotovy lepty. Za pozornost stojí i skutečnost, že u kreseb začíná nad drobnokresbou převládat pro Reynka později tak charakteristická barevnost a zájem o světlo.

[334] V roce 1937 se pouze sama Reynkova manželka Suzanne Renaud naposled jela rozloučit se svým domovem, z čeho pak spoustu let v nuceném odloučení od rodné Francie, až do své smrti v lednu 1964 žila.

[335] Válka se však rodiny dotýká i přímo Například přátelství a každodenní kontakt s rodinou dr. Herrmanna, vyhnaného z německé Jihlavy a který se uchýlil k příbuzným do Petrkova, končí deportací celé rodiny v roce 1942, ta se však již nikdy nevrátila.

Reynkova bohatá tvůrčí činnost končí roku 1939, momentem, kdy vypršel nájem Reynkova statku jinému sedlákovi ze vsi, a básník se musel potýkat s náročnou rolnickou prací. Jeho umělecká i literární činnost tím byla přerušena. Překladatelskou literární činnost a počínající grafiku střídala každodenní fyzická práce a tato změna se náhle projevila i v tvůrčím hledání, pro které v nekonečné denní dřině zůstávaly pouze noci, jejichž ticho a uzavřenost mezi stěnami starého mohutného domu, přítmí a četba působily, že se v grafice přestával věnovat krajině a inspirací se mu pojednou stala především biblická témata. V tomto období vznikala díla jako *Cesta do Betléma* (1939)[2.3]; *Útěk do Egypta*[2.5],[336] kdy v těchto grafikách drobného formátu Reynek poprvé výrazněji uplatnil figuru. Avšak protože se jednalo o počátek nové cesty, řešení námětů držících se reálného zachycení krajiny výjevu, důsledně spjaté s Reynkovým prostředím působí na těchto grafikách zatím neobratně, ale nepostrádá půvab a něhu. Přítomnost mnoha detailů tříští působivost, patrnou především u jeho pozdních děl.

Až počátkem 40. let se Reynak plně vrátil k tvorbě, jejíž inspirací byla skutečnost, že se stal pastýřem ovcí, které si koupil a pásl, aby ušel styku s lidmi. Pastýřství, podobně jako v prastaré bukolické poezii, jejíž zásadním námětem je panenská krása přírody a venkovský život, se i Reynkovi stalo inspirací k půvabnému grafickému cyklu *Pastorale* (1943-1949), realizovanému na základě malých skic vytvořených přímo v krajině. Půvabné a nekonečně jímavé grafiky však záhy v březnu roku 1943 následuje práce na 18-ti suchých jehlách *Pašijového cyklu*, na kterém pak pracuje až do roku 1949.[337]

Oproti idylickému pojetí *Pastorale* tyto již velmi expresivně pojaté pašijové scény vypovídají o velice zesíleném pocitu úzkosti plynoucím z tíživé dobové situace. Reynkova bývalá expresivita, dříve uplatňovaná spíše v rovině hledání, náhle byla vlastním životem přetavena v ještě intenzivnějším vnitřním náboženském prožitku. Do tmy ponořené figurální motivy jsou prosty popisnosti. S výjimkou *Bičování* [2.18] odehrávajícího se na Grenobelském uličním nároží, jsou všechny výjevy zasazeny do prostoru, ve kterém

[336] V prosinci 1939 vychází dvoujazyčně tisk Suzanne Renaud *Noël – Vánoce* [2.6], který Reynek doplnil suchými jehlami. V březnu téhož roku vychází Reynkova sbírka Pietà, rovněž doplněna autorovou suchou jehlou. - V zimě roku 1940-1941 pracuje na cyklu deseti suchých jehel *Sníh* a v lednu jedna jeho grafika vytvořená suchou jehlou doprovází text básně Suzanne Renaud *Ailes de cendres – Křídla z popele* Vydané kroměřížskou edicí Magnificat. Tentýž měsíc vychází v téže edici Reynkův překlad Francise Jammese *Poustevník*, který rovněž doplnil svými dvěma grafikami.

[337] Bohužel tento cyklus prací v jednotném nákladu žádné edice nevyšel. - Ve 40. letech Reynek adekvátně k tematickému zaměření svých děl překládá literární díla náboženštějšího charakteru, kdy svými grafikami začíná doplpňovat i sbírky poezie: J. Termiérovou, Péguyho *Modlitby k Matce Boží v katedrále chartreské*, Pizeovu *Poutní píseň k Matce Boží z Ay*, Jammesova *Poustevníka* a *Listopad*, Louise de Cardonnela *Svaté Terezii Ježíšově* (Reynkem připravený lept pro tuto knihu nakonec do ní nebyl zařazen). Jacquese Reynauda *Zpěvy za zemřelé i živé*.

můžeme poznat prostředí Reynkova Petrkova. Temno výjevů vždy prosvěcuje až rembrandtovská záře rozprostírající se kolem hlav svatých či Krista [2.12][2.24], přičemž okolí je často obohaceno sybmboly měsíce, kalicha, hada, lebky, hvězdy, slunce v přítomnosti měsíce či holubice[2.23][2.25]. V této souvislosti je třeba zmínit, *„že Rembrandtovy lepty s pašijovými motivy (zejména s Ukřižováním) Reynkovi ukazovaly cestu k hlubšímu, subjektivnějšímu pojetí světla*."[338] K nejpůsobivějším výjevům v rámci tohoto cyklu patří grafiky *Ecce homo*[2.19] či *Žízním*[2.22], které i když jsou úplně jiné technky, v obsažené bolesti a síle expresivního ztvárnění výjevy připomenou gotická zpodobení Krista. Inspirací k takovému pojetí Reynkovi zřejmě také byly malby na skle, které ho nejspíš upoutaly *„zdůrazňováním rudé Kristovy krve, odrážející se od bílého pozadí"*.[339] Naopak pojetí motivu *Dokonáno jest* působí jako by byl autor inspirován dílem francouzského symbolisty Odilona Redona.

V lednu roku 1944 začíná pro Bohuslava Reynka po tvůrčí stránce velmi chudé období, kdy po dobu deseti let vzniklo jen velice málo grafik a básní. Tento rok je pro rodinu Reynků náročný z důvodu, že od Auswanderungsfond für Böhm und Mähren dostala příkaz k vystěhování a byl přinucen rozprodat stádo sých ovcí, což pro něj bylo obzvlášť těžké. Po několikaměsíčním hledání nového bydliště se svoji rodinou přijmá azyl ve Staré Říši, kde se jich ujímá rodina již zesnulého Josef Floriana. I když zde Reynkovi našli útočiště, znamenal tento rok zejména pro Bohuslava Reynka vyhnanství a velice těžké období, protože neměl klid ani vhodný prostor pro tvůrčí i překladatelskou práci. Proto během celého roku vznikly pouze tři grafiky, dvě básně a několik překladů.[340] V říjnu téhož roku byl nasazen ve Fantowerke v Parubicích, odkud byl po deseti dnech propuštěn jako neschopný.

V roce 1945 se rodina vrací na zbídačený statek, kde Bohuslava Reynka opět čeká spousta práce. Má jen velmi málo příležitostí pobývat v krajině, je svázán těžkou prací a jeho ateliérem se stává kuchyně, kde po nocích s omezenými prostředky ryje další grafiky *Pašijového cyklu* a také několik drobných grafiček krajin a zátiší.

Rok 1949, tragický pro českou krajinu a venkov, se navzdory všem úzkostem pro Bohuslava Reynka stává v určitém směru vysvobozením z každodenní těžké dřiny, protože se nyní může pouze jako pastýř stáda ovcí opět vrátit k poezii a tvorbě.[341] Za velice

[338] Viz Srp, Pašijové motivy (pozn. 16), s. 39.
[339] Ibidem, s. 39.
[340] Viz Bernardi, Dílo (pozn. 320), str. 12.
[341] Reynkův statek byl zestátněn a básníkovi zůstalo pouze stádo ovcí, které se mu staly východiskem před zlovůlí a perzekucí neúprosně vtíravého režimu. Mohl tak trávit čas v krajině a pro tvůrce v tak důležité samotě.

skromných podmínek a hmotného strádání po nocích, v klidu a nejhlubším tichu, kdy jej nerušil hluk hrubosti státních zaměstnanců a strojů na Petrkovském dvoře, se tento tichý křehký básník oddával četbě a meditaci. Ryl grafické destičky, které pak s pomocí jednoho ze svých synů ve dne tisknul. I když v raném *Pašijovém cyklu* zatím nebyl kladen důraz na barevnost, v jeho biblických výjevech se rodila budoucí kompoziční schémata, podobně jako tomu bylo i v barevných suchých jehlách konce čtyřicátých let, které předznamenávají období zralosti v Reynkova díla. Vznikaly práce jako *Ecce homo*, 1949 [2.44], *Pieta u studny* 1949 [2.36][2.37][2.36], gotizující *Pieta za zahradou I*, 1949 [2.49], *Pieta na dvoře*[2.50][2.51] a *Pieta II* z roku 1949 ad.[342] Tyto grafiky však oproti budoucím pracím tvoří drátěná velice jemná subtilní rytá kresba, přičemž pojetí figur je protáhlé a tím jakoby více zduchovnělé. I barevnost těchto monotypů je oproti budoucím pracem držena ve velice jemných opatrně nanášených a v procesu práce dosti z matrice vytřených barevných tónech. Dále se pak Bohuslav Reynek již v tomto období a následně po celý život věnoval i tématu *Joba* [2.7][2.8], [2.54]-[2.60] či *Svatého Františka* [2.41], s jehož osudem se v mnohém do jisté míry ztotožnil. V roce 1949 dva výjevy pašijového cyklu *Krvavý pot* [2.45] a *Marie pod křížem* [2.46] pojal technikou olejových barev, avšak tato díla nedosahují nějaké valné kvality, jako grafiky, protože Bohuslav Reynek v podstatě nebyl malířem, ale autodidaktem, který si našel adekvátní a dle svých schopností nejlepší způsob realizace svých vizí, ve kterém dosáhl absolutní dokonalosti.

Období 50. let, kdy se básník již úplně uzavřel do svého nitra a pohyboval se jen v okruhu těch nejbližších, vystihují jeho samotná slova: *„Mě ale tížilo klima strachu, v němž jsme museli žít přikrčeni k zemi, aby si nás nikdo nevšiml. Nevěděli jsme, co bude zítra. A procesy mě skličovaly. Nejen s katolíky. I Horáková, Klementis. Přestal jsem skoro chodit ven a hodně jsem četl. Tak jako v mládí, Rilkeho, Claudela.“*[343]

5.3. FRANTIŠEK TICHÝ[344]

František Tichý je bezesporu jedním z nejvýznamnějších a nejosobitějších umělců v českém výtvarném umění. Jeho umělecký přednes, ať už se jedná o rukopis či přísnost v utváření kompozice obrazu, však kontrastuje s jeho až živelným naturelem osobnosti. Je tvůrcem, který projevil své nadání hned v několika oborech - rozvíjel kresbu jako samostatný tvůrčí projev, kterým velmi bystře vyjadřoval své tvůrčí nápady. Byl mimořádně

[342] Viz Srp, Pašijové motivy (pozn. 16).
[343] Viz Bernardi, Dílo (pozn. 320), s. 13, z rozhovoru J. Koláře s B. Reynkem otištěného v 60. letech.
[344] 25. března 1896 Praha-Smíchov – 7. října 1961 Praha

nadaným malířem, v jehož dílech se zračí nejen velice vysoké nároky na kulturu malířského projevu, přísná technická kázeň, ale i vysoká výtvarná inteligence, kterou můžeme vnímat jak v bravurním zvládnutí technické stránky díla - kresby, malby apod., tak i ve velice barevně kultivované, vytříbené malířské formě a mimořádné výtvarné čistotě provedení. Tichý se hojně a rovněž tak s velkou oddaností věnoval i umělecké či užité grafice, scénografii či knižní ilustraci.

Jeho umění je specifické uplatňováním dvojího přístupu radikálního a konzervativního, přičemž se tato dvě hlediska navzájem ovlivňovala.[345] Inspiroval se moderními umělci své doby, ale zároveň choval velkou úctu i ke starým mistrům, kteří mu byli vzorem v dokonalém zvládnutí výtvarné a umělecké formy.[346] Tichého přístup k umění je stejně tak jako jeho životní cesta skvěle vystihnut v charakteristice Vojtěcha Volavky, který píše: *„Celé jeho umění je stejně jako jeho život jedním velkým rizikem. Jako u jeho artistů působí dojmem hazardu bez záchytné sítě. Ale jako u nich je to jen výsledek velkého odříkání a nikdy nepřestávající práce.“*[347]

Po epizodě na pražské Akademii výtvarných umění, Tichý roku 1930 odchází do Francie, kde se setkává s tvorbou Georgese Seurata, která na jeho dílo měla zásadní vliv. Seuratova malba mladého malíře ovlivnila zejména svým světelným lyrismem, pod jehož vlivem se proměnilo Tichého barevné cítění – světlo však v jeho tvorbě *„není použito ve funkci optické analýzy, ale ve své lyrizační schopnosti.“*[348] A pak také sehrál svou roli zejména objev pointilistického rukopisu, který mu umožnil transformaci reálných objektů v poetické vize, přičemž základem jeho tvorby zůstalo rozvíjení fantazie tvarů a uplatnění virtuózní kresby, která má v jeho díle mimořádné místo (například kresba Hadí muž). Další významnou inspirací se Tichému stalo dílo Pabla Picassa, jehož vliv můžeme spatřit zejména v užití jakési ideální, velmi rafinované a čisté linie v kresbě a také v grafice.[349] v malbě pak můžeme pozorovat vliv modrého období. Dále však pro Tichého byly velmi inspirující také postavy blízké Toulousovi-Lautrecovi a Konstantinu Guysovi. Avšak podle historika umění Františka Dvořáka se jedná pouze o podněty, které Tichého inspirovaly k vytváření samostatných uměleckých celků, kdy skutečnou a nejsilnější složkou Tichého tvůrčího

345 Viz Volavka, Tichý (pozn. 32), s. 13.
346 Krásně to vyjadřuje Vojtěch Volavka, když píše, že Tichého tvorba se podobá malému zrcadlu, ale velmi jemně vybroušenému, které Tichý „brousil …sice s pomocí svých velkých předchůdců, ale nebál se sáhnout i k prostředkům, které dosud nebyly osvědčené.“ Ibidem, s. 13.
347 Ibidem, s. 13
348 Viz L B, heslo Tichý, in: Anděla Horová, *Nová encyklopedie českého výtvarného umění II*, Praha 1995, s. 857-8.
349 Ibidem, s. 857-858.

hledání byly zážitky, zkušenosti, postřehy, fantastika a mimořádná představivost samotného tvůrce.

Ve Francii strávil Tichý něco málo přes pět let (1930-1935), avšak kvůli stále tíživějším podmínkám pobytu cizinců v Paříž a blížící se válce se v srpnu roku 1935 s rodinou navrací do Prahy, kam již přichází jako sebevědomý umělec, který nabyl spoustu zkušeností a odvahu ke své jedinečné tvůrčí práci. Byl velmi soustředěný pouze na malířství, proto dokonce po návratu odmítl i některé nabídky zprostředkované jeho přáteli, například Janem Bauchem, nebo pracovní příležitosti pro již zmiňované nakladatelství Melantrich. Tak, jak byl zvyklý, pokračuje ve své práci, ale s větším důrazem na kresbu. Rozvíjí témata, která započal v Paříži, a při této příležitosti postupuje hlouběji v jejich umělecké vytříbenosti a zdokonalování, přičemž tyto kresby nepostrádají ani psychologickou hloubku motivu a zároveň ani pro jeho kresbu typické technicky rafinované a jemné finesy.[350] První výstava jeho děl po pařížském období se uskutečnila již v roce 1934 v Praze ještě za jeho nepřítomnosti a prezentovala ho jako české veřejnosti doposud neznámého malíře, jako *„novou, po každé stránce vyhraněnou osobnost se všemi náležitostmi plného a zralého umělce*".[351] A i když František Tichý následně v období války hojně vystavuje, kvantitativně jeho produkce nevzrostla.[352] Dál pracuje stejně pomalu a stejně těžce, přestože jeho kresby svým provedením působí velmi svěže a jednoduše, a obecně si pro svá díla stále volí komorní formát, který je dle něj pro jeho práci nejvhodnější. Avšak navzdory rozsáhlé tvůrčí činnosti a kladnému přijetí pražskou kulturní veřejností se právě v tomto období umělci začínají dostavovat osobní krize, které mu narušují chod umělecké práce.[353] Pravděpodobně jsou způsobeny nejen následkem náročných životních okolností a podmínek, které zažil v Paříži,[354] ale zejména následkem zhoršující se světové politické situace, kterou ve výtvarném umění velmi jasně reflektuje Picassova *Guernica* (1937), soudobě reagující na brutální válečná řádění v občanskou válkou zmítaném Španělsku.

Tichého psychické stavy se začínají zračit i v jeho umění, které nyní vykazuje chmurnější, těžší tón. Do dříve neutrálních motivů z Komedie dell'arte či cirkusu pomalu

---

[350] Tichý v tomto období uplatňuje všechny druhy kreseb – štětcovou, lineární, valérovou, i různými způsoby kolorovanou kresbu, přičemž se zdokonaluje i jistota podání. Viz Volavka, Tichý (pozn. 32), s. 11.

[351] Ibidem, s. 10.

[352] Ibidem, s. 11. – O dané situaci s velice kritickým přízvukem píše Otakar Mrkvička *„…v těch šesti létech okupace…umělci měli konjunkturu. Avšak konjunkturu trapnou a ošidnou. Těch výstav za války!"* Viz Mrkvička (pozn. 24), s. 25-27.

[353] Viz Volavka, Tichý (pozn. 32), s. 11.

[354] Kde Tichý se svoji ženou a synem žil ve velké nouzi a bydlel ve sklepním bytě, kde noc co noc hlídal své nejbližší před dotěrnými potkany.

vniká zneklidňující tvarosloví imaginativní malby Giorgia de Chirica či surrealismu a do Tichého výtvarné řečí se začíná vkrádat ledacos z temného klimatu doby a nitra člověka vůbec. Od roku 1938 můžeme v jeho tvorbě naprosto zřetelně pozorovat zrcadlení dobových událostí, které se jasně pojí i se vznikem děl inspirovaných náboženskou tématikou.[355] Prvním biblickým motivem, nad kterým se František Tichý začíná zamýšlet a rozvíjí jej s příchodem druhé světové války, je novozákonní příběh *Milosrdného Samaritána* čerpající z Evangelia apoštola Lukáše. Následně tento motiv rozvíjí v souvislé řadě variací v letech 1938-1939 a pak v roce 1941, přičemž se paralelně v různých výtvarných technologiích věnuje i jiným biblickým námětům, mezi něž patří *Zvěstování Panny Marie*, *Anděl ze Zvěstování*, *Jan Křtitel* či *Ecce Homo* atd., jimiž se tak mohl aktuálně dotknout otázek *„lidského osudu a existence*".[356] Dle slov Vincence Kramáře tyto umělecké práce *„vyrostly z pocitu lidské malosti a tušení, že všechna ta bezměrná bída dneška může být lidského původu, že tu jde o rozpoutání zla duchy*".[357] Vincenc Kramář usuzuje, že takové vyhrocené obrazy *„bolesti, soucitu i asketické přísnosti*", které vyrůstají z námětů všelidského významu, již nemají nic společného s úzce osobními zálibami jako dosavadní výjevy z cirku, byť i ty byly velmi lidsky procítěné.[358] Rovněž také poukazuje na skutečnost, že tato změna je reakcí na závažný otřes v umělcově nitru, který mocně vyvolal cosi hlubokého, co v předchozí tvorbě bylo přítomno pouze v jakémsi spodním tónu, nebo jaksi „spoluznělo" a předznamenávalo budoucí. Doslova píše: *„Umělcovým nitrem otřásající zážitky byly tak siné, mocné, že jen velké náboženské symboly zdály se je dostatečně vyjadřovati a z duše mu vyplynuly obrazy, spočívající v ní od dob dětství, přetvořené však úděsnými zážitky našich dnů v něco podstatně nového."*[359]

Je však zajímavé, že navzdory všem společenským i osobním problémům u Tichého snad právě v důsledku vrcholící politické krize dochází v roce 1938 k jakési reflexní reakci, která v něm vyvolává velké tvůrčí uvolnění, podobně jako v materiální tísni na počátku svého pobytu v Paříži. V jeho tvorbě nastává období, které můžeme nazvat uměleckou vitalitou a právě v této etapě Tichý začíná uplatňovat i již zmíněná výtvarná odvětví, kterým

[355] Podle historiků umění můžeme působení dobového klimatu na jeho tvorbu vnímat již u dvou předcházejících děl profánního charakteru - *Zlatá kočka* či *Šedý cirkus*. - Zde by bylo možná na místě připomenout, že se k následujícímu Tichého „biblickým" dílům válečných let pojí jeden v době svého vzniku osamělý obraz *Jonáš s Velrybou* (1932). Který je nutno zmínit nejen proto, že se jedná o jedinou práci inspirovanou Biblí, která byla vytvořena před rokem 1938, ale také o dílo, které samotný František Tichý v roce 1941 vystavil i s ostatními obrazy náboženského charakteru.
[356] Viz Winter, Tichý (pozn. 34), s. 124.
[357] Viz Kramář, Zvěstování (pozn. 27), s. 210.
[358] Ibidem, s. 210.
[359] Ibidem, s. 210. - Existuje svědectví, že si František Tichý jako dítě rád listoval biblickou dějepravou.

se dříve nevěnoval, nebo se jim záměrně vyhýbal. Jedná se o knižní ilustraci či grafiku, ve které s kreslířskou obratností řeší i náboženské motivy, které jsou uplatněny například jako různá oznámení či přání k novému roku.

Dalo by se říct, že biblická témata jsou v celé umělcově tvorbě záležitostí okrajovou.[360] Spadají do období konce třicátých a průběhu čtyřicátých let, kdy se Tichého díla pod vlivem světových válečných událostí zásadně mění: Opouštějí poetismus a civilismus a transformují se směrem k dramatu a tragičnosti, což je skutečnost, která Františka Tichého předurčila, aby se stal přední osobností české avantgardy 30. let.[361] Tichého tvůrčí hledání, tematický a dalo by se říci i hluboký myšlenkový přerod je sledován v dobovém tisku, kde jeho umělecké počínání hodnotí František Kovárna. Všímá si, že je nyní v malířově tvorbě patrná snaha *„zúčtovat s ironií a blagou“* a touha odtud se *„dostat závazněji k člověku“*, přičemž námětově nové rodící se dílo mírně zpochybňuje výrokem: *„byť se zdá, že zatím jen dovedl změnit masku.“*[362] Když se však na umělcovo dílo podíváme z celkového hlediska a pozorněji, zjistíme, že aniž by se v něm František Tichý dříve přímo vyslovoval k sociálním otázkám, obrazy v pozorovateli vyvolávají zvláštní naléhavost ohledně lidského osudu a existence. Celé jeho umění vychází z potřeby vyjádřit svůj život, který pojímá jako vzpouru, podobně jako většina moderních umělců jeho doby. Hluboce upřený pohled na člověka a jeho osud pak nejvýstižněji vyjadřují slova Vojtěcha Volavky, který píše, že právě z této vzpoury pramení *„křivý úsměv klaunů, pod kterým se ozývá jejich obnažená lidskost asi podobně jako u deklasovaných typů Lautrecových nebo u komediantů z modré epochy Picassovy. Pohled do cirkusové manéže nebo na jeviště komedie dell'arte je tedy zrcadlem, které Tichý životu nastavuje.“*[363]

Období válečných let je charakteristické již zmíněnou nadměrnou uměleckou vitalitou a kreslířskou vášní, která je snad indukována i souběžně se rozvíjejícím zájmem o grafiku. Tato tvůrčí vitalita je zřejmě následkem dusné politické situace, která podobnou reakci nevyvolávala jen u Tichého. Podle Vojtěcha Volavky je tento stav též spojen s *„erotickou vášní, která v tomto období umělcova života tak ohnivě vyšlehla, jako kdyby chtěla kompenzovat celkový útlum přivoděný válkou“*.[364] Dalším specifickým prvkem nyní ještě zřetelněji prostupujícím umělcovy práce je jistý morbidní rys, *„který se od začátku*

---

[360] Biblická tématika Tichého tvorby je z hlediska kvantity pouhým zlomek námětové složky.
[361] Viz Horová, Protektorát (pozn. 193), s. 858. - Tutéž změnu reflektuje i František Kovárna. Viz Kovárna, Vlna výtvarného historismu (pozn. 20), s. 317.
[362] Ibidem, s. 117.
[363] Viz Volavka, Tichý (pozn. 32), s. 13.
[364] Stupňovanou emotivností se v tomto období začínají vyznačovat i obvyklé cirkusové motivy jako například děsivá žena vamp *Hrazdařka*. Ibidem, s. 12.

uplatňoval v jeho umění jako (jakýsi) spodní tón" či celkové ladění děl, které je nejvíce patrné například v obraze *Hrazdařka* (1940).[365] Tichého dílo s příchodem válečných let a zejména s poznáváním toho, co to znamená žít v okupované zemi, začínají pohlcovat temné tóny barev.[366] V díle nyní můžeme pozorovat převládající působení černé barvy, která v této souvislosti znamená nejenom patos, ale tlumočí i tóninu hlubokého pesimismu.[367] Zásadně se začíná proměňovat i formální stránka malby, v níž na počátku čtyřicátých let dochází ke zhutnění barevné skvrny a užívání nové funkce linie, která se teď ostře zařezává, nebo trhá a nabývá na citlivosti a výrazu, kdy: *„Křehké útvary … ustoupily postavám a věcem pevně obrýsnutým nebo hutným plastickým útvarům vystavěným z protikladných hmot.“*[368] [369] Avšak hlavním prvkem, který proměňuje všechny náměty je zejména Tichého kreslířský rukopis, který neustále vyzrává, zjednodušuje se a některé kresby vypadají, jako by byly napsány jedním tahem, u jiných se zejména koncem války uplatňují abstrahující tendence nejenom tím, že se *„grafická struktura redukuje na minimum, ale i podstatným zjednodušováním viditelných prvků skutečnosti. Zároveň tu začíná připodobňování kreslené čáry grafické linii, např. mědirytové, jak se s tím ještě setkáváme v následujících letech. Je to jedna z cest, které připravují zásadní změny v Tichého kreslířském rukopisu, k nimž dojde po válce.“*[370]

První inspirací biblického charakteru se umělci v době válečných let stal příběh Milosrdného Samaritána. I když se tímto motivem zaobírali i jiní čeští umělci, a tudíž je hojně v českém výtvarném umění zpracováván, Tichý se svými současníky neinspiruje[371] a tak jak je u něj, ale i pro danou dobu typické, svou imaginaci rozvíjí s přihlédnutím k obsahově i motivicky vážnému umění českého gotického sochařství, které mu svojí expresivitou a závažností formálního tvarosloví zprostředkovává dostatečně nosnou

---

[365] Za zmínku stojí, že i paralelně v téže době zpracovávané náměty z komedie dell'arte či prostředí cirkusu získávají pod vlivem doby a surrealismu obludnou podobu, jako například samotná kresba rudkou kolorovaná akvarelem nazvaná *Komedia dell'arte* z roku 1942, nebo temno odrážející postava Harlekýna na olejomalbě z roku 1943.

[366] Viz Volavka, Tichý (pozn. 32), s. 12.

[367] Temné tóny černé barvy též převládnou i v novém obrazovém námětu, kterému se umělec, stejně tak jako i řada dalších jeho současníků, hojně věnuje a to v zátiší - jako příklad můžeme uvést *Zátiší s lebkou* (1943), které se svým námětem navrací k tradičnímu motivu Vanitas. Ibidem, s. 12.

[368] Viz Vincenc Kramář, Kresby a obrazy Františka Tichého, in: idem, *O obrazech a galeriích*, ed. Josef Krása, Praha 1983, s. 175.

[369] Viz Václav Nebeský, Na okraj výstavy Františka Tichého, *Volné Směry XXXVI*, 1940 – 1941, s. 320.

[370] Viz Volavka, Tichý (pozn. 32), s. 12.

[371] Tématu Milosrdného Samaritána se v českém moderním umění věnoval i Jan Konůpek, Jan Preisler, Jan Zrzavý či Emil Filla, jehož již zmíněný sevřeně stavěný obraz Milosrdného Samaritána (1910) je dle slov Vincence Kramáře zvláště závažný. Viz Winter, Tichý (pozn. 34), s. 114. - Viz Kramář, Zvěstování (pozn. 27), s. 209.

inspiraci ke ztvárnění stejně tak mimořádného a vnitřním napětím či křečí prodchnutého motivu.[372] Pod vlivem starého umění opouští vlastní pojímání výtvarného tvarosloví v utváření figury a za účelem dosažení výrazu se inspiruje gotickým uměním, které tyto kvality umělo aplikovat ze všech uměleckých dějinných údobí s nejvyšší procítěností, čímž ale také dospívá k uplatňování určitého typu historismu. Této změny si na výstavách povšimli i jeho současníci a také výtvarná kritika, která v rámci Tichého tvorby upnula svůj pohled zejména právě na *Milosrdného Samaritána*.[373] Kromě Františka Tichého se historismu svojí tvorbou v roce 1941 dotkl i Alois Wachsman, Karel Lidický svoji *Dolorosou* z roku 1930-1940, Antonín Procházka či Vladimír Sychra a další.

Problémem historismu v tehdejším výtvarném umění a konkrétně přímo v díle Františka Tichého se v roce 1941 v Kritickém měsíčníku zabývá František Kovárna,[374] pro něhož jsou Tichého díla vytvořená pod formálním vlivem starého umění a zejména motivickým vlivem biblických příběhů nepřesvědčivá z toho důvodu, že Tichý současně rozvíjí i motivy obsahujícím náboj provokativní a vyzývavé erotiky. V tomto směru poukazuje zejména na dílo *Ovdovělá Carmen* (1940), které je podle Kovárny spíše typické pro éru již minulého nadrealismu.[375] Jedná se o vystupňování lyrismu, někdy obsahujícího jasně erotický přízvuk, což je v Tichého tvorbě nový fenomén, objevující se na konci třicátých let, který přichází po předchozím dlouhém období groteskní tematiky. Tuto skutečnost reflektuje i František Dvořák a vnímá ji jako *„projev jisté osamocenosti a osvobozující sobeckosti ještě romantického přízvuku.“*[376] V tomto k vlastní osobě obráceném stanovisku se podle něj zračí osud umění těch let, jejž vnější události, krize a pak německá okupace nutily zesílit výraz individuálního projevu, *„jenž v podivném paradoxu počátečního nezájmu veřejnosti a pak přehnané konjunktuře musel působit vždy výjimečně a odlišně*.“[377] I když by dle Františka Dvořáka nebylo obtížné tento postoj kritizovat, musíme obdivovat *„umělcovu vůli hájit v této zkoušce tvůrčích charakterů stanoviska výtvarníka vnímavého a schopného projevů maximální síly a působnosti*“.[378] Nicméně v této otázce rozporu Tichého

[372] Celým Tichého dílem, ale i stejným motivem byl ve své tvorbě inspirován i Jiří Trnka.
[373] Viz Kovárna, Vlna výtvarného historismu (pozn. 20), s. 317–319. - Viz Birnbaumová (pozn. 23), s. 17. - Viz Mrkvička (pozn. 24), s. 25-27.
[374] Viz Kovárna, Vlna výtvarného historismu (pozn. 20), s. 317–319.
[375] O Tichého obrazech inspirovaných biblickou tématikou píše: *„Nevadí, že nedovedou zatím docela přesvědčit, protože zeje nepravděpodobný rozkryv mezi nimi a hned třebas pozemšťanstvím ilustrací k Písni písní a zejména mezi Ovdovělou Carmen, erotickou jako v čase nadrealismu*.” Ibidem, s. 317. - Erotický obsah můžeme vnímat i v díle *Hrazdařka* (1940) nesprávně též pojmenovaném *„Úsměv“*.
[376] Viz Dvořák, Tichý.Grafické dílo 61 (pozn. 25), s. 20.
[377] Ibidem, s. 20.
[378] Ibidem, s. 20.

tvorby - biblické náměty versus erotické náměty - dospívá k velice zajímavému smírčímu stanovisku Tomáš Winter, který jako svorník této bijící se a zdánlivě protikladné tematické dvojakosti vnímá kresbu *Josef a žena Putifarova* (1939), inspirovanou jak Starým zákonem, tak obsahující Kovárnou vytýkaný erotický náboj. V této souvislosti by bylo možné zmínit i další Tichého díla inspirovaná biblí, avšak stále bychom se dotýkali problému postaveného na tomtéž principu. Františku Tichému je v souvislosti s uplatňováním historismu také vytýkáno užívání technik, kterými jako by chtěl navodit dojem skutečně „historického" díla s patinami značícími stáří. V této souvislosti Kovárna píše, že si například *„u Tichého dovedeme ještě představit jeho ‚schwaigrovský' archaismus, ale sotva mu dáme souhlas tam, kde užívá starých papírů a maluje dokonce patinu, jež získaly staré listy přiznaným stárnutím, nebo se snaží, aby jeho kresba získala pel reprodukce*."[379] Avšak František Dvořák vnímá Tichého umělecké počínání odlišně, v jeho tvorbě spatřuje *„spíše účinný protest proti dobovému řádu, tak jako se projevuje u jeho básnických vrstevníků, než pouhý únik do oblasti formálních problémů prošlé éry, jak již bylo jeho umění hodnoceno."*[380]

Zcela ojedinělým dílem v umělcově tvorbě 1. poloviny 30. je obraz *Jonáš s Velrybou* [3.1], který datem svého vzniku (1932) do této práce časově nespadá, ale je významným předznamenáním celého cyklu obrazů inspirovaného Biblí, vzniklého po roce 1938 a ve čtyřicátých letech.[381] Jedná se o dílo, které doplnilo celý biblický soubor děl na výstavě v roce 1941. Další nezanedbatelnou skutečností, která dílo *Jonáš s velrybou* s Tichého „biblickými" obrazy vzniklými za války spojuje, je prvek strachu, který sice v této chvíli nebyl způsoben válkou, ale pramenil ze zcela soukromé události, kterou v tomto období umělec prožíval a která ho plnila *„nevýslovnou hrůzou a strachem"*.[382] Snad malíř v náboženském námětu, který je předobrazem vzkříšení Krista ale i zázrakem, hledal ulehčení v těžké životní

[379] Kovárna také varuje zejména před tím, že v takovém přístupu k výtvarné práci by umělec skutečně mohl propadnout historismu a ztratit směr, který *„smí užít historismu právě jen jako mimikry, aby se dospělo k nové představě přítomnosti, zrozené z celého člověka."* Viz Kovárna, Vlna výtvarného historismu (pozn. 20), s. 119.

[380] Viz Dvořák, Tichý.Grafické dílo 61 (pozn. 25), s. 20. – František Dvořák zde zřejmě naráží na poválečný velice kritický článek Otakara Mrkvičky ve sborníku poezie a vědy *Kvart*, ve kterém je Mrkvička k historismu ve výtvarném umění v průběhu válečných let velmi příkrý. Mrkvička totiž nevnímá toto počínání jen jako možnost jakési mimikry před politickou perzekucí, ale vidí ho jako trapnost a stagnaci, jako útěk do minulosti v nemožnosti žít přítomnost, jako sentimentální a jalové připomínání tradice, které poznenáhlu dusí, jako nemohoucí rozpačitost, eklekticismus a v neposlední řadě *„snahu po vnějším a příliš hmotném úspěchu"*. Viz Mrkvička (pozn. 24), s. 26.

[381] Toto dílo však obsahuje jiná významová východiska než ostatní Tichého díla inspirována Biblí. – Obraz Jonáš s Velrybou *„zůstal tehdy osamocen uprostřed zástupu akrobatů, komediantů, portrétů, krajin a zátiší a teprve v roce 1938 došlo k náčrtu Milosrdného Samaritána*." Viz Kramář, Tichý (pozn. 368), s. 210.

[382] Ibidem, s. 210.

tísni.[383] I když je nesnadné vyvodit nějaký zásadní impulz, který vedl k této ojedinělé inspiraci Biblí, dle slov Jana Tomeše se v tomto případě možná jedná o vzpomínku z dětství či zralou autobiografickou transpozici, *„symbol vlastní životní situace, symbol znovuzrození člověka a umělce,“*[384] nebo také námět můžeme spojovat obecně se symbolikou času, ve kterém dílo vzniklo. Dále pak jej také můžeme vnímat jako první a ještě velice vzdálenou předzvěst světa, v němž si malíř položí velice hluboké otázky. Jan Tomeš píše, že tento obraz je dílem, které v tvorbě Františka Tichého otevírá duchovní tematiku a prozrazuje stejně tak jako například dílo *Levitace* (1932) malířův zájem o jevy, které se vymykají zákonitostem reality.[385] Právě v tomto období se v malířově tvůrčí práci otevírá nová obsahová kvalita, a to prvek jemného zamrazení z pochyb, pro jehož vyvolávání měl Tichý mimořádný smysl.[386]

Jedná se o dílo vytvořené technikou olejomalby, již si v tomto období Tichý mistrovsky osvojil a kdy již nezápasí s vazkostí materiálu, který mu do té doby ne vždy vyhovoval. Tomeš dokonce dílo hodnotí tak, že je víc než suverénním zvládnutím této techniky a jde o dokonalou úroveň, jeden z vrcholů Tichého realizace v oleji.[387] Po všech stránkách krásné malířské dílo vyniká čistotou provedení a celou koncepcí - od námětu a obsahu přes barevnost až k rukopisu.[388] Je užito ušlechtilého odstínu lososové barvy, která je jednotlivými doteky a kratšími tahy štětce rozehrána po celé ploše obrazu tak, že Jonáš doslova tone v malířských pastách zářivého světla, kterého jak je známo nemůže malíř dosáhnout pouze užitím bílé barvy, ale barevných tónů. Obraz nám zejména svou světelností a sklonem k nereálnosti připomene některá díla Williama Turnera, která Tichý mohl poznat v pařížském Louvru. Dále pak opět svoji světelnou atmosférou a po malířské stránce plasticitou docílenou nánosem barvy v pastózní vrstvě připomene dílo Adolpha J. T. Monticelliho *Dámy v zahradě* [3.2].[389] Jemná a teplá škála růžových a lososových odstínů vytváří téměř monochromně působící celek. Tyto hřejivé barvy jsou vyváženy stříbrným odstínem šedí, olivově zelené a hnědi. Barevnost je doplněna potažmo oživena několika

---

[383] K hlubinnému významu tohoto biblického starozákonního podobenství. Viz Thomas Moore, *Temné noci duše*, Praha 2014, s. 39-43.
[384] Viz Tomeš, Tichý (pozn. 33), s. 56.
[385] Ibidem, s. 54.
[386] Jan Tomeš v souvislosti s díly: Jonáš s Velrybou (1932) a Levitace (1932), která se k sobě v určitém smyslu obsahově vážou, zmiňuje, že malíř právě v období 30. let *„naleznul pro tyto jemné a dráždivé disonance výraz a uvědomil si svoje temné* království“. Ibidem, s. 54.
[387] Ibidem, s. 60.
[388] Ibidem, s. 56.
[389] Monticelliho práce se rovněž tak nacházejí v pařížských galeriích a jeho obrazy uchvacují zejména svou malířskou pastózní plastičností a světelností, která podobně jako světlem zalitý obraz Tichého připomene zářivý drahokam.

doteky žluté. Jan Tomeš upozorňuje, že právě na tomto plátně je patrná *„proměna rukopisných znaků Tichého kresby – jakoby fyziologicky podmíněných – v malbu tak, že v ní sotva postřehneme grafismy*“ a dále pak, že u této práce ztrácí význam věčný spor týkající se malby a kresby, tolikrát nad Tichého dílem rozebíraný.[390] Dílo je, dle Tomeše stejně tak jako Levitace, realizováno velmi ryzími malířskými prostředky.[391]

Jak již bylo zmíněno, příběh *Milosrdného Samaritána* je prvním biblickým motivem, nad kterým se František Tichý začíná zamýšlet a rozvíjí jej s příchodem druhé světové války až do roku 1949, přičemž se mu toto téma stalo možností jak se vyjádřit s k sílícímu potlačování základních humánních hodnot. V roce 1938 a 1939 na toto téma vzniká náčrt a olej, jehož značně zvětšenou repliku malíř dokončil až za výstavy v roce 1941.[392] Avšak během období 1938-1941 se František Tichý tímto tématem zabýval naléhavěji a vytvořil několik verzí, které se proměňují a vyvíjejí jak po formální tak i obsahové stránce, ale k prohloubení myšlenky a vyspělejší výstavbě kompozice došlo až v roce 1941, tedy po období soustavnější práce na biblických tématech.[393] V celé řadě Tichého prací patří námět Milosrdného Samaritána mezi to nejzávažnější z toho důvodu, že obsahuje největší množství kompozičních obměn a zároveň se jedná o jediný námět, který byl dále realizován nejen v kresbě nebo kvaši, ale i v tempeře či olejomalbě. Námět také velice dlouho zrál – více než deset let - protože se k němu malíř neustále vracel a pokládal jej za nedořešený. Tato tématika vrcholí až v roce 1949, kdy Tichý vytváří poslední dílo tohoto námětu.

Jak již bylo řečeno v otázce k historismu, kompozice této první práce *Milosrdného Samaritána* [3.6] v oleji z roku 1938, je nejen svým majestátním centrálním umístěním pojata spíš jako gotická pieta, k čemuž se vzhledem ke svému zaměření přiklání historici umění Jan Květ a Vincenc Kramář, kteří přímé formální vzory hledají především v umění středověku. *„Způsob jakým Tichý koncipuje hlavu Samaritána, zvlněné záhyby draperie jeho roucha a nakonec i celou figuru, připomene ozvuky gotického sochařství.*“[394] Gotizující jsou také zejména úzké, vychrtlé formy vyjadřující bolest. Tělo raněného nám svým pojetím evokuje Krista, ale na druhé straně můžeme v jeho provedení vnímat i tvarosloví a expresivní deformace, které Tichý začíná v tentýž čas uplatňovat i u výtvarné stylizace

[390] Viz Tomeš, Tichý (pozn. 33), s. 60.
[391] Ibidem, s. 62.
[392] Viz Kramář, Zvěstování (pozn. 27), s. 209.
[393] Kramář, s. 209.
[394] Viz Winter, Tichý (pozn. 34), s. 114. - Vincenc Kramář poprvé vyslovil myšlenku, *„že Tichý v dotyčném tématu dospívá k řešení blízkému Pietě,…přičemž další z historiků umění Jan Květ již přímo hovořil v souvislosti s kresbou z roku 1941 o ‚statuární velikosti a výrazové naléhavosti Piet z doby vrcholné gotiky.‘“* Ibidem, s. 115. - Viz Kramář, Tichý (pozn. 368), s. 176.

postavy *Dona Quijota* či *Paganiniho*. Dílo je malováno pro Tichého typicky splývavým jemným rukopisem, jímž dociluje velmi zřetelného realistického stínování draperií a vyvolání hloubek, které vytváří graficky působící celek. Výrazný kontrastní motiv dvou postav je umístěn do pouštní krajiny, malířsky a valérově pojednané naopak velice jednoduše, až monochromně. Jediné, co můžeme na pozadí pozorovat je naznačení písečných dun či drobná figura oslíka. Barevnou stránku díla bohužel v této práci nemůžeme nijak zhodnotit, protože je umístěno v soukromé sbírce a k dispozici existuje pouze černobílá reprodukce.[395]

Olejomalbu předcházela studijní či spíše kompozici rozvrhující, velice jednoduchá kolorovaná kresba z téhož roku [3.3], která se nám zachovala ještě v jedné naprosto totožné variantě, avšak jiného drobného formátu na pauzovacím papíru[3.5]. Tato pomocná kresbička pravděpodobně sloužila pro přenos, protože není signována, je pojata velmi schematicky a později podle ní Tichý v roce 1942 vytváří suchou jehlou naprosto kresebně i detailně identickou černobílou grafiku velice malých rozměrů z roku 1942 [3.4].

Následujícího roku 1939 vzniká dramatičtější kresebná varianta tohoto výjevu *„v níž raněný řve bolestí, zatím co se k němu Samaritán sklání v krásném gestu milosrdenství“*.[396] Dle slov Vojtěcha Volavky je příznačné, že právě tuto variantu, která je jediná dramatická a vlastně nejpůsobivější, Tichý vytvořil kresebně pouze tužkou a na malém formátu.[397] A i když reprodukce této kresby není k dispozici, můžou nám ji snad přiblížit jiné dvě kresby z téhož roku. První kresba většího formátu [3.7], na níž je patrné soucitné gesto obětí, je vytvořena kombinovanou technikou a jedná se o velice jemnou, detailně propracovanou a až rafinovaně vytříbenou kresbu pracující jak s ostrostí linie, tak s jemně vytvořenými přechody stínů a světel. Druhá varianta z téhož roku je naopak expresivnější, spíše studijní, velice malířsky a volně pojednaná kresba uhlem, v níž si Tichý snad ověřoval a ujasňoval celkové pojetí ať už v kompozici či detailech [3.8].

Téhož roku Tichý vytváří velice propracovanou stylizovanou kresbu *hlavy Samaritána* [3.9], a za použití uhlu a akvarelu si ujasňuje nejen její proporce a sklon, ale i nasvícení, kontrast či zvlnění draperie, přičemž je téhož roku opět uplatněna v kompozici *Milosrdného Samaritána*,[3.10] která již byla zmíněna v souvislosti s téměř identickou prací z roku 1938 [3.6]. Jedná se o kresbu tuší, dotvářenou akvarelem, kterou můžeme díky

[395] Barevnost bychom mohli odvodit od kompozičně totožného díla z následujícího roku (1939), které se nachází v Národní Galerii v Praze, avšak se jedná o kresbu tuší dotvářenou akvarelem. Viz vyobrazení *Milosrdný Samaritán*, 1939 [3.10].
[396] Viz Volavka, Tichý (pozn. 32), s. 11.
[397] Ibidem, s. 11.

jejímu uložení v Národní galerii a tudíž přístupnosti, posoudit i po barevné stránce. Převládající pronikavý žlutý tón zaplavuje celý výjev, v jehož centru se nachází Milosrdný Samaritán, na jehož kolenou bezvládně leží tělo raněného. Práce vznikla velmi jednoduchými lehce nanesenými tahy průzračně lehké akvarelové barvy, která je doplněna kontrastní tuší. Protože se jedná o identickou kompozici jako u díla Milosrdný Samaritán I [3.6], ke kterému bylo více řečeno v předcházejícím textu, není třeba se k jejímu řešení či inspiraci více u této práce vyjadřovat. Možná by bylo na místě podotknout, že se zde projevuje silné tvůrcovo grafické nadání, protože dílo celkově svými kontrasty a srozumitelnou jednoznačností zobrazených prvků působí spíše grafickým, až ilustračním dojmem a nejedná se tu o čistě obrazovou kompozici.

V témže roce vzniká malba Milosrdného Samaritána (1939) [3.11], ze které je patrné, že Tichý neustále hledal pro toto téma nejvhodnější formu zejména malířského vyjádření, protože vidíme motiv, který je opět kompozičně, až na malé odchylky, stejný jako předchozí kompozice *Milosrdných Samaritánů*, ale je pojednán naprosto jiným malířským rukopisem. Jako by se umělec tímto rukopisným a barevným zpracováním navracel k dřívějšímu dílu Jonáš s velrybou z roku 1932 [3.1], které ovšem nese vyšší malířské a koloristické kvality. Na obraze opět vidíme totožné kompoziční řešení jako u všech předchozích verzí *Milosrdného Samaritána*, akorát se změnou, že oslík umístěný v pozadí nachází místo (z pohledu diváka) vlevo, kdežto pravá strana je vyvážena drobným sukulentem Agáve. Co se koloritu týče, na plátně převládají teplé barevné tóny různých škál oranží, hnědí a okrů, ale nechybí zde ani delikátní tóny lososově růžových barev, užité u díla Jonáš s velrybou. Žhnoucí barevnost malíř vyvážil komplementárně barevně pojednaným chladně působícím pohořím a nad ním kouskem klenby nebe, přičemž se drobné dotyky štětce této modravé barvy ozývají na některých místech po celé ploše díla. Můžeme zde opět v děleném, téměř pointilistickém, rukopise velmi intenzivně, podobně jako i u jiných Tichého děl, hledat přímý rukopisný vliv Georgese Seurata, avšak je zde v určité rozdrobenosti, formální nejednotnosti a tvarové složitosti patrná fáze uměleckého vývoje a hledání.

Biblický námět *Zvěstování Panně Marii* je podobně jako příběh Milosrdného Samaritána jedním z prvních novozákonních témat, kterému se Tichý počínaje rokem 1938 věnuje a které tvoří zvláštní kapitolu v jeho díle spadající do výtvarného historismu. Toto téma výtvarně rozvíjel paralelně s jinými biblickými náměty zejména v letech 1940-1941, přičemž se nad ním začal zamýšlet až po ilustracích k *Donu Quichotovi*, *Podivném případu doktora Jekylla a pana Hyda* a k poetické *Šalamounově Písni písní* ilustrující převyprávění

tohoto příběhu Ivanem Olbrachtem. Téma *Zvěstování Panně Marii* však zůstalo pouze rozpracováno v kresbách a skicách,[398] ale i přesto se stalo rovněž tak jako téma *Milosrdného Samaritána* po umělcově předchozím profánním díle velkým překvapením. Avšak zázračný vizionářský prvek, který tato kompozice jak tematicky tak provedením obsahuje, není zcela vzdálen ideálu ducha Tichého umění, který *„byl vždy zaujat pro vše mimořádné, tajemné a kouzelné.“*[399] A dále pak, dle slov Vincence Kramáře, Tichého *„pojetí předcházející od poněkud vnějšího vidění k hlubokému soucítění s nadměrným údělem lidského dítěte ponechává málo místa náboženskému živlu a blíží se tak pojetí jeho světských, vždy tak procítěných námětů*.“[400]

I když počáteční velice výrazově volné a expresivní kresby *Zvěstování Panně Marii* působí svěže a spontánně a na typickou Tichého přísnost v přístupu svou živostí provedení až překvapivě, Vincenc Kramář oceňuje, jak Tichý zde znovu a znovu promýšlí všechny jednotlivosti významné pro citový a myšlenkový obsah děje, kdy v tomto zájmu rozvádí i ty nejjemnější obrazové skutečnosti - jako například Mariinu pravici ležící bezvládně v klíně dlaní vzhůru a křečovitě svírající prsty levice.[401] Avšak pokud budeme tyto kompozice vnímat v kontextu Tichého jiných prací, musíme usoudit, že zejména po kompoziční stránce tyto kresby příliš nevynikají a možná i proto je František Tichý vlastně nerealizoval v nějakém větším uměleckém díle, potažmo obraze. Pojetí tohoto motivu jsou svým prostým a na umělcovu genialitu v práci s plochou až překvapivě výtvarně a myšlenkově nevyzrálé, přičemž jsou zde bez jakéhokoliv smyslu aditivně loutkovitě skládány jednotlivé prvky či atributy, které se v zobrazeních tohoto motivu v dějinách tradičně vyskytovaly - okno, truhla, kalich či holubice Ducha Svatého, přičemž u některých variant samotná kresba působí velmi nepřesvědčivě a tvrdě a po formální stránce nejednotně.[402] Protože však téměř ve všem, čeho se František Tichý v umění „dotkl“, pozorovatele přesvědčuje, že byl geniální kouzelník obrazové kompozice a poezie díla,[403] je patrné, že mu samotné téma Zvěstování, i přes Kramářem vyzvednuté koloristické hodnoty a výtvarné klady nemuselo vyhovovat.

Osamostatněním figury anděla z výjevu Zvěstování vznikla práce *Anděl Zvěstování* (1940) [3.32] Vznik této kolorované perokresby, do níž Tichý zasahoval i štětcem za užití

[398] [3.23][3.25][3.24]
[399] Viz Kramář, Zvěstování (pozn. 27), s. 209.
[400] Ibidem, s. 209.
[401] Ibidem, s. 209.
[402] Viz hodnocení *Zvěstování* Vojtěchem Volavkou citované v následující kapitole.
[403] Jako příklad můžeme uvést velice rafinovaně kompozičně provedená díla *Chardinovy brýle*, *Zlatá kočka*, *Andělíčkářka* či různé varianty vyobrazení Paganiniho atd.

sépie a kvaše, se váže k vánocům roku 1940, kdy František Tichý zamýšlel nad darem pro svou ženu, a proto se ještě jednou vrátil ke kompozici *Zvěstování Panně Marii*, při jejíž realizaci se nakonec omezil jen na postavu anděla. I když se tedy jedná o převzatou myšlenku z předchozí kompozice, kdy se zaměřuje na pečlivou realizaci andělových proporcí či pohybu, které byly v předchozích kresbách zvěstování jen naznačeny, kresba působí dojmem novotvaru. Teplý tón sépie je protkán zlatavě-rezavou barvou a tělové partie probarvuje nános hřejivě růžové. Modř na andělově rukávu Vincenc Kramář označuje jako podivnou, zejména z hlediska účinu a poměru její kvality a kvantity k základnímu rozvinutému teplému tónu hnědi a růžové – a takové její užití přičítá příkrým umělcovým úvahám v počátcích vzniku díla. Dále pak jej velmi cení a píše, že jako by František Tichý chtěl *„sloučit všechny finesy svého kreslířského umění v tomto půvabném listu zvláštní krásy*“, který svým umělectvím zdaleka vyváží důležitě se tvářící plátna výtvarníků, jejichž pohotovost a umění dokončit veřejnost tak ráda a velmi oceňuje.[404] Naopak Vojtěchu Volavkovi tento Anděl Zvěstování poněkud připomíná Chagallovy postavy a jeho kresba je rembrandtovsky bohatá, ale nemá přitom historizující ráz. Avšak díla si cení oproti Zvěstování (1941), které dle jeho slov *„dopadlo méně slavnostně nejenom po stránce ikonografické, kde se ukázala autorova nezkušenost*,“ ale i po stránce kreslířské, které je *„v podání poněkud rozpačité*.“[405]

Těsně po *Andělu Zvěstování* Tichý pracuje na kresbách *Jana Křtitele*, ve které se zračí tíha odpovědnosti a vizionářské zření budoucnosti a pravdy. Janova tvář v Tichého podání působí až majestátně a apaticky, dle Vincence Kramáře až s neúprosnou přísností připomíná zasmušilé anachorety Byzance, avšak přese vše je zda přítomný jakýsi vnitřní šrám bolesti, zbídačení člověka, kterým umělec mohl chtít naznačit kromě výše zmíněného i fakt, že Jan Křtitel jako poslední a jediný novozákonní prorok žil odříkavě na poušti. Na Janově vyobrazení z hlediska různých typických atributů je zřetelné, že Tichý ilustruje slova Evangelisty Matouše: *„…měl na sobě šat z velbloudí srsti, kožený pás kolem boků a potravou mu byly kobylky a med divokých včel*.“[406] - Ale rovněž v jeho výrazu tváře můžeme tušit

[404] Viz Kramář, Zvěstování (pozn. 27), s. 209. – Na tomto tvrzení je také patrné směřování uměleckého stylu v období válečných let, kdy mnoho umělců kvůli zvýšené poptávce veřejnost po akademicky malovaných dílech - za účelem v době nejistoty investovat peníze – se uchyluje k tradičnímu a historizujícímu způsobu malby.
[405] Viz Volavka, Tichý (pozn. 32), s. 11.
[406] Matouš kapitola 3., verš 4., Viz autor neuveden, *Bible - Písmo Svaté Starého a Nového zákona. Český ekumenický překlad*, Praha 2008, s. 1119.

slova evangelia Janova, kdy Jan Křtitel odpovídá na otázky kněží a levitů: *„Já nejsem Mesiáš…jsem hlas volajícího na poušti…“*[407]

Jsou nám známy pouze dvě práce zpodobující tvář Jana Křtitele. Intenzivnější co do prožitku je *Hlava Jana Křtitele* [3.41] z roku 1940, vytvořená kombinovanou technikou kvaše a perokresby na papíře. Vidíme před sebou sluncem strhanou tvář zbrázděnou expresivně podanými rýhami vrásek, zarostlou vousy a kolem hlavy spadenými dlouhými vlasy. V očích je patrný smutek i kamenná vážnost vědomí nesoucího těžký úděl. Tvář je v zájmu expresivní deformace nadměrně prodloužená, štíhlý ušlechtilý nos je zvýrazněn stejně tak, jako lícní kosti a část čela bělobou. Pokud bychom nevěděli, že se umělec zamýšlel nad zobrazením Jana Křtitele, mohli bychom tuto podobiznu zaměnit se ztrápenou tváří Krista, nebo lépe s výjevem *Ecce Homo* [3.43] z roku 1940, kterému se Tichý rovněž tak s velkým vcítěním posléze věnoval.

Tvář Jana Křtitele [3.42] z téhož roku je více ilustrativní a technicky se jedná o velice výtvarně čistou perokresbu tuší. Je zde ve větší míře uplatněn popisný a detailní přístup a pro Tichého typická rafinovanost, kterou můžeme vnímat v celkově protáhlých formách.[408] Kolem hlavy Jana Křtitele je lehce kruhem naznačena svatozář a v pozadí můžeme pozorovat horu Golgotu se třemi kříži. Snad odstup, větší promýšlení a jakási ilustrátorská rafinovanost, oproštěná od ryzosti předchozí spontaneity Tichému zabránily v docílení mimořádné síly působivosti předchozí práce.[409]

Vše odkazuje k tomu, že právě realizace kreseb Jana Křtitele Františku Tichému otevřela cestu k výjevu *Ecce Homo* [3.43], což Vincenc Kramář ve svém textu dosvědčuje tvrzením, že krutě zbrázděná tvář Krista vznikla těsně po *Janu Křtiteli* a to svým tématem neobvykle na Štědrý den, čímž tak málo koresponduje s tradiční radostnou náladou tohoto dne.[410] Tichého kresba zmučeného Krista, také v literatuře pojmenovávaná *Lev s trnovou korunou*[411], je vlastně novozákonním motivem *Ecce Homo*, u nějž se Tichý omezil pouze na výjev Kristovy tváře a ne celé figury, tak jak to u mnoha zobrazení tohoto motivu bývá typické.

---

[407] Jan kapitola 1, verš 20 a 23.

[408] Vincenc Kramář tvář Jana Křtitele v rámci Tichého díla hodnotí velmi vysoce.: *„A přece právě v této výrazovostí přímo nabité kresbě Jana Křtitele lze lépe než kdekoli jindy postihnout malířovo svrchované formální umění, vykouzlení tvarů z plochy prostředky nejrafinovanějšími.“* Viz Kramář, Zvěstování (pozn. 27), s. 209.

[409] Za zmínku zde stojí i zajímavá kresba tuší: *Návrh na ilustraci „Jan Křtitel“*, [3.39] z roku 1940. Jedná se o velice stylizovanou lineární kresbu, provedením působící poněkud robustně a dekorativně, proto bychom mohli o autorství Františka Tichého pochybovat.

[410] Ibidem, s. 209.

[411] Viz Winter, Tichý (pozn. 34), s. 121

Námětu se v roce 1851 věnoval i Honoré Daumier [3.44], jehož tvorba obsahující nádech humoru, ironie, ale i poukazující na reálné skutečnosti a nedostatky v tehdejší společnosti, byla pro dílo Františka Tichého v mnoha ohledech velmi inspirativní a konkrétně i toto Daumierovo zpracování ho mohlo motivovat. Avšak Tichý téma vnímá a pojednává jinak – dalo by se říci více osobně a zúčastněně, chybí mu Daumierova teatrálnost, literárnost; motiv cítí velice lidsky, až osobně, jako pohled do Kristovy zmučené tváře, tedy do očí člověka trpícího, zraněného a neprávem obviněného a v případě Krista do očí člověka-syna Božího, který na svět přinesl lásku a byl za ní ukřižován. Cit a prožití tohoto biblického okamžiku či dějinné události, která se v lidském trvání stále opakuje v každém pohledu do očí trpícího, se u Tichého projevuje i ve velice expresivním technickém provedení tím, že motiv pojednává velmi jemnou šrafovanou kresbou, procítěnou a expresivní zároveň, a užívá až bolestivých vrypů perem, jako by svým počínáním malíř chtěl vstoupit do samotného díla a Kristovu tvář v prožitku jakési tvůrčí a bolestivé křeče a vnitřní spřízněnosti drásal, trny vpichoval do kůže, a tvář se tak změnila téměř k nepoznání, sugerující dojem, že se jedná napůl o člověka a napůl o zvíře.[412] Možná právě zde vznikla myšlenka názvu *Lev s trnovou korunou*.

Velmi subtilně odstupňovaná barevnost teplých okrových tónů akvarelu a specifický zeleno-šedý tón inkoustu tvoří vzájemně se doplňující barevnou jednotu díla. Práce je svým provedením i námětem mimořádně procítěná a prožitá, a tady by bylo na místě upozornit na vzácnou souvislost Tichého *Ecce Homo* s dílem jiného českého malíře. František Tichý se zde tematicky i technicky – myšleno expresivním vstupováním do struktury díla nejen malbou či kresbou, ale téměř vrypy či údery štětce a pera - ve své tvorbě přibližuje k pracím Aléna Diviše, který tentýž motiv podobným způsobem začíná intenzivně rozvíjet také ve 40. letech, avšak na jiném místě - ve Spojených státech amerických. Nutné je k této výtvarné a lidské blízkosti zmínit i skutečnost, že se oba umělci znali již v předválečných letech v Paříži, následně je však osud rozdělil a po odlišných životních cestách se po válce shledali v Praze, kde oba následně po řadu let pojila vzájemná úcta a důvěrné přátelství. [413] Z roku 1940 existuje i perokresba *Ecce Homo* [3.43] menších rozměrů, zobrazující sedící postavu zbičovaného Krista.

---

[412] Kristovu zbídačenou podobu nejvíce vystihuje Žalm 22.

[413] František Tichý se však v Paříži ani lidsky ani umělecky nesblížil s žádným ze svých krajanů a nepřipojil se také k žádné skupině nebo směru podobně ostatně jako jeho starší vrstevník Jan Zrzavý, což nepřipouštěla především Tichého povaha, houževnatě lpící na naprosté nezávislosti. „*Krom toho byl však také ještě zcela neznámý, přestože už nebyl tak docela mladý. A v neposlední řadě mu v tom bránila i jeho nadměrná skromnost, později až udivující ve všech vážných okamžicích, pokud šlo o umění.*“ Viz Volavka, Tichý (pozn. 32), s. 8.

Na námět *Ecce Homo* navazuje trojice *Ukřižování*, z níž první varianta je velice expresivní kresba uhlem [3.46]. Jedná se zde o zobrazení Krista přibitého na kříži, kolem jehož těla je plochou stranou uhlu naznačen kruh symbolizující zář. Další dvě varianty jsou velmi propracované a obě vytvořené kombinovanou technikou, až na výjimku ukřižované osoby. V jedné z variant se totiž nejedná o ukřižovaného Krista, ale zobrazení vidiny ukřižované židovské dívky Ruth či sochy svaté Starosty, protože tato práce je ilustrací k Romanetu Jakuba Arbesa Ukřižovaná[414] z roku 1940 [3.47]. Ilustrace je velice malebná a její měkkost vyvolávají do sebe se navzájem měkce prostupující světla a stíny. Naopak v druhém případě jde o velmi detailní kresbu větších rozměrů vytvořenou kombinovanou technikou [3.48], která vyniká velice ostře pojednanými detaily a svoji expresivitou a zduchovňujícím protažením těla Krista nás opět vede podobně jako u *„Samaritánů“* k asociaci s pozdně gotickým uměním; v tomto případě konkrétně k ukřižováním Veita Stosse [3.49] - silně nesoucím tyto formální a výrazové hodnoty, kterými se Tichý zřejmě inspiroval.

Přímo k osobě vykupitele se dále váže série kreseb a jedna olejomalba *Kristus na hoře Olivetské*, kterou Tichý započal velice působivou perokresbou v roce 1940 [3.50]. Důvodem vzniku této velmi emotivní kresby, na níž Kristus klečí na úpatí Olivetské hory a upíná svůj pohled a paži v gestu prosby k nebeské záři, byla jako u mnoha dalších motivů velice tíživá situace přivoděná rokem 1940. Jaká slova v Bibli vyjadřují více skličujícím způsobem předzvěst velkého utrpení, než slova Krista, když se v Getsemanské zahradě odlučoval od svých tří nejbližších apoštolů a řekl jim - *„Má duše je smutná až k smrti…“*[415] - a dále pak, když již o samotě *„v úzkostech zápasil a modlil se ještě usilovněji (a) jeho pot kanul na zem jako krůpěje krve.“*[416] Právě k tomuto Kristovu vnitřnímu zápasu se Tichý přiklání v jedné z nejtemnějších etap evropských dějin a dějin našeho národa, k momentu, kdy se Synu Božímu při modlitbě k Bohu Otci zjevilo veškeré nadcházející utrpení a proto s nesmírnou pokorou a odevzdaností prosil: *„Otče, chceš-li, odejmi ode mne tento kalich ale ne má, nýbrž tvá vůle se staň.“*[417]

Dramatickou situaci této noční scény a vnitřního zápasu Tichý vyjádřil velice expresivními tahy pera namočeného do sépie a jemným tónováním rudkou. Nebe je v levé části takřka poškrtáno horizontálními tahy a skála, na níž se Kristus nachází, je vyjádřena velice volnými až tvrdě vedenými tahy pera a širšími doteky štětce či prstu ve stínech.

---

[414] Viz Jakub Arbes, *Romaneta*, Praha 1954.
[415] Viz Marek, kapitola 14, verš 34.
[416] Lukáš, kapitola 22, verš 44.
[417] Lukáš, kapitola 22, verš 42.

Exprese z díla jen srší a celkovému výrazu neubírá ani skutečnost, že byl formát této kresby na třikrát přeložen a tím poškozen.

K tomuto tématu se pak Tichý vrací v roce 1944 v mnohem rafinovanější, až pohádkově působící, variantě - *Kristus na hoře Olivetské II* [3.51], vytvořené velice měkce uhlem, kterou vysoce hodnotí Vojtěch Volavka slovy, že právě až tato práce jako jediná mezi Tichého náboženskými motivy daného období obsahuje brilantnost a *„upoutá nejenom svým strhujícím patosem, ale i svými krásnými grafickými hloubkami, do té doby v Tichého kresbách neobvyklými.“*[418] Kristus zde v mnohem naléhavějším prosebném gestu vztahuje obě své křečí pokroucené ruce k nebi, odkud na něj dopadá svit v podobě jakéhosi rozvinutého vějíře strunových paprsků. Kompozičně je tato varianta podobná předchozí, až na jasněji pojednané, více stylizované prostředí, včetně Olivetské hory. Navzdory této stylizaci je obohacena o více jednotlivých prvků, které v konečném důsledku působí spíš dekorativně a ubírají na celkové dramatičnosti výjevu. Zajímavostí však je, že v této variantě se Tichý váže k Lukášovu Evangeliu, protože zde můžeme v sestupujícím světle z nebes vnímat obrys anděla nesoucího kalich.[419]

Olejomalba [3.52] z téhož roku je kompozičně identická s předchozí kresbou. Můžeme zde však vnímat, na rozdíl od kresebného podání, eliminaci detailů a výraznou výtvarnou práci s plochou či velice jemným malířským rukopisem. Tichý se zde omezuje na teplé barevné tóny, jimž dominuje červeň Olivetské hory v pozadí, doplněné šedavě-zelenými plochami, které jsou zjemněny světle lososovým nádechem barvy rozprostřené v popředí vlevo. Růžový tón rovněž tak světélkuje pod drobným, téměř děleným, rukopisem tmavé šedavě-zelené oblohy, která je jím více proteplena a vpravo proražena žlutavě-oranžovou světelnou září, v jejímž centru je křehce rudkou pojednaný a pod lazurním teplým nánosem prosvítající anděl nesoucí kalich. Z provedení bychom mohli nabýt dojmu, že z důvodu prosvítající podkresby rudkou a místy velice volně nanesené barvy se jedná o nedokončené dílo, avšak jeho působivost a signatura dosvědčuje, že se šlo o záměr. Poslední variantou tohoto motivu zde zařazenou je stejnojmenná kresba vytvořená tuší na papíře [3.53], která je téměř obměnou předchozí malby a kresby, avšak zde Tichý redukuje práci na velice jasný kontrast bohaté černé linie a bílého podkladu papíru.

Dalšími časově blízkými pracemi, které nejsou inspirovány Biblí, ale čerpají z křesťanské ikonografie, je řada děl zobrazujících osobu *Svatého Františka* (1940) [3.35].

---

[418] Viz Volavka, Tichý (pozn. 32), s. 11.

[419] Což je v Lukášově Evangeliu popsáno slovy: *„Tu se mu zjevil anděl z nebe a dodával mu síly*.“ Viz Lukáš, kapitola 22, verš 43.

V roce 1941 vzniká práce *Sv. František v gestu Oranta* vytvořená kombinovanou technikou za pomocí uhlu, křídy a tuše, která je i přes typ užité výtvarné technologie většího formátu [3.37].[420] Dalším dílem, vycházejícím z této práce je přípravná studie k lunetě *Svatý františek z Assisi v gestu oranta před kostelem Panny Marie a klášterem kapucínů v Praze na Loretánském náměstí* z roku 1940, [3.38] na níž svatý František klečí s rozepjatými pažemi jako při ekleziální epiklezi, s očima upnutýma k nebi, na němž se nachází kříž. Velice jasně čitelná architektonická stafáž lokalizující konkrétní prostředí v Praze odkazuje na sepětí motivu s národem a s jeho historií, přičemž bychom mohli tuto kresbu vzniklou v temném období našich dějin vnímat i jako výraz naděje ukryté v prosbě k Bohu či modlitbu za naši zemi.

Další velice živě provedená dramatická kolorovaná kresba *Svatý František z Assisi káže ptákům* je z roku 1940 [3.39]. V roce 1943 se Tichý také věnoval postavě *Svatého Kryštofa*, [3.33] nesoucího společně s malým Ježíšem na rameni všechnu tíhu světa. V případě této práce se jedná pouze o přípravnou studii či nedokončený návrh postavy muže oděného v draperii, která svým provedením působí až sochařsky monumentálně. Kryštofova hlava jako jediná zvýrazněná perokresbou také připomene monumentální atlanty zdobící fasády domů v Praze či sochařská znázornění starověkých božstev.[421] Postava drobného Ježíška v prosté košilce v gestu žehnání, držícího zemský glóbus završený křížem na znamení toho, že celý náš svět spočívá v jeho rukou, frontálně sedícího na Kryštofově levém rameni, naopak vede k asociaci k drobné svlečené voskové figurce Pražského Jezulátka. I u této práce vytvořené v roce 1943 můžeme Tichého volbu motivu díky postavě Jezulátka vnímat jako naléhavý apel na skutečnost, že Ježíšovo božství je společné všem křesťanům, tudíž všem evropským národům a dále pak jako výraz prosby za mír.

Další významnou součástí Tichého tvorby ovlivněné Biblí jsou tři námětové cykly obsahující, podobně jako i jiná soudobá Tichého díla světského charakteru, silný erotický náboj. Jedná se o tři starozákonní biblické příběhy, které Tichý zpracoval nejen v kresbě, ale i grafice či kombinovanou technikou. Prvním mimořádným počinem jsou ilustrace k Šalamounově starozákonní *Písni písní* (1941) [3.54] – [3.58], které vyšly k Olbrachtově převyprávěné verzi jako bibliofilské vydání již na vánoce roku 1941. Tyto grafické práce mají

[420] Možná, že drobná kresbička figury *Svatého Františka v gestu oranta* [3.36], byla zúročena právě jako předloha dalším kresbám stejného námětu.

[421] Vojtěch Volavka vnímá zejména zvláštní grafickou tóninu a výjimečnou lapidárnost, jejíž monumentalita vyrůstá z formální, až *„barbarsky dravé“* prezentace. Viz Volavka, Tichý (pozn. 32), s. 11.

jen mírně erotický nádech, avšak o to více omamně jímavou exotickou poetičnost a sílu smyslnosti.[422] Cyklus kreseb *Josef a žena Putifarova*, vyniká až nepříjemně dráždivou erotičností, která prostupuje i některé práce inspirované tragickým příběhem *Salome*.

Josef a žena Putifarova [3.59] [3.60] [3.61] [3.62] [3.63] [3.65] je cyklus několika prací realizovaných zejména perokresbou či kombinovanou technikou. A jak již bylo k těmto dílům řečeno v problematice historismu, tyto kresby jsou z hlediska tematičnosti jakýmsi svorníkem námětové dvojakosti období druhé poloviny 30. a 2. poloviny 40. let, kdy v reakci na dobové události Tichý rozvíjí biblická témata, ale zároveň v jeho dílech sílí až drásavý akcent erotičnosti. Pro tento obrazový námět si zvolil nejdynamičtější okamžik biblického příběhu – chvíli, kdy žena faraónova dvořana *„chytila (krásného Josefa) za oděv se slovy: ‚Spi se mnou!' Ale on jí nechal svůj oděv v ruce, utekl a vyběhl ven*."[423] Tyto kresby, o jejichž konkrétní motivaci se můžeme pouze domnívat,[424] vznikají pravděpodobně mezi lety 1939 - 1944 a jsou opět dokladem Tichého kreslířské bravury a smyslné rafinovanosti. Vojtěch Volavka píše, že *„jejich horká, téměř drasticky působící smyslnost nemá nic společného s akademicky zchladlou nebo naturalistickou erotikou, jak byla u nás běžná například u Jakuba Obrovského…"* přičemž *„postrádají… jakékoli rysy pornografické"*.[425] Tichý tento starozákonní námět rozvíjí zejména v kresbě a můžeme zde vnímat zvláštní prudce expresivní náboj, který pouze v těchto motivech stojí v kontrastu s jinými pracemi vytvořenými v tomto období.[426]

Následující cyklus děl inspirovaný postavou *Salome* [3.66] [3.67] [3.69] akcentuje myšlenku o nebezpečném nedomyšlení důsledků lehkomyslného jednání, které se vzápětí může stát tragédií působící jen další neštěstí. Ač je téma opředeno hávem erotična, můžeme se domnívat, že i tímto závažným námětem zde Tichý možná také reagoval na dobové události, nebo byl k němu inspirován nějakou osobní spalující událostí, přičemž

[422] Z Bible Kralické přepsal Ivan Olbracht. Jako 12. svazek sbírky „Lis knihomilův" vydal k jubileu desetiletého trvání svého nakladatelství F. J. Müller v Praze, jenž knihu graficky upravil a tiskl. Kresby F. Tichého vytiskl heliogravurou Josef Meyer. Vyšlo na Nový rok 1941 ve 300 číslovaných výtiscích na papíře NPU a 20 neprodejných výtisků na zerkallu. https://www.obrazyvaukci.cz/polozka/frantisek-tichy_pisen-pisni-9391, vyhledáno 18. 9. 2017.
[423] První kniha Mojžíšova, kapitola 39, verš 12.
[424] Viz Volavka, Tichý (pozn. 32), s. 12.
[425] Ibidem, s. 11.
[426] Doslova *„s prudkým rozmachem rukopisu brkové kresby" Josefa a Putifarky* kontrastuje například pojetí uhlových kontur *Ležícího aktu* (1943) vytvořeného v životním měřítku nebo až překultivovaná jemnost kreslířské formy typu *Egypťanky* (1943). Ibidem, s. 11 – 12.

podobně jako v již zmíněném námětu *Josef a žena Putifarova* se i zde snoubí smyslnost s biblickým dramatem a v tomto případě přímo erotika se smrtí.[427]

Ve variantě *Salome* [3.66] z roku 1940 malíř na papíře docílil vytvoření tajemné šerosvitné atmosféry, v jejímž světélkujícím víru se na pozadí mihne stín tančící Salome, kdežto v popředí je pohozen tmavý útvar obklopený světelnou září zračící, že se jedná o seťatou hlavu Jana Křtitele. Dílo je po technické stránce vytvořené podobně jako Ecce Hommo inkoustem, akvarelem, avšak svým provedením hraničí s abstraktním uměním; vzdáleně nám svým způsobem kresby a tajemnou světélkující, až abstraktní atmosférou připomene díla francouzského symbolisty Odillona Redona, který taktéž uplatňoval způsob takto užitého kresebného šrafování ve ztvárnění zářícího světla, podobně jako je i v tomto díle uplatnil František Tichý. V dalším námětu z roku 1941 se Tichý omezuje pouze na zobrazení ženské *Hlavy Salome* [3.67], která velice vypjatým smyslným pojetím obličeje a exotickou krásou připomene Tichého ilustraci titulního listu již zmíněné starozákonní Písně písní [3.68]. Z roku 1943 existuje velice dynamická kresba *Salome* [3.69] tančící nad hlavou Jana Křtitele, jež velmi zřetelně evokuje pocit krutosti.[428]

Hned začátkem roku 1941 vzniká velmi překvapivá kresba *Milosrdného Samaritána*, navazující na náčrt a olej z roku 1938-39, jejíž poměrně zvětšenou repliku Tichý dokončil až za výstavy v roce 1941.[429] Přičemž z tohoto roku jsou v této práci uvedeny celkově čtyři téměř identické varianty motivu *Milosrdného Samaritána*,[430] všechny provedené na papíře a to různými, většinou kombinovanými, technologiemi (sépií a rudkou, kolorovanou perokresbou, temperou a olejem, temperou a perokresbou). Všechny tyto varianty jsou založené na identickém kresebném základu, avšak volněji (malířsky) či přísněji (kresebně) pojednány různými výtvarnými technologiemi, díky nimž se každá práce různí a stává se z ní jedinečné umělecké dílo. Základ scény z ikonografického hlediska tvoří rozložitá sedící figura Samaritána, který ve své náruči drží, podobně jako pozdně gotické piety, kose položené tělo raněného, ke kterému má obrácenou tvář. Jeho ruce objímají štíhlé zbídačené tělo v rozmezí hrudi a prolomeného pasu, přičemž raněný má položenou ruku na Samaritánově ramenu. Celek dohromady tvoří oproti předchozím kompozicím z konce třicátých let jakousi

[427] Viz Winter, Tichý (pozn. 34), s. 124.
[428] Za zmínku stojí, že stupňovanou emotivností se v tomto období začínají vyznačovat i obvyklé cirkusové motivy jako například děsivá žena vamp *Hrazdařka*. Viz Volavka, Tichý (pozn. 32), s. 12.
[429] Není nám známa varianta *Milosrdného Samaritána* z roku 1940, snad proto, že se František Tichý ve velké míře věnoval jiným náboženským námětům.
[430] Podle jedné z uvedených variant reprodukovaných v knize Vojtěcha Volavky, která nese označení *Milosrdný Samaritán VI*, je patrné, že variant tohoto motivu bylo přinejmenším šest. Viz Volavka, Tichý (pozn. 32), obrazová příloha, nestr.

trojúhelnou srostlici těl, která je nyní více zduchovněna vertikálností a celkovým protažením tvarů směrem vzhůru. Jediný prvek, který motiv tvoří více „pozemským“, je pasoucí se figurka osla v pozadí.

Dalo by se říci, že po určitém odstupu, který dal možnost motivu v mysli autora vyzrát, a díky nové a myšlenkově i výtvarně-technologicky vyspělé formě těmito díly vzniká nový obrazový cyklus *Milosrdných Samaritánů*, kterým František Tichý v roce 1941 ve svém díle *„dospívá k dosud nebývalé zhuštěnosti tvarů a výrazové síle*.“[431] Tyto práce již neobsahují nic z bývalé křehkosti předchozích děl; podle Vincence Kramáře nyní Tichého umění vyzrálo a umělec se může s úspěchem pustit do nejtěžších úloh. Již přestává jít pouze o virtuózní tvorbu, v níž by si pouze pohrával s nabytou zručností, a jeho umění se stává krajně věcné a malíř se plně začíná soustředit na výraz myšlenky, jíž je naplněno jeho nitro.[432]

Větší sépiová kresba *Milosrdného Samaritána* [3.12] z roku 1941, tedy z období kdy se fašistický útisk stupňoval, je dílem, které nám celkově svojí temnou atmosférou, lavírováním a tónováním na šedozeleném pozadí, valérově podobném zobrazeným figurám pohrouženým ve stínu, může připomínat sousoší gotické piety, halící se do temného stínu chrámového interiéru. Vojtěch Volavka dokonce píše, že tento motiv svým barevným provedením v obrazovém prostoru působí, *„jako by byl ponořen pod vodu, jako by tu byl velký přízrak milosrdenství překryt bolestí*.“ [433]

Milosrdný Samaritán VI (1941) [3.14] je dílem působícím těžším a tužším charakterem co se techniky týče, protože je vytvořeno kombinací oleje a tempery. Na rozdíl od předchozích kompozic je díky užití své technologie více malířské a dalo by se říci, že však svým provedením působí i poměrně staticky a strnule, méně detailně a obrysově jasně, až jako by bylo vyřezáno ze dřeva. Od předchozích dvou děl se liší zejména uchopením těla raněného v rukou svého zachránce. Samaritán ho v této variantě nedrží oběma rukama pouze kolem hrudi a příznačně propadeného břicha, ale ve velice citlivém gestu mu podpírá i hlavu, jako by se téměř v něžném gestu pohlazení dotýkal jeho pravého spánku. Dalo by se říci, že u tohoto díla nejen celkové rozvržení figur, ale i až žensky působící tvář Samaritána a ztrápené rysy raněného, připomínajícího Krista nejen podobným vousem, ale i celkovou protáhlostí hlavy a zduchovněním rysů, nám tak mohou evokovat pietu. Přičemž tento dojem umocňuje i typický pouštní šátek kefíja na hlavě Samaritána, více připomínající spíš

[431] Viz Kramář, Zvěstování (pozn. 27), s. 209.
[432] Ibidem, s. 209.
[433] Viz Volavka, Tichý (pozn. 32), s. 11.

roušku Panny Marie než typickou arabskou pokrývku hlavy určenou proti slunci a větru. Můžeme zde říci, že kdyby motiv neurčovala přítomnost osla v pozadí, jednalo by se bez jakýchkoli rozpaků o zobrazení Panny Marie držící v rukou bezmocné tělo svého ztýraného syna.

Tempera *Milosrdný Samaritán* [3.15] rovněž z roku 1941 je poslední prací z výše zmíněné čtveřice ukázek. Je dílem, které navzdory svému malému formátu dosahuje nejvyšší úspornosti v detailech, malířských dotecích a tazích štětce, které zde opravdu vytvářejí a modelují jen to podstatné. Tichý zjednodušení motivu dovedl dokonce tak daleko, že již nejsou čitelné tváře aktérů, již nehraje roli detail, ale motiv se proměňuje ve znak plný napjaté energie. Malíř se velice úsporně a expresivně dotýká papíru, na kterém si v předchozí fázi realizace motiv rozvrhl perokresbou, kterou pro celkové oživení místy nechal pouze prosvítat. Z provedení je patrné, že právě ve chvíli, kdy pokračoval ředěnou temperovou barvou, uvědomil si, že celková působivost není založena na množství detailů nebo propracovanosti, která je patrná u předchozích prací a dokonce i v samotné podkresbě, ale na maximální úspornosti tahů, na jejich logice a v první řadě na touze zachytit svoji jedinečnou, vyzrálou, vytříbenou vizi. Dílo tak získalo na mimořádné působivosti a nadčasovosti.

Touto eliminací detailů větší úsporností, věcnosti a výrazovosti provedení, kdy se zaměřuje zejména na tvary, které celý motiv stmelují, Tichý postupně také dospívá k přesvědčivějšímu a působivému vyzvednutí, chceme-li podání, myšlenky.[434] Dle slov Vincence Kramáře je právě tato velice silná, ba až strhující *„mohutnost zkratek a krajního zjednodušení“* prostředkem, *„jež takřka monumentalizuje bolest a nad ní triumfující soucitnou lásku“*.[435] Dále pak zejména v převážné plošnosti díla můžeme uvažovat o vlivu Cézannovy tvorby, který je patrný všude, například i ve více pomyslném než skutečném prostoru pozadí.[436] Dále pak svou rázovitou kompozicí tato kresba připomíná severní pozdně gotické piety raného 16. století či něco z dřevorytů té doby.[437] Podobný inspirační zdroj Kramář vnímá i u sv. Jan Křtitele (viz výše). Působení světla, doslova nanesení světel, a temnost stínů nám také vzdáleně může připomenout protiklady v ploše tehdejších clair - obscur prací.

[434] Viz Kramář, Zvěstování (pozn. 27), s. 209 - 210.
[435] Ibidem, s. 210.
[436] Ibidem, s. 210.
[437] Ibidem, s. 210.

Dále pak z kompozičního a ryze formálního výtvarného hlediska si také můžeme u tohoto cyklu děl povšimnout umístění figury Samaritána sevřené v uzavřeném formátu, což koresponduje s Tichého rafinovanými výtvarnými postupy. Figurální motiv ve všech čtyřech variantách do formátu vtěsnal tak, že mu jakoby uťal horní okraj, část hlavy figury Samaritána, a rovněž tak jeho dolní spadenou draperii, na níž spočívají složené nohy zraněného, zabírá celý spodní okraj formátu. Dalo by se tedy říci, že z vertikálního hlediska je absolutně vytěsněn jakýkoli „vzduch" volného pozadí a motiv na nás naléhá svou palčivou bolestností, jako by vystupoval z obrazu a fyzicky se k nám přibližoval. I když se jedná veskrze o duchovní motiv, je patrné, že tyto práce zcela určitě korespondují s Tichého mimořádnou rafinovaností, která prodchla celý jeho výtvarný postup utváření a je rovněž tak i zde prostředkem k umocnění monumentality, tajemnosti a působivosti díla.[438]

Velice zajímavé a překvapivé je zjištění, k jaké formě a stylizaci postupně nakonec u motivu *Milosrdného Samaritána* František Tichý dochází v roce 1945, tedy roku konce války. Nejen že se tento motiv stává stále více vertikálním, což je patrné i na tom, že nyní, v roce 1945, malíř začíná motiv komponovat do obdélného formátu na výšku místo dřívějších převládajících horizontálních variant. Ale zásadní změnou se také stává stále intenzivnější směřování k vyššímu stupni abstrakce a stylizace, který obnáší i po barevné stránce maximální zjednodušení užitím kontrastu bílé plochy a černé, poměrně expresivně vedené, linie. Tichý se tak nyní omezuje na práci s perem či štětcem a tuší, přičemž černobílá varianta vítězí i v grafice [3.19]. I když jsou postavy někdy velice jednoduše, abstraktně a až nečitelně provedené množstvím expresivních čar [3.17][3.18][439] Tichý je další tvůrčí prací rozvíjí či naopak zjednodušuje, až dojde k výsledku vysokých estetických a výtvarných hodnot, k jakémusi vyššímu řádu tvořícímu jednotný celek neopakovatelného uměleckého díla. Vzhledem k tomu, že se František Tichý tímto tématem hluboce zabývá spoustu let, je tato stylizace pochopitelná a celkově konvenuje i se směřováním a vývojem hlavního proudu světového výtvarného umění.

Z formálního hlediska pak upoutá, že umění Františka Tichého se těmito pracemi stává výtvarnou až artistní hrou s plochou a že tak, jak jej fascinovalo umění artistů, kejklířů a akrobatů, poutala ho ve výtvarném projevu profesionální umělecká a technická bravura,

[438] Se stejnou rafinovaností Tichý pracuje i na dílech zobrazujících Niccolò Paganiniho.

[439] Motiv začíná být ještě pevněji kompozičně uchopen, přičemž se dekorativní rozvržení šatu Samaritána i těla raněného vzdáleně podobá geometrickému vzoru šatu Harlekýna z komedie dell'arte. Jako by sem, do biblického motivu, František Tichý přenesl něco ze svého milovaného světa divadelní zábavy, která se u něj nikdy neobejde bez nádechu hořkosti.

schopnost okouzlit výkonem.[440] Co bylo příčinou této změny, se můžeme pouze domnívat. Nejen, že zde zcela jistě musel sehrát roli proud světového umění, ke kterému Tichý jistě nebyl lhostejný, ale také zde měl roli samotný umělecký vývoj a umělcovo hledání a dále pak asi konec války - rok 1945. Možná právě společenské klima uvolnění a naděje vedlo Tichého k upuštění od klasických kompozičních postupů a v určitém směru také od realistického ztvárnění figury, a snad můžeme říci i od jakéhosi technologického historismu k větší výtvarné volnosti a experimentu. Je zde patrné, že hluboké emoce a napětí v tomto období začal nahrazovat logický řád.

I přes u tohoto motivu povětšinou převládající stylizaci a geometrizaci vzniká v roce 1945 velice procítěná uhlová kolorovaná kresba *Milosrdného Samaritána* [3.16]. Je vkomponována do typického obdélného formátu, tudíž převládá již zmíněná vertikálnost všech obrazových prvků díla. Vytvořena je uhlem a kolorována akvarelem, přičemž je zde Tichý nebývale soustředěn na výraz obličejů a gesta rukou. Plášť Milosrdného Samaritána působí velice monumentálně a spíš nám připomene kus skály, z níž se dívá velice soustředěný, dojemný a vážný pohled výrazných očí. Raněný, naprosto vyhublé postavy a k smrti zbídačeného výrazu, je doslova jakoby sebrán ze země a tisknut k tělu zachránce. Jeho hlava, pod jejíž kůží se rýsuje tvar lebky, se tíhou zavrací dozadu a opírá o Samaritánovo rameno, jakoby jeho pootevřená úpějící ústa, podobně jako ústa Krista na kříži, toužila po vodě, zatímco jeho velká dlaň nastavené levice prosila o milosrdenství a pravice se bolestně zarývala do pláště Samaritána. Svou silou působivosti a realismem provedení nám kresba evokuje zachránce držícího zbídačené tělo jedné ze zmučených obětí smrtící organizované mašinerie koncentračních táborů.[441] Ač se jedná o přípravnou kresbu velkého formátu poškozenou složením papíru a mírným setřením její uhlové stopy, nic jí neubírá na mimořádné působivosti a citlivosti provedení. Tato jemná a velice pozorným citlivým okem a svrchovaně zkušenou rukou vytvořená kresba si i přes své poškození zachovává výrazné ostrosti, hebké měkkosti a dojemné detaily. V roce 1948 Tichý vytvořil ještě jednu kresbu *Milosrdného Samaritána* [3.20] spíše abstrahujícího charakteru, která nám vzdáleně může připomenout něco z futuristického či kubizujícího rozfázování obrazového motivu.

Na osvobození František Tichý reaguje již 9. května roku 1945 kresbou kolorovanou akvarelem s titulem *Apokalypsa lásky* [3.66]. Jedná se o záhadně působící dílo, která

[440] [3.18], [3.19], [3.20]

[441] Poté co byly nacistické koncentrační tábory v roce 1945 osvobozeny a byla odhalena jejich role v nacistické genocidě, společnost byla šokována a označení koncentrační tábor se stalo synonymem nejhrubšího porušování lidských práv.

vyjadřuje apokalyptickou scénu boje archanděla Michaela s drakem. Organicky se protínající linie vymezují základní tvar jakéhosi fantaskního koně, na němž jsou usazeny rovněž tak fantaskní figury ptáků, evokující podobu orlů či supů s ocasy jakoby ještěřích či hadích těl.

Apokalypsa je motiv v křesťanské ikonografii velmi často aktualizovaný a v podstatě jde o symbolické zobrazení vítězství dobra nad zlem. Namísto biblického sedmihlavého draka Tichý staví fantastickou zvířecí bytost osedlanou již zmíněnými ptáky-hady slizce se kolem sebe ovíjejícími. Podvědomě tedy tento motiv může evokovat boj s nízkostí, která je symbolizována těmito příšerami s napůl hadími těly a s hlavami krvelačných supů, což by zřejmě mohla být alegorie nacismu zrovna pokořeného láskou a vůlí k životu. Láskou proto, že podoba Archanděla Michaela spíše evokuje Amora, majícího v rukou namísto meče luk s šípem. Podle Jana M. Tomeše se uplatněním sochařského soklu jako podstavce jezdecké figury v této kompozici zřejmě projevila inspirace sochařským dílem, a to konkrétně *Amorem a Sfingou (Amour et Sphinx)* z Versailleských zahrad.[442] Podoba figur ptáků nám může připomenout figury Maxe Ernsta,[443] avšak u Františka Tichého nejde o uplatňování surrealistických pravidel. Tichý se tímto dílem a jeho tvaroslovím k surrealismu pouze přiblížil, avšak v samotném pojetí můžeme cítit Bretonovu metodu čistého psychického automatismu, který proklamoval v prvním manifestu dadaistického hnutí.[444]

Poválečné období do života a díla Františka Tichého přineslo spoustu změn. Umělec byl po roce 1945 jmenován profesorem na Uměleckoprůmyslové škole, kde následně několik let pedagogicky působil. Není bez zajímavosti, že ve výuce mladých umělců uplatňoval kombinaci dvojího přístupu - umělecké volnosti s přísnou technickou kázní. Svoji práci vnímal ne jako zaměstnání, ale spíše jako vážné poslání, a co se konkrétně výuky kresby a malířství týká, věnoval se jí s nejvyšší váhou a zodpovědností.[445] Kvůli své pedagogické činnosti se již nemohl tolik zaměřit na své vlastní dílo.

Reakcí na události roku 1948 je grafika *Erinye*, která v sobě svým výtvarným podáním a mytologickým významem těchto bytostí slučuje moment erotiky a smrti. Nástup komunistického režimu a nastolení nových totalitních pravidel dusících a proměňujících

---

[442] Viz Tomeš, Tichý (pozn. 33), s. 86.

[443] Max Ernst se tématu ptačí figury a jejímu výtvarnému rozvíjení věnoval již od 20. let a právě jeho pojetí nám může připomenout Tichého stylizaci.

[444] Viz Winter, Tichý (pozn. 34), s. 154.

[445] Svědčí o tom vzpomínka jednoho ze studentů, který zmiňuje, že František Tichý byl učitelem citlivým a vnímavým, avšak vyžadoval maximální studijní výsledky. *„Zvýšenou pozornost přitom upínal k technické stránce díla, což bylo vzhledem k jeho vlastním technicky komplikovaným pracím logické*.“ Viz Vzpomínka Jaroslava Vondráčka, která je publikována v textu Miroslavy Hlaváčkové. Viz Hlaváčková (pozn. 29), s. 11, pozn. 10 - Dalšími Tichého studenty na Akademii například byli: Mikuláš Medek, Stanislav Podhrázský či Zbyněk Sekal. Viz Winter, Tichý (pozn. 34), s. 155.

celou společnost zákonitě zasáhl i do výtvarného umění, které je nejjasnějším zrcadlem dobových událostí. *„Přízrak komunistické moci…se stával pro každého individuálního umělce stále tíživějším a omezujícím faktorem, kdo se neslučoval s vytyčeným programem socialistického realismu, mohl jen stěží obstát*.“[446] Františka Tichého se tato politická změna dotkla doslova, protože jeho umění bylo přímo napadeno ideologickým článkem Josefa Rabana, reagujícím na jeho výstavu v Topičově salonu roku 1948.[447] Raban zde Tichého tvorbu v duchu poúnorové ideologie zpochybňuje, píše, že *„umění, má-li mít vůbec oprávnění, musí sloužit, musí mít tendenci, musí jít vpřed a vést společnost k pokroku, ať již to dělá destrukcí staré společnosti nebo stavbou nové. … Výstava F. Tichého je dokladem, že si toto všechno dosud neuvědomuje. … Nepřináší nic nového*.“ Raban Tichého tvorbu degraduje na sbírku kuriozit a přímo jej vyzývá ke změně. Další z kritiků, Miroslav Míčko, umění Františka Tichého označil po únoru vizitkou formalismu, i když v něm dříve viděl básníka, který *„uvádí do hry neviditelné, tajemné, nevýslovné*“, a umělce zvláštní hloubky[448].

Poté následovala řada dalších konfliktů týkajících se jeho práce. Na tyto doposud v kultivovaném světě naprosto nezvyklé okolnosti Tichý reaguje výmluvným a již dříve rozvíjeným námětem Břichomluvec, který je existenciálním symbolem, jenž právě na konci čtyřicátých let získává zvláštní naléhavost.[449] Vše graduje v díle *Oběšený Harlekýn* (1948), které Tichý rozvinul ve dvou variantách a do něhož vložil obraz svého osudu - nejenže v roce vzniku tohoto díla je František Tichý propuštěn z Akademie a je nucen vyklidit svůj ateliér, ale kruh politické moci se utahuje a v naší společnosti končí jakákoliv možnost solidní debaty či dialogu. Dle slov Tomáše Wintera je tento obraz *„dokladem výrazného narušení umělcovy psychiky…*“.

Tato proměna je patrná i z dalších prací následujícího roku. Z biblických motivů je to zejména obraz *Milosrdného Samaritána* z roku 1949 [3.21], který je konečným a vrcholným dílem náboženského charakteru umělcovy tvorby. Tichý zde vyšel z kresby tužkou z roku 1939, přičemž poloha těla raněného na této kresbě připomene Fillovo plátno stejného námětu.[450] Výsledná olejomalba se však od kresebné předlohy liší tím, že Tichý zde *„volí přísně vertikální pozici figury, v jejímž výrazu se zračí podobné pocity jako v tváři Harlekýna*“ a u obou děl tak můžeme pozorovat totéž vystupňování výrazu.[451] Právě tato skutečnost je

[446] Viz Winter, Tichý (pozn. 34), s. 162.
[447] Viz Raban (pozn. 28), s. 7.
[448] Viz Hlaváčková (pozn. 29), nestr.
[449] Viz Winter, Tichý (pozn. 34), s. 162.
[450] Ibidem, s. 166.
[451] Ibidem, s. 166. – Je zde myšlena malba temperou *Oběšený Harlekýn* z roku 1948.

spojována s proměnou umělcova psychického stavu, která je patrná i v dalších dílech z roku 1949.[452] Tomáš Winter zde také velice zajímavě a s velkou vnímavostí vystihl příměr konvenující s dobovým děním a Tichého osobní situací, který je vhodné citovat: *„Loutkovitá a bezvládná postava s ostře vykloněnou hlavou – znovu snad skrytou aluzí na oběšení – je Samaritánem jakoby ukazována ve smyslu morální obžaloby společnosti. Spíše než gesto pomoci, které by bylo v zachyceném okamžiku již pravděpodobně bezúčelné, jde o motiv oběti*,“[453] k němuž se umělec vztahoval už za války v dílech s tématikou *Ecce Homo*.

Motiv je vzhledem k celkové vertikálnosti umístěn do obdélného formátu, přičemž veškeré obrazové prvky – samotné postavy, jejich dlouhé paže a nohy raněného i draperie či hlava osla - jsou velice protáhlé a stylizované. Dílo je pojednáno v okrových, béžových, lososově růžových a oranžových tónech, které vhodně doplňují barvy chladných zelenavých, šedavých a černých odstínů. Jeho výrazná stylizace si však zachovává i realismus. Na pozadí zde Tichý rozehrává velice abstrahující výtvarnou hru, která se s některými realistickými prvky figur po výtvarné stránce příliš neslučuje.

Vzhledem k stále se horšícímu společenskému a politickému klimatu se tato temná atmosféra a tragický charakter Tichého prací přelévá i do následujícího desetiletí, v němž se opět věnuje různým variacím postav z Komedie dell’arte, jako například *Harlekýnovi* v zamyšleném gestu či nové variantě *Zátiší s lebkou* (1952)[454], vycházející z dřívější grafiky Frontispisu k povídkám E. A. Poea, ze kterého *„mizí atributy Harlekýna a zbývá jen osamělý symbol smrti*“,[455] avšak malířské dílo obsahující biblickou tématiku v Tichého umění již nenajdeme.

5.4. ALOIS WACHSMAN[456]

Abychom lépe pochopili výrazný pozvolný přerod Wachsmanova malířského projevu od veselého ladění děl poetismu, tvarové hravosti a nápaditosti lyrického kubismu přes závažnost surrealismu až k jímavé poetice a skryté bolestnosti děl let 40., inspirovaných Biblí, je vhodné užít kontrast několika zásadních obrazů vývojově následujících za sebou: Ve Wachsmanově kubistickém období je patrný smysl pro

[452] Viz Winter, Tichý (pozn. 34), s. 165.
[453] Ibidem, s. 166. – Motiv smrti se objevuje i v jedné věší Tichého grafice *Andělíčkářka* (1949).
[454] Zátiší je vytvořeno kombinovanou technikou uhlu a akvarelu, přičemž nám vzdáleně díky atributu lebky a jakéhosi světelně akcentovaného pohledu oka ze tmy v pozadí svou tajemností připomene práce Aléna Diviše, se kterým Tichého pojilo přátelství.
[455] Ibidem, s. 166.
[456] 14. května 1898 Praha – 16. května 1942 Jičín

hravost, který se projevuje i později. To byla i Wachsmanova vlastnost: „*Hrát si ale ne neodpovědně nebo pro hru samu, hrát si s tvary a čárami a barevnými plochami, dát skutečnosti novou tvářnost, do níž často bylo přimíšeno něco veselého, neteoretického, živého a osobitého*.“[457] Například obdivoval Picassův obraz *Mardi gras* (1921), který ho zaujal snad veselostí, maškarádou a úžasnou výtvarnou sevřeností a bohatostí, jehož vliv je patrný v jeho díle *Hudebníci* z roku 1931. Z tohoto období pak zcela volně přechází do dalšího vývojového údobí, probíhajícího mezi léty 1932-1936, kdy se pod vlivem dobových událostí začíná mnohem více soustřeďovat na hlubší hodnotu výpovědi svého malířského díla. A tak v intencích surrealismu velmi citlivě začíná reagovat na tehdejší společenskou situaci a s velkou básnivou schopností a s důrazem na předmětnost zobrazovaných věcí vznikají až děsivé obrazové kompozice, které jsou symbolem dobového dění a předzvěstí nadcházejících událostí. Jedná se například o díla *Pád andělů, Myjící se Oidipus* (1934), *Středověk* (1934), *Hanibal ante portas* (1935). Wachsman však nechtěl těmito díly samoúčelně šokovat či provokovat, o čem svědčí i skutečnost, že si každý detail obrazu udržoval přesné myšlenkové zacílení.[458]

Biblických témat se Alois Wachsman ve své tvorbě dotkl již před rokem 1940, a to ve dvou dílech: kresbě *Tři Marie u hrobu II* [4.1] vystavěné na tvarosloví lyrického kubismu, který ale již silně prostupovala estetika surrealismu, a dále pak v čistě surrealistickém díle *Pád andělů*, vytvořeném po roce 1934. Ve velmi abstrahované perokresbě tuší *Tři Marie u hrobu II.* z roku 1932 (zřejmě existuje i varianta I.) na první pohled převládá hra s formálními kresebnými prvky a bohatostí vedené linie nad prožitkem obsahové stránky biblického tématu, jež u něj pak můžeme pozorovat právě v tvorbě 40. let. Z výtvarného hlediska je kresba bravurní formálně vyváženou harmonickou ukázkou hry s tvary a bohatostí užití kresebné linie a dále pak dokladem Wachsmanovy intelektuální schopnosti naladit se na aktuální umělecký proud a jeho tvarosloví.

Jedním z prvních biblických děl vytvořených těsně před rokem 1940 je velice precizně provedená kresba tuší nazvaná *Veronika* [4.3] z roku 1938. Je zde vyobrazena dáma ve velice noblesních kresebně detailně propracovaných šatech tak z 20. let 20. století, jak se sklání s v rukou držící rouškou nad postavou pod tíhou kříže padlého

[457] Viz Pečírka, Wachsman (pozn. 49), s. 16.
[458] Viz Hlaváček, Jeden z avantgardy (pozn. 52).

Krista, aby mu v galantním odtažitém gestu ne otřela, ale doslova obtiskla tvář. V atributech běžného života - dobovém kloboučku a módních šatech dámy a dále pak v plastické modelaci můžeme vidět přetrvávající vliv poetismu. Avšak motiv je dráždivým spojením právě této každodenní všednosti v módnosti ženy, jež se lehce, jako by v tanečním kroku, sklání k trpícímu Kristu bolestně na ni upínajícímu zrak, jaksi morbidní. Přičemž tato morbidita ve spojení s jasně erotickými prvky a veristickou věcností podání vyloženě odkazuje k obsahovosti a výtvarnému jazyku surrealismu. Konkrétně nám tato práce například může připomenout ilustrace Maxe Ernsta, jež vyšly téhož roku ke knize *Une semaine de bonté*.[459]

Další nedatovanou podobnou prací patrně z tohoto období je perokresba *Abrahám* [4.2], Jedná se o motiv obětování Izáka Abrahámem v momentě, kdy Abrahámova ruka je zadržena andělem. Pravděpodobně jde o přípravnou nedokončenou kresbu, doplněnou zásahem tuše v černém nebi rozprostírajícím se nad hlavním figurálním výjevem a s místy ponechanou stopou tužkové podkresby. Detailní pojednání a tvarosloví jak vegetace, tak skal jasně cituje Mistra Třeboňského oltáře. Avšak v jakémsi schematismu vedení a kroužení linií v budování tvarů vejčitých skalních útvarů nezapře silný vliv doznívající lyrizace a surrealismu.

Zásadní díla na biblická témata Wachsman ve své tvorbě zpracovává od kritického roku 1938 až do své smrti v roce 1942, kdy pomocí symbolických podobenství dociluje velice výrazného vyjádření, jímž tak naléhavě a s citem vypovídá o tísni doby.[460] Současně je tu více než pravděpodobné, že se nejedná pouze o reakci na společenskou situaci, ale také o jakousi předtuchu blízké smrti.[461] Vedle biblických témat v tomto období ve stejném malířském stylu zpracovává i mytologická témata (*Faëthon*, 1941; *Paridův soud*, 1942) a dále pak podobně jako v dobách civilismu s vroucím vztahem k prostým a základním věcem maluje různá zátiší s mákem, česnekem či morkovou kostí.[462] I takový nostalgický obraz všedního života za protektorátu jako například

---

[459] *Une semaine de bonté* (Týden laskavosti) je humorná a výtvarná kniha Maxe Ernsta, poprvé vydaná v roce 1934. Tvoří ji 182 vystříhaných a přeuspořádaných ilustrací z viktoriánských encyklopedií a knih.

[460] Viz Lahoda, Melancholie (pozn. 60), s. 81.

[461] Nemoc jako jednu z motivací vedoucí ke vzniku děl na biblické téma udávají i někteří autoři novinových článků: „*…celé hnutí a kvas poválečné doby…byla jeho životní škola, z níž vyrůstal, i když se vzápětí postavil na zcela opačný břeh, jak mu velelo citlivé, později nemocí rozdrásané nitro*.“ Viz Jura Bagár, Jeden z avantgardy, *Svět práce*, 1971, 13. 1.

[462] Viz Lahoda, Melancholie (pozn. 60), s. 81-82.

rozbitý talíř v *Zátiší s mákem* (1941) *„rovněž odkazuje k narušené realitě doby, banální, všední, jako by se nic nedělo, avšak napěchované strachem, trýzní, udavačstvím a především nesvobodou“*.[463]

V rámci Wachsmanova rozmanitého celoživotního díla je období tvorby biblicky laděných děl posledním pátým obdobím, pro které je příznačná i změna v jeho životě. V roce 1937, poté co pro divadlo D37 namaloval oponu, se přestěhoval z Prahy do Dvora Králové nad Labem, kde se v posledních šesti letech svého krátkého života stal výtvarným poradcem v kolorování textilií v tamější Sochorově textilní továrně.[464] Jednalo se vlastně o skutečnost, která rozhodla, že se malíř dostává z hlavní metropole do ústraní východních Čech, takže obrazy tohoto období vznikají ve stavu většího usebraní a klidu, což je z jejich poetiky i velmi propracovaného provedení patrné. Nyní má i více času pro vlastní práci, pro upřenější pohled na tichý svět věcí kolem sebe, ale i prostor pro péči o své chřadnoucí zdraví, kvůli kterému je i častěji poután k domovu.[465] Dle slov Jaromíra Pečírky po tom všem toužil, avšak i přes tuto vzdálenou idylu je v *„náboženských tématech z doby kolem roku 1940…nezastřený projev bolesti nad osudem národa a víra v jeho svobodnou budoucnost“*.[466]

Navzdory všemu se v této životní etapě tvůrce jedná o jakýsi stav naplnění, protože se nyní může věnovat tomu, *„čeho dřív nedbal, a to malířskému uskutečňování“*.[467] V té době je velmi patrný vliv starých mistrů, zejména Pietera Brueghela staršího *„v oblasti modelace, v uplatnění velkých odstíněných barevných ploch a v zdůraznění obrysu“* a dále pak také vliv Mistra Třeboňského.[468] Je známo, že ho technologie malby velmi zajímaly a podle vzpomínek současníků to dokazuje i *„Doernerova kniha o malířských technikách* (která) *ležela na jeho pracovním stole vedle legend a pařížské revue*.“[469] Přičemž z této vzpomínky je patrný i celý Wachsmanův umělecký přístup k dílu této časové periody a můžeme zde vyčíst i jeho podstatné

[463] Ibidem, s. 81-82.
[464] Viz Výstrava Wachsmana (pozn. 51).
[465] Ale i přes všechny osobní indispozice se i zde také stává ústřední osobností kulturního života.
[466] Viz f d, Umělecký odkaz Aloise Wachsmana, *Lidová demokracie*, 1978, 12. 5.
[467] Například i jeho zátiší, kterým se v tomto období věnuje, jsou jiná, věcnější než ta z roku 1932. Viz Pečírka, Kaleidoskop (pozn. 74), s. 18.
[468] Ibidem, s. 18. - Toutéž technikou v toto období maluje i zátiší. Viz Lahoda, Melancholie (pozn. 60), s. 81.
[469] Viz Pečírka, Wachsman (pozn. 49), s. 18.

inspirační zdroje. Dalšími vlivy jsou například realismus[470] nebo i stále patrné tvarosloví poetismu v básnivosti a hluboké citovosti pojednání motivů, jejichž téma se týká člověka a podstatných všeobecně platných a lidských hodnot, jako je například zde tak akcentovaná láska k bližnímu.

Biblické, ale i mytologické náměty v tomto období většinou maluje technikou tempery na dřevěné desce či na plátně. Jedná se o zalidněné figurální kompozice, na nichž se objevují postavy žebráků, poutníků a mrzáků. Možná právě proto, že měl smysl pro vše ušlechtilé a krásné, pro krásu všedního zážitku, měl také *„soucit s lidmi pokořenými a postiženými*.“[471]

V rámci biblických témat se věnoval zejména novozákonním podobenstvím, která maloval svým typickým stylizovaným tvaroslovím oplývajícím fantazií a s velkým smyslem pro monumentalitu, na což mělo nemalý vliv i jeho architektonické vzdělání.[472] Vracel se zejména k manýrismu 16. století, přičemž je zřetelné, že Wachsman techniku starých mistrů důkladně studoval.

Dojemná kvašová práce z roku 1939 zachycuje *Návrat marnotratného syna* [4.5]. Jedná se zde o velice vyrovnanou harmonickou scénu obrazu, která se skládá ze dvou odlišných architektonických částí, dělících se téměř na hranici vertikálního zlatého řezu. Jako by zde malíř doslova komponoval pohled na divadelní scénu s architektonickými kulisami a promyšlenou stafáží. Levou delší část díla zabírá jakýsi architektonický oblý diagonální útvar s klenutým vstupem, kterým je vidět dalekou cestu vedoucí do modravé kopcovité krajiny a nebes. Právě odtud ve velmi kajícím a pokorném gestu, z hloubi tak silné zdi domu, vystupuje napůl v pokleku typickém spíš pro Krista křtěného v Jordánu pokořený syn, oděn jen bederní rouškou a přijímán nataženou levicí starého otce. V pravé obrazové části se nachází realisticky podané zázemí domu s trámovím a s potřebami praktického života v podobě dřevěného náčiní - tlouku na máslo a lavoru. Tato strana je též zaplněna dvěma figurami hlavnímu výjevu přihlížejících zvědavých hospodyň, jejichž tělesné proporce a atribut v podobě proutěné ošatky v ruce jedné z žen ještě víc podtrhují realitu, jasnost a samozřejmost praktické

[470] K němuž se Jaromír Pečírka vyjadřuje takto: *„Wachsman větřil dobu. Ale nebylo by správné, kdybychom realismus jeho posledního období spojovali pouze s touhou být srozumitelný*.“ Ibidem, s. 18.
[471] Viz Bagár (pozn. 461)
[472] To uplatnil zejména ve své rozsáhlé scénické tvorbě, vynikající stejnými hodnotami jako jeho malby. Nejdříve pracoval pro Osvobozené divadlo a později zejména pro Národní divadlo.

každodennosti. Jako by chtěl Wachsman tímto dílem vyjádřit rozdíl mezi životní cestou hledání, za kterou se mnohdy hořce platí pokořením, a cestou pohodlného setrvávání v jasných zaběhnutých zvycích a činnostech racionálního praktického života. Jako by byl tento zdánlivě nevýrazný, ale silně poetický obraz naplněn hlubokou myšlenkou lidského hledání na cestě životem.

Převládající poetizace, malebnost a oblost tvarů nám může vzdáleně evokovat díla Jana Zrzavého. Avšak do nastupující stylizace za účelem básnivosti díla se stále vkrádá přílišné pronikání reality například ve velmi pozorném zachycení spár kamenného dláždění oproti ostatní stylizaci a můžeme hovořit o výtvarné nejednotnosti mezi stylizovanými, poetizovanými prvky a veristickým realismem. K tomuto námětu se Wachsman vrací v ještě jedné mnohem stylově ucelenější variantě [4.16] zbavené všech zbytečných popisností v roce 1941,[473] jež kompozičně i v detailech vychází z předchozí verze provedené kvašem. Nyní se však přiklání k náročnější technice tempery na dřevě, možná i díky níž dociluje vyšší kompaktnosti provedení z hlediska malířského podání. Dílo svojí monumentalitou, velice citlivě až opatrně nanášenou barvou, která se pohybuje pouze v rozmezí několika velmi lomených teplých odstínů a světlounce modré barvy, působí silou klidu a harmonie.

Jiným biblickým motivem, který Wachsman realizoval ve větším obrazovém měřítku, je motiv Veroniky z roku 1940 [4.6]. U Wachsmana typicky diagonálně kompozičně přetnutý formát plátna je zde ne architekturou, ale kaskádou ostrých pahorků opět rozdělen, v tomto případě možná i symbolicky na dolní - větší a horní část. Ve spodní části se nachází svět – Veronika pokorně klečící a ve svých rozepjatých rukou ukazující zázrak na roušce otisknuté Kristovy tváře lidem Wachsmanovy doby. Ti jsou oblečeni v sacích, kalhotách a botách, šátcích a klobouku, chudí i bohatí a s údivem hledící nejen na zázrak, ale i na vzdálený průvod v čele s Kristem odebírající se ke Golgotě. Vše je malováno velice jemným splývavým rukopisem a drženo, jako i předchozí díla, ve střídmé jemné barevnosti.

V roce 1941, snad následkem čím dál těžší situace českého národa, vznikají díla s motivem *Milosrdného Samaritána*. U obou variant uvedených v této práci malíř pracuje podobně jako například Nicolas Poussin či Claude Lorrain, kdy do rozlehlé

[473] Tato varianta je v jediné monografii označována jako nedokončená, ale já ji za nedokončenou nepovažuji. Viz Pečírka, Wachsman (pozn. 49), obrazová příloha č. 40.

krajiny umístí velmi malou figurální stafáž hlavního výjevu tak, že na první pohled není zřetelné, o jaký děj se vlastně jedná. Oživena je pouze velice malým bodem červeně oděvu Samaritána sklánějícího se nad raněným, jež rezonuje a upoutává pozornost v téměř monochromním podání celku. Avšak u první varianty [4.10] provedení podoba skalních útvarů i vegetace opět těží z tvarosloví gotiky. Jako i v dalších Wachsmanových dílech je zde kompozičně vytvořena pomyslná diagonála, která toto malířsky, barevně i motivicky velmi tiché dílo vlastně dost dramatizuje. Další práce [4.11] stejného námětu z téhož roku je spíše širšího formátu, zasazen v tomto případě do rozlehlé až fantaskní krajiny jakoby holandského typu, jíž na první pohled dominují tvarem téměř totožné ale světelným pojednáním odlišné rozlehlé hory. Motiv je na rozdíl od předchozího ponořen do temnosvitné atmosféry noci a působí tak, že nás ve skutečnosti na první pohled zneklidňují velmi kontrastně nasvícené diagonály skal, místo literárnosti nezřetelné, téměř splývající stafáže lupičů a v dálce snad měsícem či úsvitem nasvícené dvojice hlavních aktérů příběhu. Ale zároveň jako by malíř figurkou malého člověka v rozlehlé nekonečné přírodě chtěl vyjádřit jedinečnost a nezanedbatelnost každého lidského příběhu v tak širém světě, což je myšlenka, kterou vlastně tento biblický příběh o milosrdném Samaritánovi rovněž obsahuje. Dílo působí staromistrovsky i surrealisticky, zneklidňuje, ale zároveň je neskutečné a básnivé.

Užitím šířkového formátu se k těmto dílům váže nedatovaná perokresba *Útěk ze Sodomy* [4.12], provedená velice jemnými doteky a čarami pera, na níž podobně jako na druhé variantě obrazu *Milosrdný Samaritán* [4.11] můžeme vnímat převládající zájem o vyjádření světelné atmosféry. A dále pak není jistě náhoda, že nám zobrazený otec a jeho dvě dcery utíkající před světelnou katastrofou podobnou bombardování, kterou na město za trest seslal Bůh, připomene takové množství vystěhovalců a uprchlíků bez domova za války, se kterými se i Wachsman jistojistě denně lidsky konfrontoval.

Za okupace také k Wachsmanovým výtvarným počinům v této motivické oblasti patří návrh nástěnných obrazů pro kapli sv. Jana Křtitele v pražském chrámu sv. Víta,[474] které vznikly zřejmě v roce 1941.[475] Ikonograficky zde Wachsman použil zásadní výjev ze života Jana Křtitele i ze života Krista a to Křest Ježíše Krista Janem Křtitelem v Jordánu [4.13]. Na druhém návrhu je legendární příběh o vynesení těla Jana Křtitele z vězení

[474] Vladimír Stejskal, Nad dílem Aloise Wachsmana, *Rudé právo*, 1971, 27. 1.
[475] K těmto návrhům mi nejsou dostupné bližší informace a není jasné o kolik formátů – návrhů s touto tématikou se vlastně jednalo.

anděly [4.14] a nechybí zde ani Salome v plíživém pohybu nakloněna tváří v tvář k Janově setnuté hlavě, již přidržuje položenou na kamenném sloupku ve svých rukou. K této variantě existuje i kresebně velice lehce provedená skica tužkou [4.15], na které jsou zobrazeni dva andělé vynášející Janovo tělo a pod nimi táž scéna se Salome.

Posledním obrazem je *Jakubova studnice* z roku 1942 „I tu je spojena s námětem legendárním skutečnost zobrazená hloučkem přicházejících lidí. … Dva póly Wachsmanova umění a jeho bytosti: legenda a skutečnost.“[476]

Wachsman se nesmírně těšil na osvobození naší vlasti. Bohužel se tohoto okamžiku nedočkal, protože 16. května 1942 zemřel v jičínské nemocnici na tuberkulózní zánět mozkových blan. Bylo mu 44 let.[477]

5.5. JAN BAUCH[478]

Bauchova malba vždy byla velmi expresivně pojata a v pozdějším období získávala až reliéfní plastický charakter, přičemž důvod tak pastózní malířské práce můžeme také vidět ve skutečnosti, že byl nejen malíř, ale i sochař. Mimo biblická témata jsou součástí jeho tematického rejstříku i obrazy, v nichž líčí lidská dramata, konflikty, lásku mateřskou i mileneckou, a dále sem patří i volně pojatá podobizna, zátiší, kytice, akty, pohledy na Prahu a její monumenty.[479] Bauchova tvorba, než získala svůj styl, jak sám přiznává, vyžadovala dlouhé hledání, které se neobešlo bez pocitů bezmoci i intenzivní práce.[480] V úžasné schopnosti umělce najít něco nového viděl podobnost s tvůrčím aktem stvoření. Bauch miloval pozorování světa kolem sebe, všechno to živé třpytivé dění, které tvoří náš život v danou chvíli naprosto jedinečným.[481] Díky vnímání obyčejného a pro něj tak napínavého života u něj zvlášť ostře vyniklo vědomí, že „*umění se zmocňuje živé látky, života, a silou umělcovy fantazie*

[476] Viz Pečírka, Wachsman (pozn. 49), s. 18.
[477] Viz Stejskal (pozn. 474)
[478] 16. listopadu 1898 Praha – 9. ledna 1995 Praha
[479] Ve všem, co v období 40. let vytvořil, je mimořádně silný náboj exprese a barevné síly. Například v *Zátiší s krůtou* [5.19] z roku 1944 malba získává na intenzitě malířského výrazu, s jakým se lze setkat v díle jednoho z největších expresionistů moderního umění Chaïma Soutina.
[480] Prostor hledání Bauch charakterizuje jako jakýsi instinkt nebo potřebu jít bez pomoci, i když to bylo často zoufalé. Také zmiňuje, že v knihách o malířích na takové téma bezmoci a hledání nikdy nezbude místo, ale ve skutečnosti je to hlavní téma každého tvůrčího života. Viz Bauch (pozn. 279), s. 65.
[481] *„Na ulici jsem postával před vyvolavači, prodavači a kejklíři, chodil jsem po bistrech a hospůdkách, pozoroval jsem dav podobný nevypočitatelnému živlu*.“ Viz Ibidem, s. 62.

ji pak promění". A „*tak vzniká jiný prostor a jiný svět, ve kterém je všechno rozestavěno jinak než ve skutečnosti. Má to jiné zákonitosti, spojuje se tu v jedno, co nemusí být spojeno ve skutečnosti. Je zde jiný čas, je tu nastolena svobodná říše ducha*…"[482] Tvůrčí proces tedy pro Baucha „*začíná u schopnosti vidět takto intenzivně život a vlastně se mu vystavovat jako ranám, dát se jím narazit na kůl*".[483] „*Exaktně zaznamenávaný život* [je pro něj] *šťáva a vnitřní energie, základní látka, z které čerpá duch umělce, aby mohl dělat umění.*"[484] V tomto Bauchově vyznání bychom mohli najít veškeré počátky exprese, dramatu, dynamické malby, jež obsahuje jeho tvorba.[485]

Pro osobní život Jana Baucha druhá světová válka, protektorát a Praha za okupace znamenaly „*život zalezlý před nacismem*" a jedno z nejtěžších období.[486] Ve svých vzpomínkách dokonce přiznává, že tento čas v něm zůstával jako trauma a jako hrůza, která se mu i s ošklivými podrobnostmi vybavovala po celý život. Uvědomoval si, „*jak promyšlenou mašinérii na potlačení každého odporu má nacismus k dispozici*" a jeho rozhodující pocit byl „*pocit úzkosti a strachu*."[487]

Zatímco Bauchovy obrazy z třicátých let jsou „*barevnými drahokamy spojujícími skutečnost s představou*", kdy v doznívajícím poetistickém období počátku třicátých let usiloval například o vizi „*vysněné zahrady*,"[488] koncem třicátých let již začal tušit, co mohl formulovat teprve po zkušenosti války a potom v průběhu dvacátého století: „*že umění čeká odvaha z pohledu z raketové výšky a že je konec s naivním a učesaným světem. Z toho pohledu* [dle Baucha] *už nemohlo být viděno Milletovo ztichlé pole s podrobnostmi rozorané brázdy a slyšet tklivé klekání. Na pole vtrhly stroje, válce, traktory, technická i válečná monstra a chemikálie civilizace a ohrozily člověka tisíckrát*

---

[482] Ibidem, s. 66.

[483] Do umělce se postupně vrývá jeden zážitek za druhým, ty se pak postupně, ač můžou být úplně jiného druhu či z jiné zkušenosti, pojí jeden do druhého a tím jde o základní vztah: život- člověk – nově vytvořený svět jeho umění. Dle Baucha je „*silně viděný život rozhodujícím začátkem tvůrčího procesu*" a například „Picasso je proto tak geniální, že jeho nevyčerpatelná fantazie má pořád co brát z jeho skoro nadlidsky ostré vnímavosti a z exaktního vidění zvláštností života, od nejmenších podrobností až k monumentalitě jeho masívů". Viz Ibidem, s. 66-67.

[484] Ibidem, s. 66.

[485] „A *každá dobrá práce tu elementární dynamiku života přijímá do sebe přímo, bez popisu a zprostředkujících konvencí. Donatello by nemohl udělat Máří Magdalénu, jak ji udělal, kdyby v sobě neměl rozhodující primární vjem života. Je už obrácena k Bohu, ale je stále ještě hříšná a milostná, je v ní neuhasitelná tělesnost*." Viz Ibidem, s. 66.

[486] Ibidem, s. 78.

[487] Ibidem, s. 78.

[488] Viz Kováč, Bauch (pozn. 69), přebal knihy.

víc než kdy předtím."[489] V souladu s tímto teprve se rýsujícím přesvědčením si Bauch začíná uvědomovat význam tvůrčích výrazových prostředků – tedy váhu samotné malířské řeči. Díky plastické malbě dosahuje dynamiky obrazu a může *„prudce vyslovovat konflikty člověka a rozpory světa*", ale zároveň mu slouží a vždycky mu asi nejvíc sloužila k tomu, *aby nezapomněl na lidská měřítka věcí. Na to nejstarší humanistické poselství, jež sochařova ruka, která musí poslouchat hmotu a ctít její zákony, odevzdává neustále a nezprostředkovaně dál do dějin."*[490] Ve čtyřicátých letech pak následkem kritických dobových událostí, pocitu strachu a úzkosti, vytváří mocně působící díla, jejichž malířskost, téměř agrese v tahu štětce, umocněná velmi vášnivou barevností, dosahuje maxima.[491]

Užití těchto výrazových prostředků je naprosto v souladu s tím, co Bauch cítil a čeho byl plný, a v neposlední řadě to souvisí i s jeho vnitřně exaltovanou osobností. Jeho stavy a emoce či vnitřní zápasy živě popisuje v jedné ze svých vzpomínek na období okupace: *„Vnímal jsem tu atmosféru ohrožení tak silně, jako bych měl nervy a myšlenky na povrchu kůže. Byl to takový tlak, že ve mně někdy vyvolával až nepochopitelné stavy, které jsem si sám nedovedl vysvětlit*."[492] Bauch tím naráží například na jednu osobní událost, kdy v období heydrichiády, za stanného práva, kdy bylo pod trestem smrti zakázáno vycházet od určité večerní hodiny na ulici, najednou nemohl vydržet v uzavřeném prostoru ateliéru v Dejvicích. Napsal: *„Měl jsem pocit, že jsem lapen, že se zalknu, a musel jsem ven. Dodnes nechápu, co to bylo, že to ve mně potlačilo přirozený pud sebezáchovy a vyhnalo mě to do ulic. Šel jsem v noci liduprázdnými ulicemi ve zlověstném tichu z Dejvic přes Letnou na Strossmayerovo náměstí a potom velikým obloukem druhou stranou zpátky. Každý okamžik jsem mohl narazit na hlídku a zahynout. Asi to byl jakýsi vyšinutý stav, kdy člověka chrání něco nadpřirozeného.*" A na jiném místě píše: *„Ten koncentrovaný děs ze života v okupované*

---

[489] Viz Bauch (pozn. 279), s. 77.
[490] Ibidem, s. 53.
[491] Bauchovo zpracování malířské hmoty by se dalo přirovnat k jeho vnímání modelovací techniky v sochařství, jenž je podle něj *„vždycky jen nástrojem kvality myšlení a ducha*". Technika je proto druhotná tam, kde je věc naplněna výškou myšlenky, které se umělec odváží. Viz Ibidem, s. 75. - Možná, že Baucha k plastické práci s malbou ve 30. letech přivedla zejména přátelství se sochaři, která mu obohacovala osamělý a nespolečenský život těchto kritických let. Bauch malbu vnímal tak, že mu její hmota klade odpor podobně jako sochaři. Jen když ji zvládal rukodělně, měl naději, že mu její odpor nedovolí vybočit z řádu a z poctivosti, která mu byla vždycky měřítkem něčeho pravého v člověku. Plastická malba si podle něj *„přímo vyžaduje stavbu hmot na plátně a vzpírá se libovůli, která tak zaplavuje spoustu nezávazného malování naší doby*". Ibidem, s. 53.
[492] Ibidem, s. 78.

zemi ve mně vyvolával skoro vizionářské reakce. Přicházelo to občas, a nedalo se to vysvětlit žádnou logikou."[493] Na tyto stavy malíř později hledal odpověď, která vypovídá o celkovém pocitu doby: „*Nevím, jestli to souvisí s uměním nebo s pudovou živočišnou citlivostí, ale patří to mezi pocity nejhlubšího ohrožení, které člověk zažívá*."[494]

I když by se dala Bauchova malířská reakce na válečné dění z hlediska rukopisu, barevnosti a celkového napětí označit jako výraz vzdoru, protestu a vnitřní síly, což jsou jistě prvky v ní obsažené, nebyla, dle slov autora, žádným hrdinským vzepjetím ani žádným programovým návratem k věčným národním jistotám nebo tradičním náboženským tématům, natož pak programovým protestem proti okupantům. „*Nic takového to nebylo a ze všeho nejmíň v tom byl nějaký program*."[495] Spíše toto období navzdory vzniku tolika děl autor sám pokládal za „*statické a často i bezradné*"[496]. A ze všeho nejvíc jsou podle něj právě obrazy náboženského charakteru z té doby výrazem úzkosti jako tehdejšího základního pocitu.[497] Přiznává, že v tomto období bezmoci pro něj byly možná důležitější některé akty nebo kytice, kde si alespoň něco našel, anebo také byla období, kdy nemohl dělat nic.[498] Nade vším však stojí skutečnost, že „*musel přemýšlet o člověku v kritických nebo tragických situacích a o blízkosti smrti*".[499] Z těchto okolností snad vyplývá, proč byl zejména ve 40. letech tak pohlcen inspirací biblických příběhů,[500] které ho inspirovaly k malířským dílům naplněných dynamikou, vnitřním napětím a tragikou doby. Tato díla se stala dokonalým výrazem varování a úzkosti, jež dodnes promlouvají skrze skryté symboly.[501]

---

[493] Ibidem, s. 78-79. – Bauch tím myslí například, když šel po atentátu na Heydricha Resslovou ulicí a tušil, že by se atentátníci mohli skrývat v tamním kostele.
[494] Ibidem, s. 79.
[495] Ibidem, s. 79.
[496] Ibidem, s. 79.
[497] Bauch v této souvislosti jmenuje díla jako: *Hora Olivetská, Poslední večeře, Ukřižování.*
[498] Ibidem, s. 79. - Bauch v tomto období také maluje obrazy, které mohou být považovány za symboly národního vzdoru, jejichž námětem jsou architektonické skvosty Prahy a pohledy na její panoramata, ztvárněné velmi vášnivým uvolněným rukopisem, vyvolávajícím v divákovi pocity nesmírné energie. Mezi nejznámější patří pohledy na *Loretu* či *Belveder*, *Týnský chrám*, *Hradčany* ad., které pro samotného autora byly alespoň tichým výrazem protestu. Například Loreta dle autorových slov obsahuje „*základní napětí hněvu proti zpupné baště nacismu naproti v Černínském paláci*". Avšak opět se jedná o hněv vyvolaný úzkostí a rozhodně ne o žádný výraz programového ideového protestu.
[499] Ibidem, s. 79.
[500] Bauchovo zaujetí touto tématikou Hana Rousová trochu hrubě hodnotí téměř jako „*obsedantní*". Viz Rousová, Člověk na kříži (pozn. 1), s. 72.
[501] Viz Kováč, Bauch (pozn. 69), přebal knihy

Jan Bauch biblické motivy ve své tvorbě akcentuje zejména v letech 1936 – 1937, přičemž si nalézá novou námětovou oblast zejména v tematice Nového zákona. Tato inspirace náboženskými motivy vyjadřujícími nejistotu strach a smutek, které tíživě visely nad celou zemí, zřejmě podnítily i v paměti uložené obrazy z dětství v podobě soch Krista, svatých a andělů z řezbářské dílny otce Jana Baucha, které se mu v dětství hluboce vryly do podvědomí a podobně jako u Františka Tichého z jeho mysli vytanuly ve chvíli válečné hrozby. Biblickou motiviku můžeme v Bauchově díle vnímat od roku 1936[502] a to ve dvou navzájem si velice blízkých dílech vytvořených olejem na plátně, jimiž jsou *Máří Magdaléna* [5.1] a *Jan Křtitel* [5.2]. Právě v tomto období jsme zde konfrontováni s okamžikem, kdy se v Bauchově tvorbě mění nejen téma, ale i technické provedení děl. Bauchův výtvarný výraz opouští plošné snové malování, aby mohl svobodně zacházet s hutnou barvou a jejím prostřednictvím téměř plasticky modelovat tvary. Exprese a zesílená práce s malířskou hmotou jsou prostředkem k vyjádření vlastních pocitů a duševních hnutí v intenzivně prožívané napjaté atmosféře doby. V tomto období vzniklo i několik podobizen (především ženských), jež jsou díly téměř rokokové hravosti a rozvolněného rukopisu.[503] Právě zde se vyčleňuje imaginární podobizna Jana Křtitele, posledního biblického proroka a předchůdce Krista, jehož Bauch zachytil jako mladíka v zamyšleném gestu. Tvaroslovím a rafinovanými výrazovými prostředky, jako například duchovním protáhnutím hlavy a prstů meditujícího, nám dílo připomene zacházení s deformací ve prospěch výrazovosti u figur El Greca či u Picassovy *Ženy s havranem* [5.3]. Dílo je svým námětem, ztvárněním a velice živou barevností symbolem přechodu do nové Bauchovy tvůrčí etapy, v níž hrají významnou roli biblické příběhy.

Dalším novozákonním motivem, hojně aktualizovaným za tehdejší dobové situace i jinými umělci, je *Kristus na hoře Olivetské* [5.4] z roku 1937. Bauch tento motiv situoval do zahrady, kde můžeme v podobě kytice umístěné v jakési kubizující váze vnímat odkaz na doznívající vlivy předchozích uměleckých směrů, což je patrné i v užití velmi poetizující barevnosti celého díla. Je zde silně patrný prvek prolínání témat,

[502] Od poloviny 30. let s biblickými tématy rovněž akcentuje panoramata Prahy (*Hradčany*, 1935-37, *Česká krajina*, 1937, *Pohled na Karlův most a Hradčany*, 1937), jež se s prvními válečnými událostmi předznamenávajícími světový konflikt stávají symbolem české státnosti a národní hrdosti a zároveň značí Bauchův hluboký citový vztah k rodnému městu. Viz Ibidem, s. 128. - V malířském provedení, zejména v práci s velice řídkou malbou, se kterou pracuje spíš jako s akvarelem, je v těchto Bauchových extaticky ztvárněných vizích silně patrný vliv vedut Oskara Kokoschky.

[503] Ibidem, s. 120.

kterými se, jak sám autor přiznával, zabýval paralelně. Avšak ve velmi exaltované otevřené malířské formě je cítit naléhavost a touha vyjádřit moment osamění Krista v jedné z jeho nejtěžších chvil, kdy *„prožíval svár mezi svými dvěma podstatami: lidskou, která se obávala nastávajícího utrpení, a božskou, která mu dodávala sílu*."[504] Zatímco Kristus v popředí stojí v odevzdaném gestu pokory a úzkosti, jež značí i bezmocně složené protáhlé křehké ruce, v pozadí můžeme vidět dynamicky zkroucená a promyšleně komponovaná těla spících učedníků Petra, Jakuba a Jana. Bauch tímto motivem, adekvátně k době, v podstatě metaforicky zachytil obraz úzkosti člověka.[505] Na tento motiv navazuje dílo *Večeře páně* [5.5] (1938-41), což prozrazuje, že se v tomto období Bauch intenzivně věnuje zejména biblickým výjevům těsně předcházejícím Kristovo ukřižování. Jako by tato díla byla předzvěstí osudu našeho národa a následně Evropy, ke kterému se pomalu ale jistě schylovalo. Na obraze vidíme v šeru pohroužené postavy Krista a apoštolů v zádumčivých, tázavých gestech, uskupené kolem bělostného stolu - hlavního světelného bodu díla. Ztvárnění je nabité malířskou silou, energií, ale zároveň mučivým neklidem, jenž v nás vyvolává nejen dramatičnost světel a stínů, barevnost i exprese malířského rukopisu. Potemnělá barevnost držená v závažných tónech červené, chladné zelené, okrů a zejména hluboké modře nás vede k tvorbě Georgese Rouaulta, jehož malby ve svém kontrastu prudkých barev se silně akcentovanou černou byly inspirovány vitrážemi francouzských kostelů. Dále zde v práci s rukopisem a v utváření některých obličejů postav můžeme cítit přežívající vliv skupiny Osma či postav Honoré Daumiera, z něhož i tato skupina vycházela. V neposlední řadě je třeba podotknout, že jde o obraz, který vypovídá o nástupu nového Bauchova stylu ovlivněného závažným přemýšlení o díle a jeho poselství.

Silné drama je přítomné v drobné bronzové plastice *Přepadení Československa* [5.7],[506] kterou Jan Bauch vytvořil za pomoci sochaře Jana Laudy v roce 1939. I když dílo není biblické, je vhodné jej zmínit zejména jako výraz maximálního napětí a dramatičnosti převedené do vypjatých hmot a forem této drobné práce. Podobné napětí tvarů pak můžeme vnímat v Bauchových Ukřižováních, které získávají na maximální dramatičnosti a jejichž figury jsou v gestu bolesti natolik pozohýbané, že

[504] Ibidem, s. 122.
[505] Ibidem, s. 122.
[506] Bauchovy plastiky byly výlučně figurální, pracoval se dřevem, hlínou, terakotou, cínem a bronzem. Po krátké, ale pro Baucha důležité, sochařské epizodě ve 30. letech se k plastice vrátil až v 60. letech. Ze 40. let tedy žádná sochařská díla nemáme.

máme pocit hrozby jakéhosi prasknutí; tento prvek expresivní deformace jistě těží z německého umění, které nám je svou geografickou polohou blízké. Sám Jan Bauch píše, že u nás umění vždycky šlo *„spíš do exprese nebo do poučené chtěnosti. … Hraje zde roli i blízkost německého umění – nepřetržité od gotiky pořád dál. K tomu se u nás nejméně dvě stě let zápasilo s provinciální malostí. Tížila nás jako závaží a nedovolila nikomu tak hrozivou smělost, jakou měl ještě dál na sever Munch, jehož křeč sahá k vrcholům zase z jiné strany než Francouzi*“.[507]

Ukřižování neboli *Golgota* [5.8] z roku 1939, pojednaná zejména v tmavě modrých tónech s akcentem pableskující rudé u skloněné hlavy Marie Magdalény, je silným obrazem výše zmíněného napětí. Obraz v zachyceném okamžiku, podobně jako při zatmění slunce v momentu Kristova skonu, ztratil téměř všechno světlo. Snad jen mírný tlumený svit vycházející ze samotného obnaženého Kristova těla a někde vpravo v pozadí na nebi na povrch se deroucí přísvit je symbolem existující či zašlé naděje. V tomto díle a v kritickém roce jeho vzniku se snoubí tragédie a temno doby, které je patrné i v bolestí zmučených tvářích žen, jež se v gestu beznaděje choulí do sebe.

Ve 40. letech začínají vznikat tematicky různá díla nabitá expresivním pohybem ruky, hnětoucím na ploše plátna pasty barev (například *Zátiší s rybami*, 1940, či podobizny otce ad.). Mezi těmito díly vyniká spontánně vytvořené *Ukřižování* [5.9] z roku 1941, které autor pojal jako *„všelidské poselství“* a jehož malířská forma *„promlouvá hlubokou pravdou lidského utrpení a smutku“*.[508] Velice volnými malířskými tahy buduje tělo visícího Krista na kříži, po jehož pravici se v téměř smrtelné úzkosti k tělu přichyluje Panna Marie, zatímco po jeho levici stojí v hlubokém smutku a zamyšlení Marie Magdaléna. Opět i zde vertikálně, elgrecovsky protáhlými postavami a prudce spontánním a hluboce upřímným malířským projevem autor dochází k pojetí díla jako dějiště dramatu. Plocha zmítaná neklidem a prodchnutá napětím je umocněna existencionální, až nereálnou barevností postav, umístěných na hluboce černém pozadí. Zatímco barevným provedením dílo připomene již zmíněného El Greca, rukopisným pojednáním Edvarda Muncha a temnosvitnou prací se světlem a stínem se velmi blíží některým dílům Georgese Rouaulta.

[507] Viz Bauch (pozn. 279), s. 81.
[508] Viz Kováč, Bauch (pozn. 69), s. 156.

Z roku 1942 existuje expresivně pojatá malba pastelem *Jan Křtitel* [5.11], navazující na stejnojmennou práci z roku 1936. Rukopis však je zde mnohem více uvolněný, až dynamicky cholerický. Za zmínku stojí, že v tomtéž období vznikají i dvě barevností a provedením velmi závažné práce – *Podobizna* a *Portrét* otce, v jejichž barevnosti můžeme vnímat zejména vliv Rembrandtovy zlatavé barevnosti.[509]

V roce 1942 vzniká dílo *Golgota* [5.12], jehož expresivní rukopis a deformace hlav a těl figur ve prospěch silné výrazovosti začíná v tomto období dosahovat maxima. Dílo je tvořeno jednotným rukopisem a zmíněná stylizace jednotlivých prvků je rovněž v souladu s malířsky velice dramaticky podaným celkem. Již se jedná o stylově vytříbené a po výtvarné stránce jednotné dílo, ve kterém opět můžeme cítit vliv El Greca, zejména v osvobozené práci s formou a svobodném nakládání s figurou. Podstatné je, že forma v tento moment již není závislá na viděné realitě a vše směřuje k vnitřnímu ději. Bauch rovněž svobodně nakládá i se světlem a barvou, které jsou rovněž nezávislé na viděné zkušenosti.[510]

V díle *Kristus na hoře Olivetské* [5.14] je v barevnosti a proudění energie patrný posun k nadreálnosti a magičnosti výjevu, jakou můžeme velice silně vnímat například v El Grecově díle *Pohřeb hraběte Orgaze*. Jako by se Bauch inspiroval ve světelném rozbrázdění plochy svého díla právě horní partií tohoto El Grecova obrazu, kde dochází k zvláštním až světelně magickým dotekům a prolínáním ploch proudících a vzdouvajících se draperií. Podobná práce s intenzivními odstíny karmínových, zelených, žlutých a černo-modrých barev prorývaných akcenty světla vytváří drama prožitku Kristova vnitřního zápasu, „agónie“, kdy v hrůze ze zření následujícího prosil: *„Otče, chceš-li, odejmi ode mne tento kalich, ale ne má, nýbrž tvá vůle se staň.“*[511] A stejně tak jako se Kristu zjevil anděl, aby mu dodával síly,[512] sám Bauch v tomto biblickém příběhu hledá útěchu v tak těžkých hodinách našich dějin.[513] Jako by napětí celé scény tišil a na život upomínal pouze keř bílých růží, reminiscence Bauchovy poetistické epochy, což

[509] *Podobizna otce*, 1942, olej plátno, 48,5 x 38,5 cm, soukromá sbírka a *Portrét otce*, 1942.
[510] Na toto dílo navazuje v roce 1943 varianta, která se liší užitím stejné, ale valérově temnější barevnosti a ještě expresivnějším rukopisem. Motiv je pouze doplněn po stranách Krista o ukřižované lotry, kdy se jeden z nich, ten po Kristově levici, téměř mění v jakousi hroudu svíjející se muskulatury [5.43].
[511] Lk kapitola 22, verš 42
[512] Lk kapitola 22, verš 43
[513] Lidice, Ležáky

citlivě vystihl František Halas: *„V koutě obrazu svítá; kvetou tam ty růže, ty Bauchem milované růže, které jako by předznamenávaly míru blaženosti nanebevstoupení.“*[514]

V roce 1940 se Jan Bauch začíná věnovat i starozákonnímu příběhu Adama a Evy, který v průběhu roku 1942-1943 zpracovává paralelně s tématem Paridova soudu a s variantami aktů. V těchto figurálních kompozicích spontánně a malířsky zachycuje zejména figury žen; v biblických dílech jde o postavu Evy.[515] Je zde patrné silné smyslové opojení ženou, kterou vnímal jako základní téma své tvorby, *„jako neustálý zápas hmot a dějů“* a jako život sám, o který mu v jeho umění v podstatě vždycky šlo.[516] Hlavním tvárným prostředkem se mu stalo *„plastické dobývání tvaru*“ a barevný kontrast ve funkci intenzifikace výrazu.[517] Motivy jako *Ráj* (*Eva*), 1945 [5.21] vynikají expresivním rukopisem a jsou pohrouženy do těžké temné barevnosti černých, chladně zelenavých a rembrandtovsky zlatých tónů. Především pak v šerosvitných silně voluminózních aktech [5.17] je patrný zesílený důraz na malířskost a hutné, až těžké, hnětení pasty. Jedná se zde o zvláštní tíži samotné malby, kterou můžeme pozorovat v pozdní tvorbě Rembrandta či v dílech Georgese Rouaulta, kde je patrný proces hledání a doslova „rvaní se“ s malířskou hmotou, tedy způsob, který nenechává výslednou věc vzniknout lehce.[518] Díla jako *Adam a Eva* [5.15], nebo *Ráj* (*Eva*) [5.16][519] z první poloviny 40. let[520] se vyznačují *„vitálním pohybem hmot a dynamickou hrou kontrastů světel a stínů*.“[521] U práce s aktem malíř zásadně odmítal popisnost nebo přepis dějů a reality života, ale šlo mu zejména *„o znovustvoření v umělých tvarech a dynamickém napětí na ploše plátna*“.

---

[514] Viz Kováč, Bauch (pozn. 69), s. 168

[515] *„Jedním z mých témat byl například ženský akt. … Já jsem cítil nahou ženu jako prazáklad všech tvarů a jako nikdy nekončící drama. Nechtěl jsem ztratit nic z animálnosti, z magické erotické přitažlivosti tvarů ženského těla. Ale zároveň jsem cítil erós jako zdroj všech lidských energií. Žena plodí neustále život. Je v ní mohutnost aktu plození i rození. Je hmotná a těžká. Je i útlá a nedosažitelně krásná. Ale je zároveň tragická. V jejím mateřství se opakují všechny základní děje světa. Největší oddanost, jaké je člověk schopen, je v matce tisknoucí dítě k hrudi. Je v tom tušení válek, strach z vraždění neviňátek. Ale zároveň je v ženě krása i hrůza lásky*.“ Viz Bauch (pozn. 279), s. 61-62.

[516] Ibidem, s. 61-62.

[517] Viz Kováč, Bauch (pozn. 69), s. 172

[518] Jinými silnými vlivy působícími na tyto figurální kompozice 40. let jsou malby Pabla Picassa, Emila Filly, či Chaïma Soutina.

[519] Toto téma zpracovává ve více variantách. Viz Kováč, Bauch (pozn. 69), s. 173.

[520] Tyto starozákonní obrazové motivy předchází několik figurálních kompozic ještě z let 30., nejčastěji označované jako *Koupání* (1937), *Ženy v přírodě* nebo také *Siesta*. Již v nich je patrné tvarosloví pojetí aktu 40. let, ovšem bez silného malířského ztvárnění.

[521] Ibidem, s. 136.

Protože [jak sám píše] *to napětí jsem neustále viděl kolem sebe. Viděl jsem je očima svého založení, své povahy, temperamentu a původu.*“[522]

V roce 1944 Bauch maluje dynamické spontánně pojaté dílo *Ecce homo* [5.20], které svědčí o autorově vyzrálé formě a větší jistotě v jejím podání.[523] Zobrazení bezvládně visícího Kristova těla na kříži je doplněno o kopí s ostrou s čepelí, kterou byl probodnut Kristův bok, a jež tvoří v tomto výjevu diagonálu podporující drama velmi expresivně pojaté malby. Bauch v této práci doslova údery štětcem nanášel karmínové, okrové, zelenavé tóny, jež se pojí s černou dramatickou malířskou kresbou těla Krista a s nánosem husté běloby v partiích Kristovy Roušky. Dílo se svým pojednáním, téměř extatickým nanášením barev a z toho plynoucím rozbrázděním plochy, doslova stává mementem o utrpení Krista – člověka, které bylo v době války více než aktuální.[524]

V *Ukřižování* [5.22] z roku 1945 sílí akcent barevnosti, pod jejíž silou se dílo doslova stává zářivou smrští barev. Je zde uplatněno pravidlo expresionismu, že exprese není pouze v tahu štětce, ale i v síle a účinnosti barvy. Figury jsou manýristicky protáhlé a grecovsky zvlněné. Z výjevu není jasné, kdo je Panna Marie či Marie Magdaléna, nebo zda jde o ženy či muže, což ale v tomto případě není vůbec důležité, protože drama a malířskost obsažená pouze v malbě mluví o všem, co se na plátně odehrává. Obměnou této práce je rovněž velmi dynamická litografie *Ukřižování* [5.23] vytvořená malbou pastelem či křídou na litografickém kameni, v níž převažuje Bauchův oblíbený temný karmínový tón. Až na změnu pozice přihlížejících je pojetí korpusu Krista totožné s předchozí prací, avšak přestože je zde dosaženo silné dramatizace v pohybu všech obsažených prvků, nevyrovná se tato práce působivosti a síle předchozí olejomalby.

Dílo *Kristus na Hoře Olivetské* [5.24] z roku 1945, je rovněž jako malba *Ukřižování* z téhož roku pojato ve velmi silné až ohnivé barevnosti. Temno předchozích děl je již najisto pryč a rýsuje se naděje života v míru, který možná i ohlašuje keř růžových růží. Svojí světelnou atmosférou nám tento obraz může připomenout Bauchovo dílo *Hořící Staroměstská radnice* realizované až v roce 1947, jejímiž plameny

---

[522] Viz Bauch (pozn. 279), s. 61-62.

[523] Tuto skutečnost a zrání ve své tvorbě popisuje i sám Jan Bauch „*Přes všechny etapy hledání jsem přece jen výrazně tíhnul k expresi. Potřeboval jsem barvu bohatou, musel jsem ji na plátně vypracovávat a hníst, potřeboval jsem v zážehu vášně svařit na obraze dramatické srážky lidských ctností a nectností.* Ibidem, s. 70.

[524] V letech 1944-1945 se Bauch stále věnuje námětu Evy či aktům, ve kterých je patrný vliv expresionistů Emila Noldeho či Ernsta Ludwiga Kirchnera.

a tragédií byl Bauch možná natolik ohromen, že se tento světelný žár dostal i do díla *Kristus na Hoře Olivetské*.

Je otázkou, zda se Bauch přestal Biblickými výjevy v dalších letech zabývat kvůli ideologickému diktátu, který by mu to jistě neodpustil, nebo to způsobila nějaká změna v osobním či společenském životě. Dále hojně maluje pohledy na Prahu či mytologické scény a k biblickému výjevu se vrací až v roce 1965, tedy v období politického uvolnění a to ve velmi expresivní malbě *Jakubova cesta*, která však již nedosahuje takového citového účinu jako díla válečných let. Je však třeba zmínit jedno Bauchovo dílo mimořádného charakteru, inspirované biblickým osudem člověka, které není nikde publikováno a nachází se uzavřené v depozitu Národní galerie. Jedná se o velký triptych z roku 1959, který můžeme podle jednoho z jeho výjevů nazvat *Ecce homo* [5.25], ve kterém se Bauch zejména pod vlivem Goyova obrazu *Saturn požírající svého syna* [5.26] skutečně vypořádává s hrůzami války, které jsou v tomto díle ještě umocněny všemi do té doby odhalenými masakry miliónů nevinných lidí. Jde zde o tři samostatná díla spojená do triptychu, která jsou malována až s mimořádnou agresivní neurvalostí a spontaneitou. Na prvním výjevu vidíme dynamicky bubnujícího bubeníka s řetězem válečných vyznamenání a s úsměvem bijícího všemu strašnému do rytmu, v pozadí pochoduje robotické monstrum odkazující k Picassovu dílu *Masakr v Koreji* [5.27] z roku 1951, na němž proti bezbranným nahým těhotným ženám s malými dětmi pochodují v tomtéž kroku s napřaženými zbraněmi hrůzné postavy obrněných mužů. Uprostřed triptychu je jeden z německých nacistických pohlavárů se všemi vojenskými hodnostmi na výložkách a s patřičně nazdobenou čepicí důstojníka Wehrmachtu, jak se s přihlouplým prasečím úsměvem svými velkými obtloustlými pařáty zaobírá zuboženým vzpínajícím se nahým tělem vyhublého člověka, pověšeného za ruce podobně jako na kříži, z něhož kane a stříká krev na všechny strany i na tmavou uniformu trýznitele.[525] „Krví“, jež o to víc vyniká na tyrkysovém chladném pozadí, je nad tímto šíleným vyobrazením napsáno ECCE HOMO, což přirozeně odkazuje k myšlence, kterou Bauch tímto dílem chtěl vyslovit. Tento obrazový výjev působí natolik drasticky, že je velmi těžké jej po výtvarné stránce nějak více rozebírat.[526] Třetím vyobrazením je přízrak

[525] Přihlouplým úsměvem a ironií tato postava německého oficíra připomene *Nadčlověka* Bohdana Laciny z roku 1938.

[526] K této problematice Bauch píše, že pokud má malíř vytvořit dílo v monumentálním měřítku, například *„lidské utrpení za fašismu“*, vystává pro tvůrce spousta technických i ryze výtvarných problémů, které ho zaujmou nebo strhnou, jako zejména kompozice plochy a dynamická vazba

obludného bílého zvířete, vytvořený v goyovském duchu, jenž na impulzivně promalovaném červeno-modro-zeleném pozadí v dramatickém pohybu drží ve svých zkrvavených drápech potřísněných cákanci rudé barvy zřejmě nějakou část lidského těla. Před ním je v tratolišti krve pohozená lebka a Bauchem tak milované lidské ruce.[527]

Bauchovu malířskou reakci na válečné dění, která v nemalé míře aktualizovala biblické příběhy, nelze uzavřít ničím jiným než jeho hlubokým vyznáním o skutečném poslání umění, které se tématu a obsahu této práce velmi dotýká: *„Mně se zdá, že z rozporů současné civilizace a z konfliktů dnešního světa, který přepadá neustále každého jednotlivého člověka bez výjimky, nelze uniknout do žádného dávného sladkého míru. Asi je to svůdné pro diváka. Každý v sobě přece máme kousek idylické touhy po ztracených rájích. Třeba po dětství nebo po starých zašlých časech. Nebo prostě po tichu, po kontrastu k šílenství a hřmotu světa. Ale v mé představě byl umělcem především ten, kdo samým svým založením neměl jinou volbu než se utkat se současností. Myslím, že znamením velikosti je vždycky odvaha vstoupit do dramatu světa. Vejít do té arény, pozvednout hlas protestu a postupovat vždycky znovu nerovný zápas v tragickém konfliktu lidskosti umělce s nelidskostí světa, která má v dějinách stále nové a nové podoby*.“[528]

5.6. ALÉN DIVIŠ[529]

Pro Aléna Diviše byla malba osudem a v tak nelehkých peripetiích svého života jí obětoval vše. V žádném případě pro něj nebyla řemeslem, nebo spekulací. Všechna z hlubin duše vydobytá díla, i ta, která zrovna nemají nejtěžší a temný ráz, *„jsou*

---

jednotlivých tvarů a barev v celku. Viz Bauch (pozn. 279), s. 82 – Dále, podle Baucha, jde v umění *„v podstatě o to, dojít k odvaze udělat, k čemu se člověk vnitřně dopracoval, ale zároveň umět všechno, co potřebuje, aby ten záměr mohl realizovat. To je celý komplex věcí. Třeba zmoci velký formát nelze bez dlouhé zkušenosti a mnoha pokusů předtím. Ale zároveň musí mít malíř jistotu kresby. Musí vědět, co udělá barva a jak s ní může manipulovat. Jaké odstíny ta barva může dát. Musí vědět, jak předmět vypadá a vědět všechno o předmětu, který zobrazuje. Nakonec musí víc vědět, než jen vidět a s pomocí všech technických znalostí a dovedností pak o něm říci obsažnou pravdu, která se neshoduje s jeho pouze viděnou podobou*.“ Ibidem, s. 80

[527] Vše je velice hutně pastózně malováno, avšak ve velké rychlosti a prudkými smyky štětce a cákanci rudé barvy. Vznikají zde krásná malířská místa, která ovšem zacloní hrůza a děs celého výjevu. Podobně se Bauch s drastickými událostmi vyrovnával i v díle *Válka* z roku 1945, které je rovněž plné pastózně nanesené krve, ohně a hořících ruin domů v pozadí. Vše je umocněno munchovsky sinalou bezvládnou postavou ležící v popředí a torzem lidského těla za ní, přičemž na vše vlevo dozoruje rozchechtaná tvář smrti německého nacistického generála.

[528] Viz Bauch (pozn. 279), s. 72-73.

[529] 26. dubna 1900 statek Blato u Poděbrad – 15. listopadu 1956 Praha

symbolem lidské touhy po lepším světě, kde vládne láska a mír".[530] Divišův postoj k tvorbě a jeho životní hledání obsahu, vyjadřuje motto, které malíř připsal na Pečírkův koncept úvodní statě katalogu druhé pražské výstavy a které nebylo otištěno: *„Il faut choisir: on être à la mode, ou essayer d'avoir du talent*".[531]

V Divišově životním díle tvoří velice podstatnou část jeho tvorby kresba, která v průběhu časů prošla řadou modifikací; právě v jeho rané tvorbě - malbách z let 1925 – 1928, obsahujících zejména figurální obrazy, jejichž náměty naznačují Divišovo tíhnutí k fantasknosti, můžeme pozorovat čistě čárovou kresbu jako dominantní složku obrazu. Postupně se linie ztenčují a zostřují, čehož Diviš postupem času dosahuje prostřednictvím rytí.[532] Ve 20. letech u Diviše dochází k odvracení se od aktuálních tendencí moderního francouzského malířství a hledá tvůrčí inspiraci opět v *„přímém styku se syrovou životní realitou*",[533] přičemž dílem značícím tento odklon je zátiší *Mrtví ptáci* z roku 1930, které mělo pro Divišovu tvorbu zásadní význam, protože se tu poprvé zcela zřetelně objevuje téma smrti, které pak v jeho následující tvorbě je nejpříznačnějším tématem jeho obrazů vůbec.[534]

V době 30. letech se pak u většiny malířských prací kresba z obrazů vytrácí a *„tvary předmětů vyznačuje přirozená hranice objemů*". Podobně*„ jako v té době například André Derain, se nejvíce Diviš přiblížil přirozené podobě vnější reality, se snahou o co největší věcnost."*[535] Předmětem jeho zájmu se stali především lidé mimoevropského původu. Některé práce svoji expresivitou připomínají tehdejší obrazy Chaïma Soutina.[536] Jiné malby naopak ztratily dynamičnost a dříve občas až bouřlivě, zpodobené postavy strnuly a získaly na majestátnosti.

V roce 1939, poté, co bylo napadeno Polsko, po němž Anglie a Francie vyhlásily Německu válku, byli čeští intelektuálové bydlící v Domě československé kultury v Paříži, mezi nimiž byl i Alén Diviš, 18. září zatčeni a po výsleších na policejní prefektuře obviněni ze špionáže a uvězněni v pařížském těžkém žaláři La Santé.[537] Diviš se v cele

[530] Viz Zemina, Diviš (pozn. 77), s. 93.
[531] Ibidem, s. 101.
[532] Viz Zemina, Diviš (pozn. 77), s. 143.
[533] Ibidem, s. 92.
[534] Ibidem, s. 92.
[535] Ibidem, s. 144.
[536] Ibidem, s. 144.
[537] Mezi obyvateli Domu Československé kultury byli i umělci Adolf Hoffmeister, malíř a karikaturista Antonín Pelc, malíř Maxim Kopf, ale i žurnalisté, profesor francouzštiny či houslista.

vězení setkává s děsivými kresbami na zdech, které po sobě zanechali skuteční zločinci, odsouzení k popravě gilotinou. Tyto nápisy (graffity) zachycující sugestivní vnitřní svět odsouzených čekajících na smrt se mu za šest měsíců věznění vpily do vědomí a někdy dokonce ve spojení s nekonečnou samotou vyvolávaly stavy halucinace.[538] Po šestiměsíčním věznění bylo obvinění pro nedostatek důkazů zrušeno a Diviš byl spolu s ostatními deportován do dalších sběrných táborů ve Francii. Následně, po německé ofenzivě na západní frontě[539], byli vězni odsunuti do jiného tábora, dál na jihu Francie, do Bassens u Bordeaux. Po vpádu německých vojsk do Francie, se vzhledem k jejich rychlému postupu, vedení tábora rozhodlo vězněné propustit a ti se pak pohybovali na jihu Francie a hledali únik z okupované země.[540] Poté, co Francie podepsala příměří s Německem, Alén Diviš se se skupinou kolem Adolfa Hoffmeistera nalodil na loď a odplul do Maroka. V Casablance, kde po pádu Francie hledali útočiště uprchlíci z celé Evropy, kteří chtěli v útěku pokračovat na Britské ostrovy nebo do USA, Divišovi a jeho druhům byl zakázán vstup na pevninu a čekalo je další věznění v koncentračních táborech Aïn Chok a Sidi el Ayachi.[541] Vláda USA mezitím schválila zvláštní vízový režim, který by pomohl válkou ohroženým intelektuálům dostat se do Spojených států a vyhnout se oficiálním přistěhovaleckým kvótám,[542] díky kterým se i Diviš se svými přáteli v lodi plné intelektuálů vydal na cestu a 29. května 1941 se po téměř dvouměsíční cestě vylodil v New Yorku, který se Divišovi po dlouhých útrapách a věznění stal útočištěm, kde měl nejen velmi dobré přátele, ale i díky vhodným finančním podmínkám a podpoře klid na zotavení a čas na práci. V New Yorku prožil v kruhu svých přátel a pohroužen do malby následujících šest let (1941 – 1946).

---

[538] Na základě těchto prožitků pak s odstupem času v roce 1941, již v newyorském bezpečí vytvořil obraz *Halucinace*, který se nachází v Národní galerii Praha.

[539] 10. května 1940 Německo zaútočilo na Nizozemí a Belgii.

[540] Viz Skálová, Diviš (pozn. 80), s. 228.

[541] Po věznění v táboře Aïn Chok byli propuštěni a skupina (Adolf Hoffmeister, Alén Diviš, Antonín Pelc, Maxim Kopf) si v Casablance na britském a americkém konzulátu žádala o povolení a víza, aby mohli Maroko, co nejdříve opustit, ale místo toho byli (Alén Diviš, Antonín Pelc, Maxim Kopf) internováni v táboře Sidi el Ayachi. Ibidem, s. 66 a 229.

[542] Do New Yorku se plulo přes Martinik, nejzápadnější francouzskou kolonii v Karibském moři, kde byl Diviš v táboře Lazaret, kde pobývá i kubánský malíř Wilfredo Lam. Ibidem, s. 106. - Cestující byli většinou váleční uprchlíci, přednostně vybavení americkými vízy, kterým při útěku z Evropy před německou perzekucí pomáhala podzemní organizace ERC; tato organizace se zasloužila i o pomoc intelektuálům jako: Lion Feuchtwanger, Heinrich Mann, Franz Werfel, Fernand Léger, Max Ernst, André Breton, Marc Chagall, Jacques Lipchitz, André Masson a stovkám dalších ohrožených. Ibidem, s. 67-68 a 229

I když se nám může na první pohled zdát, že je dílo Aléna Diviše v kontextu českého výtvarného umění první poloviny 20. století nezařaditelné, tento dojem je způsoben tím, že umělec díky svým cestám po světě strávil velkou část svého života na místech, kde se zrovna uskutečňovaly rozhodující změny světového moderního umění. Do Spojených států přichází zrovna v té dějinné chvíli, kdy se New York namísto Paříže stává centrem moderního umění. A stejnou cestou jako Diviš z Evropy do Ameriky podstupuje mnoho avantgardních umělců. Počátkem čtyřicátých let sem jako emigranti odešli významní evropští malíři, mezi kterými vyniká Marc Chagall, Max Ernst, André Breton, Matta Echaurren, Yves Tanguy či Divišův bývalý učitel Fernand Léger. André Masson byl dokonce Divišův spolucestující. Tyto dva umělce pojil podobný umělecký přístup, kdy každý z nich *„svým vlastním výtvarným způsobem hledal cestu do lidského podvědomí"*[543]. Aléna Diviše jako Evropana, malíře a uprchlíka s těmito lidmi pojila podobná situace a je vlastně otázkou s kým se na zaoceánské lodi Capitaine Paul Lemerle či Duc d'Aumale osobně sekal. [544]

Právě v New Yorku Alén Diviš opět začíná intenzivně malovat.[545] V Divišově nitru se však začaly o slovo hlásit prožitky útrap, které tak dlouho a intenzivně zažíval. V myšlenkách i v dílech se začíná vracet k mučivým a trpkým zážitkům nejen z La Santé, ale i koncentračních táborů, kde malíře při horečnatých snech a halucinacích děsily strašidelné bytosti,[546] které na svobodě začíná převádět do svých děl. *„…temno oněch chvil se vsáklo i do koloritu."*[547] V barvách začala převládat tma nad světlem. Tvorba, která mu doposud umožňovala uskutečňovat potřebu výpovědi, se nyní stala i východiskem, jak se s otřesnými životními zkušenostmi vyrovnat.[548] V New Yorku Diviš

---

[543] Viz Pospiszyl, Mezinárodní kontext Divišova vězeňského cyklu (pozn. 82), s. 102.

[544] Také je možné, že se na lodi Capitaine Paul Lemerle, směřující s uprchlíky přes oceán potkal s André Bretonem, nebo se na lodi Duc d'Aumale seznámil s André Massonem a možná spolu mluvili o umění a válce. Breton si nad Divišovými kresbami mohl připomenout texty svého přítele Georgese Bataille o beztvarosti a mohl hovořit o výpravách do podvědomí. Ibidem, s. 102.

[545] V New Yorku v letech 1942 – 1946 Diviš vytvořil více než sedmdesát maleb a kvašů, které tvoří několik tematicky různých skupin, které jsou však po obsahové a formální stránce jednotné. Newyorská díla byla po návratu do Československa vystavena ve Vilímkově galerii v Praze pod názvem *Oleje a kresby Aléna Diviše* a proto můžeme jeho období tvorby první poloviny čtyřicátých věrně rekonstruovat. Viz *Oleje a kresby Aléna Diviše*, katalog výstavy, Vilímkova galerie, Praha 1948.

[546] Tyto sny ho inspirovaly k dílům často velmi fantaskního charakteru; existenciální prožitky blouznění v horečnatých stavech nemoci, v prostředí mikrokosmu pavučin, hniloby a plísně, daly následně vzniknout dílům jako: *Halucinace*, *Pavouci*, *Změti*, *Hemžení.*

[547] Viz Zemina, Diviš (pozn. 77), s. 95.

[548] Jde o mnohaleté zpracovávání prožitků z věznění, protože Divišova díla jsou touto skutečností ovlivněna, až do konce jeho života a zároveň jimi vytvořil svědectví vězněného, podobné, jako *Balada o žaláři v Readingu* Oscar Wilde; právě tato balada Divišovi byla ve 40. letech přímou inspirací

paralelně pracoval na několika tematických okruzích, vyvěrajících, jak již bylo řečeno z hluboce zažívaných nedávných zkušeností. Všechny tematické cykly však spojuje jeho jedinečný tvůrčí přístup a technologické provedení, přičemž díla prostupuje obsahová jednotnost.

Newyorská umělecká scéna Alénu Divišovi zprostředkovala významné vlivy, které mu zákonitě pomohly k jeho osobitému vyjádření a v cestě k novému jazyku umění, *„který by dokázal vyjádřit naléhavost a rozsah konfliktu“*, který se ve světě rozhořel.[549] Tento nový tvůrčí jazyk, který byl schopen vyjádření k takovým zásadním společenským a světovým zvratům, na rozdíl od téměř všech důležitých změn ve výtvarném umění 20. století, nepocházel z Francie, ale formovala se v kombinaci mnoha uměleckých vlivů, které v zásadě do Spojených států přenesla evropská inteligence. Například Diviš podobně jako surrealista Gerome Kamrowski vytvářel *„halucinační automatické kresby připomínající Divišovy světy“*.[550] A dále pak je jeho tvorba v určitém směru rovněž blízká opomíjenému černošskému malíři z New Yorku Normanu Lewisovi, jehož tvorba byla ovlivněna pařížskou avantgardou a jež v polovině čtyřicátých let vytvořil jedny z prvních prací abstraktního expresionismu.[551]

Svoji nezanedbatelnou roli sehráli newyorské galerie a jejich galeristé pocházející zejména z Evropy umožňující *„evropským umělcům prchajícím před druhou světovou válkou ve Spojených státech prodávat jejich díla“*.[552] Byly důležitou platformou, na které docházelo k setkávání převážně surrealisticky orientované evropské avantgardy a amerických umělců, *„na niž zvláště některé principy evropského surrealismu působily jako důležitý katalyzátor na cestě k abstraktnímu expresionismu*.“[553] Jeden z nejvýznamnějších galeristů Pierre Matisse se nejdříve věnoval zejména sbírání děl

---

k vytvoření stejnojmenné kresby, kterou doplnil i jejími verši: *„…a bez výčitek – smutným – k užaslé obloze zrakem hleděti“*. Ibidem, s. 124 a 141.

[549] Tomáš Pospiszyl cituje podle: Martica Sawin, *Surrealisms in Exile and the Beginning of the New York School,* Cambridge – London, 1995, s. 196. Viz Pospiszyl, Mezinárodní kontext Divišova vězeňského cyklu (pozn. 82), s. 102

[550] Ibidem, s. 102.

[551] Lewis vystavoval v galerii Willard na 72. ulici, jen pár bloků od Divišova bydliště v Yorkwille. Viz Pospiszyl, Mezinárodní kontext Divišova vězeňského cyklu (pozn. 82).

[552] Galerie byly nazývané podle vlastních jmen galeristů: například Pierre Matisse, Valentin, Willard (galeristou byla Američanka) a Nierendorf.

[553] Američtí umělci *„podobně jako jejich evropští učitelé experimentovali s automatismem a se silami podvědomí.*” Tomáš Pospiszyl odkazuje na: *Exiles + Emigrés. The Flight of European Artists from Hitler*, ed. S. Barron, S. Eckmann, Los Angeles – New York 1997, nebo knižní studie Martiky Sawinové *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, Cambridge – London 1995. Viz Tomáš Pospiszyl, Mezi newyorskými galeristy, in: idem - Vanda Skálová, *Alén Diviš*, Praha 2005, s. 105.

evropské avantgardy od umělců jak, Joan Miró, André Derain či Pablo Picasso, svou pozornost s příchodem války zaměřil i na díla nových evropských emigrantů, kteří je jako zatím méně známí mohli prezentovat na velkých kolektivních výstavách.[554] Tomáš Pospiszyl píše, že se Alén Diviš nepochybně do orbitu newyorských obchodníků s evropskou avantgardou patřil a spousta indicií vede i k přesvědčení, že se prostřednictvím těchto galerií a vztahů s jejich různými provozovateli a osobnostmi mohl osobně setkat s malíři André Massonem, Marcem Tobeyem nebo přinejmenším s jejich tvorbou, která ho v utváření jeho osobité malířské řeči také ovlivnila.[555]

Kromě výše zmíněných malířů, existují další paralely Divišova díla v mezinárodním kontextu a to zejména u následujících umělců, jejichž tvorba je postavena buď na uplatnění velice příbuzných výtvarných procesů, nebo na podobném vnímání světa, pramenícím ze stejných životních okolností, ať už se jedná o ohrožení života, nebo věznění. Prvním z nich je Jean Dubuffet, který měl zpočátku blízko k francouzským surrealistům a těsně po válce se stal významným objevem galerie Pierrea Matisseho v New Yorku, kde se Alén Diviš mohl s Dubuffetovými díly seznámit v květnu a říjnu roku 1946. S jeho ranou tvorbou si je podobný formálními prvky a celkovou atmosférou zejména Divišů vězeňský cyklus. Je zde patrné, jak se tito malíři inspirovali neumělým přirozeným tvůrčím projevem neškolených, dětí a duševně nemocných lidí.[556] *„Současně oba dva vyšli z modernistické malby pařížské školy „Diviš ve výtvarné stylizaci vězeňských graffiti navazuje na Pařížskou školu*.“ S tím rozdílem, že malířsky agresivní Dubuffet Pařížskou školu zesměšňuje a jeho obrazy jsou plné krutého humoru, kdežto

---

[554] Jednou z nich byla výstava *Umělci v exilu* uspořádaná v březnu roku 1942, na které byla představena díla čtrnácti malířů evropské avantgardy, kteří před hrozícím nacistickým nebezpečím utekli do Ameriky. Umělci byli: A. Berman, A. Breton, M. Chagall, M. Ernst, F. Léger, J. Lipchitz, A. Masson, R. Matta, P. Mondrian, A. Ozenfant, K. Seligmann, Y. Tanguy, P. Tchelitchew a O. Zadkine. Následovala expozice *Novinky ze zámoří*, kde umělci prezentovali svá díla, která vytvořili již ve Spojených Státech a pak skupinová výstava *Válka a umělec*. Viz Posipszyl, Mezi newyorskými galeristy (pozn. 553), s. 105 - 106.

[555] *„Galerista Curt Valentin který se specializoval především na německé umělce a sochaře, úzce spolupracoval s André Massonem, jemuž v roce 1943 vydal grafické album Anatomy of my Universe. Massonovým evropským galeristou byl Daniel Henry Kahnweiler, u kterého se Diviš hypoteticky mohl ucházet o přímluvu, a to tím spíš, že Kahnweiler přes Curta Valentina realizoval svoje obchody ve Spojených státech.*“ … V neposlední řadě byl André Masson Divišův spolucestující z lodě Duc d'Aumale a také spolupracoval i s galerií Willard, jejímuž kruhu byl blízký i Diviš. V této souvislosti je třeba zmínit, že jednou z hlavních hvězd této galerie byl americký malíř Marc Tobey, jež okolo roku 1943 vytvářel obrazy, *„kterým dominovaly změti bílých čar, evokující velkoměstský ruch, ale i proudění přírodních energií*.“ A právě i tato díla vzdáleně připomenou Divišovy *Změti* či *Swarming (Hemžení).*“ Viz Posipszyl, Mezi newyorskými galeristy (pozn. 553), s. 105.

[556] Ovlivněn knihou psychiatra Hanse Prinzhorna, který se v ní věnoval výtvarnému projevu zejména choromyslných v roce 1945 definoval pojem l'art brut.

„Divišovy obrazy jsou prodchnuty lyrickou tragikou“.[557] Jiným umělcem podobným Alénu Diviši osudem je malíř Wolfgang Schulze, známý pod pseudonymem Wols, který byl pro své německé občanství podobně jako Diviš roku 1939 vězněn ve sběrném táboře a po útěku se musel do konce války skrývat. Akvarelem a kresbou vytvářel díla drobných formátů, v nichž předmětný svět *„stále více ustupoval abstraktním tvarům“* což po roce 1946 vystřídaly divoké a expresivní olejomalby na pomezí lyrické abstrakce a tašismu.[558] Například s podobným vizuálním jazykem graffity jako Diviš, od roku 1940 také experimentoval i francouzský malíř Jean-Michel Atlan, který záhy předznamenal pozdější informel či abstraktní expresionismus. I Atlan byl v roce 1942 za odbojovou činnost uvězněn a ve věznici Santé strávil téměř tři a půl roku. Jen díky tomu, že předstíral šílenství, byl přeložen na psychiatrii a tak unikl popravě. Avšak i na psychiatrické klinice v omezené míře tvořil a pokračoval v takzvaném fantastickém bestiáři, *„do kterého se vkrádalo šílenství a smrt, který v dopisech posílal své ženě.“*[559] Rovněž francouzský malíř Jacques Doucet byl také za druhé světové války vězněn, a to za spolupráci ve skupině revolučních surrealistů. Podobně jako Diviše, i Douceta inspirovaly vězeňské ryté kresby na zdech cely k pozdějším poválečným malbám.[560] Práci Jeana Fautriera ovlivnilo rovněž věznění gestapem a zejména pobyt na klinice Henryho le Savoreuxe nedaleko Paříže, která se nacházela v místech, kde údajně v lesích nacisté popravovali své zajatce. Ve své sérii maleb z let 1943-1945 nazvané *Otages* (Rukojmí) maloval neobvykle vysokými vrstvami pastózních barev *„maximálně redukovaná, ale existenciálně rozjitřená zobrazení válečných obětí“*.[561]

U newyorské tvorby Aléna Diviše započaté po všech útrapách věznění je podobně jako u výše zmíněných tvůrců patrný sklon směrem k bezpředmětnosti až k abstrakci, kterou však v její čisté podobě Diviš neuznával. Tomuto směřování se však není co divit, protože bezpochybně sledoval programy galerií a aktuální výtvarné dění v New Yorku. Stal se tak přímým svědkem a součástí velké transformace světového moderního malířství. Viděl Mattovo a Massonovo *„prohloubené experimentování s automatismem“*, ale i tvorbu začínajících umělců, kteří již přecházeli od *„třídimenzionální iluzivní malby k celoplošné abstrakci a k pojetí obrazu coby*

[557] Viz Posipszyl, Mezi newyorskými galeristy (pozn. 553), s. 106 – 107.
[558] Viz Pospiszyl, Mezinárodní kontext Divišova vězeňského cyklu (pozn. 82), s. 101.
[559] Ibidem, s. 101-102.
[560] Ibidem, s. 101-102.
[561] Ibidem, s. 101-102

dvojdimenzionální strukturované plochy, jakési matnice podvědomí.“[562] U některých autorů si *„mohl všimnout zvýšeného zájmu o osobní mytologii a stupňovaný halucinační charakter maleb, pomocí kterého malíři zvýrazňovali ponor do vlastní psychiky a racionálnímu myšlení nepřístupného podvědomí.*[563] Z hlediska malířské techniky Diviše musely ovlivnit a osvobozovat volnější přístupy k tvorbě a zpracování uměleckého díla, jako například oslabování tradiční štětcové metody práce s dekalky, s vymýváním barev, stříkáním, rytím a škrabáním do barevné vrstvy obrazu. To jsou tendence a ambice, které v prvních letech amerického pobytu můžeme v jeho tvorbě nalézt.“[564] Od roku 1941 a potom i v následujících letech ve svém newyorském bytě maloval obrazy, v nichž rekonstruoval vzpomínky na plochu vězeňských zdí věznice La Santé, kdy jednotlivé kresby zcela volně a tvůrčím způsobem kombinoval v zájmu vytváření uměleckého díla. Nejedná se tedy o žádný přesný antropologický záznam konkrétní zdi, ale o výsostně cítěný výtvarný čin umělce. Důležité je však podotknout, že v těchto cyklicky zpracovávaných tématech počátku newyorského období v Divišově tvorbě žádná biblická témata nenajdeme, ale přesto jsou tyto práce plné vážnosti a otázek k zamýšlení, přičemž budoucí biblické téma v mnohém předjímají. Jinými díly počátku 40. let, jež vytvořil během prvního roku pobytu v New Yorku, vyniká dílo *Halucinace* (1941)[565], jež si po formální stránce ponechává silný ráz vězeňského projevu a malířská stylizace je zde uplatněna jen velmi mírně.[566] Dalšími díly vytvořenými kvašovou barvou fialově-šedavě-modravých tónů s příměsí písku, kdy do struktury podmalby naznačil i poškození omítky, jsou *Zeď vězeňské cely* (1941)[567] či *Vzpomínka na zeď v cele* (1941).[568] Díla zmiňuji zejména proto, že Diviš pak tyto motivy rozvíjí a užívá v dalších obrazových kompozicích v i následujících letech 1942-1943.[569]

---

[562] Viz Tomáš Pospiszyl, Věznice a vnitřky domů, in: idem - Vanda Skálová, *Alén Diviš*, Praha 2005, s. 108.
[563] Ibidem, s. 108.
[564] Ibidem, s. 108.
[565] Dílo se nachází v Národní galerii v Praze.
[566] Viz Pospiszyl, Vězeňský cyklus (pozn. 86), s. 81.
[567] Dílo se nachází v Národní galerii v Praze.
[568] Dílo se nachází v Armádním muzeu v Praze.
[569] Mezi další významná díla stejného tematického cyklu patří například obrazové kompozice *J'ai tué ma poule* (Zabil jsem svou holku) 1942-1943; *Poselství z hrobu*, 1942-1943; *Je t'aime* (Miluji tě) 1941, *Guillotina - Zeď vězení*, 1941 nebo *Mur de prison – paysage de prison – les forêts* (Stěna vězení – vězeňská krajina – lesy), 1941, která se doslova mění v grafické abstraktní dílo, jehož plocha je poseta množstvím krátkých drobných čar ve velice nervním a citlivém rytmu, navozující atmosféru nekonečnosti táhnoucích se dnů člověka čekajícího na konečný rozsudek.

Důležité je, že právě v těchto pracích začal uplatňovat strukturální malbu, kdy dokonce u některých obrazů užil příměs písku s podkladovou barvou, aby ještě víc zdůraznil strukturu zdi tím, že naznačil popraskanou a opadávající omítku, takto připravený základ pak rytím zraňoval, kreslil a maloval na něj. Tento způsob, až jakoby hloubkového grafického zpracování jakési pomyslné matrice se v Divišově tvorbě uplatňuje koncem 40. let zejména u prvních biblicky orientovaných děl – u obrazů Kristů černochů či u dvou děl s námětem Bolestného Krista. Zároveň se v tomto období ještě více rozvíjí a prokazuje malířův smysl pro velice kultivovanou barevnost. Obrazy jsou velmi citlivě pojednány zejména v odstínech šedí, což nám odhaluje Divišův vnitřní naturel, velice citlivého jemného člověka, obdařeného silnou vnímavostí i pro ty nejjemnější nuance a dále je dána jeho bytostným vztahem *„ke světlu, šeru a tmě“*.[570] Podle Jaromíra Zeminy je to právě zejména barva, která podstatnou měrou přispívala k proměně kresebných záznamů toho, co prožíval ve vězení, v definitivní obrazy. *„Jeho tajuplná osobitost od té doby spočívala čím dál zřetelněji v šerosvitném či temnosvitném obsahu několika málo barev, jež si Diviš oblíbil. Z nichž nejdražší mu byla kromě šedi a černě hněď a hluboká modř, podobně sugestivní jako o trochu teplejší ‚kosmická‘ modř Yvese Kleina*.“[571]

Dalšími obrazovými cykly, které Diviš počátkem čtyřicátých let vytváří, jsou díla inspirována pobytem v koncentračních táborech, zejména v druhém z marockých táborů Sidi al Ayachi, kde řádila cholera, a hodně lidí denně umíralo; onemocněl i Diviš a vysílen nemocí se *„plazil po zemi plné prachu, hniloby a plísně“*[572] a v halucinaci a horečnatém stavu byl tímto mikrokosmem natolik zasažen, že stejně tak, jako cyklu vězeňských zdí se v tomtéž roce výtvarně věnuje několika obrazům, kde ztvární i tento zážitek jako námět abstraktních fantaskních změtí a hemžení - například - *Změť*, 1941 a *Swarming* (Hemžení), 1941, *„kde figurativnost a nefigurativnost zcela splynuly, tak jako v jeho představách splynulo základní se vznikáním, konec života s opětným začátkem*“[573]. Těmito díly se Diviš ve své tvorbě nejvíce přiblížil hranici abstrakce. Dalším významným cyklem jsou ilustrace k baladě Svatební košile Karla Jaromíra Erbena, na kterých začal pracovat současně s prvními obrazy Ukřižovaných zřejmě na

[570] Viz Zemina, Diviš (pozn. 77), s. 144.
[571] *„Kterou nejvíce umocnil ve čtyřicátých letech v ilustracích Erbenových Svatebních košil.“* Ibidem, s. 144.
[572] Ibidem, s. 92.
[573] Ibidem, s. 92.

přelomu roku 1947-1948, při jejichž realizaci užíval podobné výtvarné postupy. K těmto ilustracím byl inspirován také pobytem v koncentračním táboře Sidi al Ayachi, když nemocný cholerou a opuštěný omylem strávil noc na prknech v márnici a venku v bahně viděl zvláštní světélkující přeludy.[574] V jeho vědomí se pak při tvůrčí realizaci spojovala vzpomínka na dětství *„a výraz i síla důvěrně známých veršů se násobila vzdáleností vlasti a jejím utrpením“*.[575] Působivá síla světelnosti linií, které magicky rozsvěcují výjevy těchto prací, je způsobena rytím do nánosu barvy až na bělobu odkrytého papíru. Kromě liniového rytí Diviš užil i plošného škrábání, jímž některé plochy pouze zesvětlil, například u jednoho výjevu na obloze a *„v korunách kvetoucích stromů-křížů“*.[576] Tato technika mu zároveň dovolovala využít i drsnost struktury podkladu a vlastně zde na papíře pokračuje v postupu, který po vzoru vězňů uplatňoval už na obrazech „vězeňských zdí“, kde linie vyryté do barevného nánosu s příměsí písku rovněž svítily.

Velké strádání ve věznicích, pohled na utrpení zejména druhých, prožitek pocitu zmaru a blízkosti smrti, které Diviš zažil nejdříve v pařížském žaláři a později v internačních táborech, ho samozřejmě vedly k hlubšímu a intenzivnějšímu nazírání na život, k pokládání si otázek po lidské existenci a k úvahám o utrpení a smrti, s jejíž nevyhnutelností se zejména ve zralém věku vyrovnával při četbě Bible. Velice expresivně pojaté ukřižování Krista – člověka trpícího, zobrazeného vždy bez svatozáře, se Divišovi stalo osudovým námětem jeho malby, z níž tak činí v rámci světového výtvarného umění hodnotu mimořádné síly, působnosti a hloubky prožitku. Vždyť, které téma, než ukřižování Krista, snad ještě kromě příběhu Joba, se s větší naléhavostí táže po smyslu lidského života a utrpení? Divišova tvorba v těchto dílech dochází k vrcholu a umělec ji pak v Československu těmito nádhernými obrazy plnými vnitřní pravdy a soucitu uzavírá.[577] Ukřižování Krista se Divišovi stalo příběhem nevinného člověka

---

[574] Divišova vzpomínka na tábor, která se dnes nachází ve fondu Jaromíra Pečírky v Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky. Viz Tomáš Pospiszyl, Maroko, in: idem - Vanda Skálová, *Alén Diviš*, Praha 2005, s. 68.

[575] Tomuto tématu se začal v malých kresbičkách věnovat na útržcích papíru, kdy dny a noci trávil na nemocničním kavalci v marockém koncentráku Sidi al Ayachi. – Podle Jaromíra Zeminy je v každém z těchto *Divišových obrazů „celé ovzduší, světlo, kouzlo, tajemnost celé Erbenovy balady.“* Tím tato díla přerůstají význam ilustrací. Způsob ztvárnění pro malíře tak vyplynul z přímo veršů. Malíř si vytvořil *„barevný prostor modrý a černý, v němž světlé čáry různě silným úderem utvářejí, modelují*.“ (Tato poslední slova pak Diviš pozměnil. Napsal: „Světlými čarami různě silně vedenými se vytváří modelace.“) Viz Zemina, Diviš (pozn. 77), s. 102-103

[576] Ibidem, s. 108.

[577] Ještě ji, co se biblické tématiky týče, doplňují ilustrace Starého Zákona.

trpícího trýzněním, mučením, opuštěného v bolesti a vystaveného posměchu a hanbě. A my se můžeme ptát, na co jiného by měl za války upomínat *„Kristus pašijí, zbitý, pokrytý prachem, potem a krví: Ecce Homo!“*[578] Toto téma se Divišovi stalo reakcí nejen na vlastní utrpení, ale i velmi pravdivou a citově otevřenou výpovědí o válce, o silném proudu zla, který zničil svět, dále pak reakcí na milióny mrtvých, na zhanobené národy, zničené země a jejich monumenty, na tisíce lidí bez domova a bez vyhlídky na příznivou budoucnost. Téma Krista se Alénu Divišovi stalo posledním obrazovým a nejhlubším tvůrčím námětem, který kromě jedné obrazové varianty Krista černochů,[6.3] a dvou drobnějších prací stejného tématu,[6.1] rozvíjel od roku 1947 až po návratu do Československa.[579]

Prvním drobným dílem biblického tématu je kresbička ukřižovaného pravděpodobně z roku 1941[580] nazvaná *Kristus vězeňský*, která i svým provedením navazuje na Divišův vězeňský cyklus, na němž začal v New Yorku pracovat právě roku 1941. Pravděpodobně se s tímto výjevem setkal na stěně cely v La Santé, nebo, jak je známo, se zde sám během svého věznění věnoval ztvárnění podobného námětu. Ten samý výjev *Krista* [6.1] dále rozvíjí v technice tempery v letech 1942-1943. Jedná se zde o téměř monochromní scénu ukřižování, drženou v šedo-zeleno-okrovém tónu, dotvářenou měkkou kresbou uhlem či mastným pastelem. Scéna je doplněna lhostejně se bavícími vojáky, evokujícími Divišovy karikatury hlídačů z vězení či karikaturní zlé tváře biřiců Krista ze středověkých obrazů. Motiv je obohacen postavami plačících Marií, nacházející se na levé straně výjevu, jež nám spíš svým zjevem připomenou jakési vystrašené karikaturní zjevy podobné hmyzím kuklám. Kristus na kříži doslova působí jako by byl inspirován krucifixem složeným ze dřívek a drobných větviček, jako výtvor někoho, kdo si v nouzi na pustém ostrově či v cele vězení k modlitbě vyrobí svůj drobný křehký kříž s Kristem. Tělo ukřižovaného je zde ztvárněno jednoduchým lineárním způsobem a

---

[578] Citováno podle Jaromíra Zeminy.

[579] 25. dubna 1947 Alén Diviš kvůli nemožnosti prodloužení víz New York opustil. Dle Jaromíra Zeminy lze v Čechách vedle Divišova díla postavit jen tvorbu Bohuslava Reynka, přičemž tito dva umělci jsou si právě podobni obsaženou lidskou hodnotou nejen v jejich díle. Zároveň jejich tvorbu spojuje ve skutečnosti následování Rembrandtova duchovního odkazu. Podobné hodnoty a směřování díla vidí i ve válečných obrazech *Utečenců* Cypriána Majerníka, kterého tolik obdivoval Jan Zrzavý. Viz Zemina, Diviš (pozn. 77), s. 92. - V Americe se ke křesťanské tématice přiklonil Maxim Kopf. Tento námět, nebo také rozjímání nad utrpením Pána, se stal nejen umělcům, ale celé kulturní společnosti adekvátní reakcí na válečná běsnění, nadměrné utrpení a celkové zpochybnění veškerých společensko-humánních hodnot. Viz Pospiszyl, Vězeňský Kristus (pozn. 231), s. 127.

[580] Ibidem, s. 127.

téměř jakoby drátěnou pravicí pozorovateli nabízí svou trnovou korunu. Význam celého díla doplňuje věta mluvící za vše: *„Celui qui ne prend pas sa croix et ne me suit pas n'est pas digne de moi.“*[581]

V roce 1945 Diviš maluje *Noemovu archu*, Které nás na první pohled zaujme kompozičním umístěním jakéhosi tupě završeného světelného trojúhelníku archy na tmavém pozadí, který v celku a v znakové výtvarné řeči působí magickým, až téměř existencionálním dojmem. Toto dílo navazuje na jeho obrazy cirkusů,[582] jež jsou plné neskutečných prvků a které v Bohuslavovi Martinů vyvolávaly vzpomínky na návštěvy cirkusů na pařížském Foire.[583] Vytvořil ji ve dvou variantách,[584] jejichž prvek otevření boční stěny uplatni i v mnoha jiných dílech (*Sous les toits de Paris*, 1942 či *Věznice 1945* ad.). Je otázkou, zda Diviše k vytvoření takové práce inspiroval pobyt ve vězeňských celách či kajutách na cestě lodí do New Yorku,[585] nebo také i Muzeum přírodní historie se sbírkami živočišných druhů na Manhattanu, které v období jeho pobytu v New Yorku patřilo mezi nejznámější atrakce.[586] V rozčlenění díla to skutečně mohly být malé místnosti cel či kajut a v motivace zvířat se inspiračním zdrojem mohl stát zde ztvárněný okřídlený plaz pterodaktylus či tyranosaurus rex.[587] Inspirací mohla být i takzvaná *„freak show“*, pouťová přehlídka *„hrůz a bizarností, které ještě ve čtyřicátých letech patřily k oblíbené zábavě Newyorčanů“*[588]

Na *Krista vězeňského* po několika letech tematicky navazuje ještě newyorský *Kristus černochů* [6.3], jež je motivem, který Alén Diviš následně zpracovával vícekrát a to i po návratu do Prahy. Jako u mnoha jiných autorů v tomto díle dochází k posunu zavedené

---

[581] Ten, jenž nevezme na sebe svůj kříž a nenásleduje mne, není mne hoden.

[582] Nikoli, jak píše Vanda Skálová, na dílo zvěřinec, které vzniklo až roku 1946.

[583] Viz Tomáš Pospiszyl, Obrazy snů. Cirkusy a Zvěřince, in: idem - Vanda Skálová, *Alén Diviš*, Praha 2005, s. 117.

[584] Jedna se nachází v Národní galerii v Praze a druhá v soukromé sbírce.

[585] Vanda Skálová výstižně spojuje ztvárnění jednotlivých kajut archy, kde se z jedné z nich tísní i Noemova rodina, s událostmi Divišova života. Vězení se tu mění na *„loď, která nese své obyvatele ke spásné zemi“* Ibidem, s. 117.

[586] Inspirací se mohlo stát z důvodu, že zde byla preparátory vytvořena dioramata ve světelných boxech, ve kterých byla preparovaná zvířata v jejich životním prostředí. *„Největší pozornost pochopitelně poutala exotická a neobvyklá zvířata jako ptakopyskové nebo ptáci emu. Největší muzejní atrakcí pak byla sbírka kosterních pozůstatků druhohorních ještěrů a jejich rekonstrukcí“* a není bez zajímavosti, že námět pravěkých zvířat následně prostoupil i americký vizuální prostor. Ibidem, s. 119.

[587] Tato pravěká zvířata pak užívá v 50. letech jako zvířecí stafáž v rajské zahradě či jako zkázu starozákonního města. Ibidem, s. 119.

[588] V klecích a akváriích zde byli vedle sebe ukazováni roztodivní živočichové a stvoření. *„Okřídlení ještěři, podivná obří housenka, mořská panna s rybím tělem a dívčí hlavou“*. Ibidem, s. 115 – to je námět Divišova následujícího díla *Zvěřinec* z roku 1946.

křesťanské ikonografie, ale se zachováním nejvyšší úcty k zobrazovanému. Důvodem zrovna takového motivu se zřejmě stal sociální status lidí tmavé pleti nejen ve Spojených státech, kde tento obraz vznikl, ale i ve Francii a jejích koloniích. Tato *„Společenská realita čtyřicátých let … z obyvatel černé pleti vytvářela prototypy lidí trpících, kteří na sebe berou vinu ostatních*," Přesto se však s podobně vyhraněným motivem Krista černé pleti nesetkáváme ani mezi dobovými černošskými avantgardisty v USA.[589] Alén Diviš byl k takovému pojetí předurčen celou svou osobností, jeho silné sociální cítění a vztah k mimoevropským kulturám se projevil již na počátku 30. let, kdy podnikl cestu do severní Afriky (Tunisu a Alžíru), kde s velkým citem pro výraz a zachycení psychiky zobrazovaných vytvářel zejména portréty domorodců.[590] Kristův *„extatický zjev jako oči obrácené v sloup a obličej prozářený vnitřním světlem, evokuje vedle křesťanství i barbarská náboženství nebo voodoo, kombinaci víry afrických a karibských domorodců a evropského křesťanství*".[591] Tento vliv možná i dokazuje skutečnost, že jeho první varianta vznikla v období, kdy malíř ve svých vzpomínkách a na plátně vracel k inspiracím z Martiniku, kde domorodci udržovali specifickou odnož tohoto náboženství.

Dílo je vytvořené technikou kvaše na lepence za užití bohaté velice jemné kresebnosti a škrábání.[592] V jeho šerosvitné světelnosti je patrný vliv Rembrandta. Rozptýlené světlo je koncentrováno zejména v oblasti očí a jemněji v celku tváře. Uzavřené v temně modrém a černém prostoru obrazu vytváří velmi silné magické sugestivní dílo blízké

---

[589] *„Zobrazování lidí, které většinová společnost přehlíží, je charakteristické pro malíře-emigranty, kteří mají sami potíže začlenit se do nového prostředí. Je to případ židovských malířů v Paříži, v první řadě Chaïma Soutina, který místo těch, kteří si užívají nočního života Paříže, maloval unavené číšníky a liftboye, tedy ty, kdo veselý noční život Paříže umožňují, ale nikdy se nestanou jeho konzumenty."* V Paříži se postavám liftboyů a černošských sluhů z českých malířů věnoval například Antonín Pelc. Viz Pospiszyl, Vězeňský Kristus (pozn. 231), s. 127.

[590] Žil v poušti i v domorodých vesnicích a následkem této „studijní" cesty se pak v době 30. let u většiny jeho malířských prací vytratila kresebnost a tvary předmětů začala vyznačovat přirozená hranice objemů. Díla, jejichž námětem zůstávalo zobrazení zejména žen černé pleti, byla tvořena měkčím způsobem, avšak bez ztráty výrazovosti, která zůstala obsažena jako přirozená vizuální hodnota zobrazovaných. Po návratu do Paříže díla 7. prosince vystavil v pařížské galerii Van Lerr v rue de Sein 41. Viz Vanda Skálová, První pařížská výstava, in: eadem - Tomáš Pospiszyl, *Alén Diviš*, Praha 2005, s. 40.

[591] Viz Pospiszyl, Vězeňský Kristus (pozn. 231), s. 127

[592] S prvními obrazy s tématem ukřižovaného Krista zřejmě již na přelomu roku 1947-1948 Alén Diviš začíná rozvíjet i jiné téma – ilustrace k baladě Karla Jaromíra Erbena Svatební košile, které se mu vybavovaly v souvislosti se zkušeností, když byl nemocný, opuštěn, napadán dozorcem a téměř zemřel v jednom z koncentračních táborů. V domku, určeném pro mrtvé se mu vybavovaly tyto verše známé z dětství, k nimž pak v bezpečí amerického azylu vytvářel ilustrace. Tato díla vynikají úžasnou světelností, jíž je docíleno stejně jako u Kristů na kříži nádhernými hlubokými tóny barev, jež jsou až na podložku proškrabávány. Dále pak vytvořil ilustrace i k baladě Vodník a Vrba.

tvorbě Bohuslava Reynka. V Divišově díle však hraje roli pouze mírné rozptýlené světlo a z barev černá, modrá a troška červené krve, čímž dosahuje světélkující tragické atmosféry.[593]

V Praze po návratu od jara roku 1947 velice brzy zapojil do kulturního života. V časopise *My 47* publikuje na pokračování *Vzpomínky na pařížské vězení Santé*, sepsané ještě v New Yorku, které byly doplněny ilustracemi blízkými jeho obrazům. Také se setkává se svými přáteli, díky jejichž zásluze koncem čtyřicátých let uskutečnil dvě pražské výstavy. První z výstav byla uskutečněna v únoru roku 1948 a druhá v říjnu - listopadu následujícího roku. O vznik výstav se zasloužil zejména Jaromír Pečírka, který napsal předmluvy k jejím katalogům a téma první výstavy uskutečněné ve Vilímkově galerii je pro tuto práci velmi důležité, protože na ní byla prezentována díla všech Divišových námětových i tematických okruhů ze 40. let.[594] Mezi Divišovy přátele, kteří mu byli nakloněni, patřili i osobnosti umění nejkřehčího - a to poezie. Jedním z nich byl Jaroslav Seifert, se kterým se Diviš seznámil u Jana Baucha a který napsal báseň *Psáno na rub obrazů Aléna Diviše*, jež se přímo týká umělcova života i tvorby.[595] Báseň byla publikována roku 1949 v katalogu u příležitosti druhé výstavy. Dále se Alén Diviš v Praze setkává jak se svými dávnými přáteli z Paříže či Ameriky, tak i s novými, které potkal a mohl jim důvěřovat. Právě díky nim jsou nám známa různá svědectví, například jak Alén Diviš poprvé u sebe v bytě představil svá díla přátelům-zejména umělcům a nechával si je od nich s pokorou posuzovat, přičemž mu velice záleželo zejména na úsudku jeho přítele Františka Tichého. Také se ze vzpomínek zejména Hedviky Zaorálkové dovídáme, že *„Diviš nebyl typem sebevědomého umělce spokojeného se sebou samým a svou prací; u každého námětu bojoval o verzi, se kterou bude nejvíce spokojen, kterou si bude jako autor jist. Potřeboval diskusi, ale velice pečlivě si vybíral, s kým o svých obrazech hovořit.*

[593] Bohuslav Reynek byl i ve svých grafikách spíše básníkem. Uzavřen v tichu svého petrkovského domova rozjímal o utrpení Krista a pašijové výjevy transponoval do prosté každodennosti jevů a věcí, které ho obklopovaly. Alén Diviš byl tvůrcem, který velmi trpěl i fyzicky, byl přímo jako Kristus vystaven bolesti potupě a haně a tento silný prvek utrpení je v jeho díle obsažen.

[594] Obsahem druhé výstavy, konané v galerii Ars Melantrich byly kvaše a oleje k Erbenovým Svatebním košilím. V Ústav dějin umění Akademie věd ČR, v oddělení dokumentačních a sbírkových fondů (fond Jaromíra Pečírky, karton 65.) Je uložen text, který Alén Diviš napsal pro Jaroslava Seiferta.

[595] Seifert v této básni zaznamenal nejen své postřehy o umělci, ale i to, co mu o sobě, o svých osudech a o svém díle vyprávěl sám malíř, nebo co mu přímo pro tento účel napsal. Viz Zemina, Diviš (pozn. 77), s. 101.

Před běžnými návštěvníky je ukrýval, nikdo z návštěvníků ateliéru si nevzpomínal, že by u něj někdy viděl na stojanu rozmalovaný obraz.“[596]

I v Praze však Diviše dále pronásledovaly vzpomínky, kterých by se rád zbavil, ale nebyl toho schopen, protože minulé události byly tak hluboce prožité, že se neustále vynořovaly *„sice s menší naléhavostí, v delších intervalech a bez silného traumatického akcentu přítomného v amerických dílech, nicméně jako jedna z vrstev podvědomí, jíž nebylo možné se zbavit ani ji překrýt.“*[597] Žil poustevnickým životem *„maloval v noci. Později vstával, vyřizoval různé věci, šepsoval plátna, kreslil si na malé papírky u psacího stolku, na kterém měl vždycky kytičku od přátel.“*[598] I když měl kolem sebe přátele, u nichž byl velice oblíbený nejen povahou, ale i svým literárním, uměnovědným přehledem a způsobem myšlení, cítil, že se vrátil do Československa, které se však postupně stávalo úplně jinou zemí, než tou, ze které ve 20. letech odešel. Mluvil o ni jako o „Čechomedánii“[599] a podle všeho si přál zase odejít, nejspíš do Francie, což ale po únoru 1948 už nebylo možné.

Po uspořádání výstavy, kterou zrekapituloval své šestileté americké tvůrčí období, začal opět malovat. Navazuje na starší díla, ale začíná se věnovat i nové tematice. Velmi překvapivě Divišovo poválečné období v Československu začíná variací na téma *Kristus černochů* (1947) [6.5], kterým uzavřel své americké období. Po barevné stránce jsou tato Divišova díla opět barevně velmi úsporná, nehýří jak barevně tak kompozičně. Jsou hluboká v tragickém prožitku a je zde přítomné hluboké světlo, kterým se v e svých ukřižovaných přiblížil k Rembrandtovi a pozdně gotickým krucifixům. Jedná se vlastně o přesun naprosto kosmopolitního motivu z New Yorku do Prahy, jímž otvírá nové tvůrčí a poslední období. Ke své výtvarné řeči však Diviš užívá stejného tvůrčího jazyka, ke kterému se dopracoval v předchozích dílech, ale samozřejmě s tou výjimkou, že pracoval s ryze malířským materiálem. Plochu díla zpracovává rytím do pečlivě malířsky pastózně zpracovaného podkladu, někdy i zdrsněného přísadou písku, strukturou navozujícího zeď cely a někdy zase do barevně zpracované pasty s bělavým podkladem, jejž tak odkrývá, a vzniklé linie tím získávají takřka měsíční světelnost. S tvůrčí

[596] Viz Vanda Skálová, Návrat do Prahy, in: eadem - Tomáš Pospiszyl, *Alén Diviš*, Praha 2005, s. 154-157.
[597] Ibidem, s. 154.
[598] Viz Zemina, Diviš (pozn. 77), s. 107.
[599] Ibidem, s. 100.

technologií užití písku v malířské hmotě k zdrsnění její struktury povrchu se mohl seznámit již za pařížského pobytu, kde ji ve dvacátých letech uplatňoval André Masson. Technice rytí do barevného podkladu Diviš přičítal *„funkci modelérskou, která neohraničuje, neomezuje, nekreslí objem, ale dělá, tvoří objem.“*[600] Čáry rytých linií se v Divišově malířském projevu 40. let stávaly ostřejšími, než ve 30. letech,[601] což způsobovala i samotná technika rytí, ale samozřejmě i záměr umělce. Právě tento výtvarný způsob vyjádření, téměř hraničící s technikou grafiky, se v Divišově díle stal nejpříznačnějším vyjadřovacím prostředkem a můžeme tu pozorovat velice zajímavou vývojovou souvislost - že sklon ke znakovému zobrazení předmětu se objevuje již v jeho raném díle z 20. let, ale pak do jeho tvorby plně pronikne až po období věznění, pod vlivem neumělé schematické kresby odsouzenců.[602] Velký vliv zde sehrálo umění přírodních národů, se kterým se mohl seznámit jak v Paříži,[603] tak na svém útěku přes Casablancu a Martinik a pak zde dále sehrál roli i vliv díla Pabla Picassa, který se primitivismem inspiroval a sbíral ho, včetně dětské kresby.[604]

Následující díla mohou být odpovědí na dění, které přinesl únor 1948 a též reakcí na osobní situaci. Vznikají totiž další dvě varianty *Kristů černochů* [6.6] a jedna varianta *Krista* [6.7] vytvořená zřejmě koncem 40. let. Tato díla nesou tragédii doby nejen užitím kalné barevnosti, jíž jsou absolutně barevně ztlumena, ale doslova působí jako vyhaslé světlo. Toto šíleně smutné potmění s existencionálním výrazem bezmoci v gesticky nanášených tazích trnů a ran Krista utváří malířovou velice upřímnou výpověď o vlastním psychickém stavu a o jeho pocitu z doby. Tmavé tělo *Krista na kříži* [6.6] se topí v potemnělosti neurčitých šedých, zelenavých a okrových tónů, které jsou oživeny pouze velice opatrným zásahem červené ve vertikálních, lineárně naznačených stopách stékající krve. V expresivním a velmi úsporném ztvárnění těla Krista, který upíná své přimhouřené oči vzhůru k nebi a jehož ústa jsou bolestně stažena, malíř ještě více odkazuje ke gotickým mystickým ukřižováním. Oproti tomu v pozdější variantě Ukřižovaného *Krista* [6.7] z konce 40. let se Diviš malbou na modro černém ztemnělém podkladu navrací k technice rytí a škrabání až na okrový podklad malby. Toto hloubkové

[600] Viz Zemina, Diviš (pozn. 77), s. 144.
[601] Ibidem, s. 144.
[602] Ibidem, s. 144
[603] Umění exotických divochů či dětských kreseb začal být v Paříži manifestačně zařazováno do avantgardních výstav.
[604] Viz Pospiszyl, Primitivismus (pozn. 143), s. 91

zraňování nánosů kvaše se zde stává jediným prostředkem k docílení vizualizace těla a trnové koruny Krista, které je ještě dotvořeno opět velmi sporým zásahem červeně zejména v oblasti čela. Malíř tato díla utvářel ve velice blízkém, až osobním haptickém spojení, jako by se těla Krista dotýkal přímo prsty a zároveň mu do něj údery a rytím zasazoval rány.

Rokem 1948 se námět Krista černochů v malířově tvorbě uzavírá a Diviš se ještě v roce 1950 a 1951 v několika variantách navrací k podobnému expresivnímu, ale ne tak působivému vyobrazení Krista jako bílého člověka v zřejmě zamýšleném námětu Ecce homo [6.9 a 6.10].[605] Avšak tato díla svoji velmi tlumenou okrovou barevností a chtěným či nechtěným stavem nedokončenosti, nedosahují takové malířské síly a barevné působivosti, kterou můžeme vnímat například v následujících malbách *Bolestného Krista* [6.11-6.13] z počátku 50. let. Tato díla vlastně vznikají ke konci Divišova života, v období nemoci a velmi těžké životní situace, dříve než ho nedostatek peněz na barvy a plátno donutil pouze kreslit.[606] V těchto dílech se podle Jaromíra Zeminy *„kresba víc, než kdykoli předtím spojila s malbou a hmota zobrazených předmětů jako by byla zevnitř prozařována světlem … ducha, připomínajícím pozdní obrazy Rembrandtovy.“*[607] Ale dále pak je zřejmé, že zdrojem takového kompozičního frontálního ztvárnění Divišovi byly sochy pozdně gotických Bolestných Kristů, jež často v deformaci a detailech nesou silné výrazové expresivní hodnoty, které Diviš jako moderní tvůrce převádí do malířské struktury a působnosti celého díla.

Ke konci život se Diviš octl téměř v roli starozákonního Joba.[608] Opuštěn, nemocen a tak chudý, že neměl ani na základní materiál k tvorbě, pracoval na kresbách inspirovaných Starým zákonem.[609] Často uvažoval a rozjímal zejména nad starozákonními knihami proroků Mojžíše, Joba, Izaiáše, Jeremiáše, Ezechiela a Daniela, které se mu staly útěchou. Používal pouze techniku přírodního uhlu, jímž kreslil na nahnědlý balicí papír

[605] Posledním dílem s námětem Ukřižovaného Krista je dílo z roku 1954, které se však svým ztvárněním a barevností velmi přiblížilo realitě a neobsahuje tak silné výrazové prvky a hluboké vnitřní drama jako předchozí práce s tématem ukřižování.
[606] A také vytvořil dílo *Pozůstatky člověka*, jímž vědomě či nikoli navazuje na *Mrtvé ptáky* z roku 1930.
[607] Viz Zemina, Diviš (pozn. 77), s. 145.
[608] Divišovu situaci dokládá i dopis adresovaný Jaromíru Pečírkovi, ve kterém ho žádá o pomoc.
[609] Jako ilustrátor (uhlové kresby Starého Zákona, nebo Erbenovy Svatební košile), podle Zeminy překonal intenzitou svého zaujetí a velkorysostí výtvarného projevu všechny české ilustrátory. Viz Zemina, Diviš (pozn. 77), s. 92

jednotného formátu, pouze někdy kresbu doplnil bílou křídou.[610] Tyto měkce působivé kresby uchvacují bohatstvím odstínů a úsporností provedení, která však dosahuje maximálního účinu. V podstatě zde nemůžeme mluvit o ilustracích, ale spíše o dílech, která jsou výsledkem hlubokého usebraní a v podstatě jde o *„osobní výtvarný výklad a vnitřní dialog s biblickým textem ve výtvarné rovině“*.[611]

Diviš byl čím dál víc nemocný, a když byl 18. května 1955 osloven výtvarnou redakcí Státního nakladatelství krásné literatury, hudby a umění v Praze ke spolupráci, odepsal: *„Dovoluji si oznámit, že jsem těžce nemocen chronickým ischiasem. Jsou to následky pobytu v koncentračních táborech. Lituji, že bych nemohl v přítomné době z těchto zdravotních důvodů spolupracovat s Vaším nakladatelstvím.““*[612] 15. listopadu následujícího roku Diviš umírá.

5.7. VOJTĚCH TITTELBACH[613]

Tvorbu Vojtěcha Tittelbacha zásadně ovlivnil pobyt ve Francii, když v letech 1929-30 nastal v jeho díle pod vlivem soudobého francouzského uměním rozklad reálné formy. Svoji roli sehrál i vliv Picassových mohutně plastických tvarů, přičemž přirozená senzualita byla podle Luboše Hlaváčka povahovou dominantou malířovy tvůrčí osobnosti. [614] Během třicátých let se oddával malířské modifikaci kubismu se silným sklonem k formální analytičnosti. Nebyl člen žádných skupin a až v roce 1930 se stal členem Umělecké besedy, kde působil například Josef Šíma. Svými ranými pracemi se dost blížil tvorbě Františka Muziky. Byla mu však vytýkána příliš hmotná technika, těžká barevnost, vyznívající v dekorativní arabesce a až jakoby ornamentálnosti. Vojtěch Tittelbach je jedním z příkladů umělce, v jehož díle proměňující se politická situace přivodila změnu a zásadní odklon od avantgardního hledání. Koncem ledna rok 1933 se v Německu k moci dostal Hitler a Tittelbach byl v podstatě jeden z prvních, kdo na tuto změnu reagoval. Tato skutečnost se promítla již do malby *Postavy s drapérií* z roku 1933, přičemž jeho tvorba stále více podléhala vlivům skutečnosti a od poloviny 30. let byla stále více dramatického charakteru.

---

[610] Současně pracoval i na ilustracích k povídkám Allana Edgara Poea, jejichž škálu barev složenou rovněž tak jako u kreseb biblických z odstínů černí, šedí a bělí obohatil o červený akcent.

[611] Viz Vanda Skálová, Ilustrace ke knihám Starého zákona, in: eadem - Tomáš Pospiszyl, *Alén Diviš*, Praha 2005, s. 207.

[612] Dopis se nachází, stejně jako většina jiných Divišových dokumentů a děl v Polabském muzeu v Poděbradech, kam část Divišovy pozůstalosti věnovala Divišova věrná přítelkyně sochařka Hedvika Zaorálková. Ibidem, s. 115

[613] 30. července 1900 Mutějovice – 16. září 1971 Praha

[614] Viz Hlaváček, Tittelbach (pozn. 95), s. 13.

V roce 1934 maluje dílo *Melancholie Španělska*, v němž hraje roli symbolika masky, přičemž tímto dílem byl napovězen tzv. *Španělský cyklus*, do něhož například patří díla *Goyova vlast* (1937) a *Občanská válka ve Španělsku* (1938), *Granada* ad. Tomuto cyklu se malíř věnoval v následujících letech 1936-1939, kdy svým zaměřením jeho tvorba spadá do mohutné reakce české inteligence na občanskou válku ve Španělsku, která byla předobrazem okupace Československa a předehrou k druhé světové válce. Většina těchto děl je malována technikou tempery, kterou Tittelbach začal hojně užívat po návštěvě Benátek v roce 1936. Tato technika mu dovolovala uplatňovat více kresebný, lehký, avšak stále malířský rukopis. Přímou reakcí na Mnichovskou zradu se stala opět tempera *Obraz 77 177* (*Útěk*), nazvaná podle čísla šekového fondu pro pomoc uprchlíkům z pohraničí.[615]

V září roku 1942 převzal Tittelbach po Vladimíru Sychrovi a Františku Janouškovi vedení Školy Mánesa, založené roku 1940 při SVU Mánes jako neoficiální náhrada AVU, nacisty uzavřené spolu s dalšími českými vysokými školami. Jednalo se zde o prostředí moderní umělecké tradice ve svobodném tvůrčím prostoru. Začátkem 40. let se ve své tvorbě opět vrátil k reálné figuře, kdy současně s dalšími španělskými motivy toreadorů a matadorů (*Býčí zápas*, 1943) se začal věnovat biblické tematice a to konkrétně Madonám, které se mu staly prostředkem zašifrování symbolické výpovědi o době protektorátu. Tento motiv Madon [7.1], [7.2] nápadně vzniká v období následujícím po heydrichiádě a obzvlášť v tomto momentu tradiční výjev matky s dítětem nabývá nové naléhavosti. Tittelbach v pojetí navázal na tradici pozdně gotického sochařství a to konkrétně madon krásného slohu, přičemž citace je mnohdy „doslovná“, a to například v pojetí a řasení Mariiny roušky, kompozice a celkového pohybu a polohy dítěte. Možná se zde jedná o zdůraznění minulosti českého národa, a v tomto případě by bylo takové pojetí pochopitelné. Avšak z hlediska uměleckého se takové pojetí může zdát málo invenční. Přesevše se pojetí madony, jako archetypu matky stalo uprostřed válečného zmaru a beznaděje motivem prostého tichého lidství. Po technické stránce jsou tyto madony tvořeny většinou technikou tempery a poměrně expresivním rukopisem připomínajícím až jakoby něco z řezbářské sošnosti ve zdůraznění tělesných tvarů postav.[616] Plastičnosti je docíleno modelací formy pomocí světelně odstíněné barvy a vyznačením obrysů širokými tahy štětcem, přičemž specifikem techniky tempery je ponechání sametově hebkého vzhledu zejména v oblasti inkarnátu [7.2].

[615] Ibidem, s. 21.
[616] Ibidem, s. 25.

Tyto práce byly součástí čtvrté malířovy souborné výstavy zahájené 11. března 1943 v Malé síni Mánesa v Praze, přičemž se tato výstava konala za značně zjitřené politické situace, vyhrocené událostmi druhé světové války, která se po vítězství Rudé armády u Stalingradu začala nezadržitelně obracet v neprospěch Německa. Okupanti poměrně znervózněli a vyzvali české obyvatelstvo prostřednictvím kolaborantského *Národního souručenství* ke spolupráci s Němci, s čímž však neuspěli. Avšak reakcí byl například nenávistný článek ve čtrnáctideníku *Zteč – List nové generace* na Tittelbachovu výstavu, konkrétně zaměřený proti pojetí Madon. Jakýsi Dalibor Janků zde psal: *„Co takový Tittelbach udělá z ženského těla! Na ženu díváme se jako na živou krásu s úctou k jejímu poslání, s idealismem. Tittelbach však místo krásné ženy namaluje nafouklou nestvůru, při pohledu na niž se nám zvedá žaludek a v mysli nám zůstane nepříjemný pocit ošklivosti. Takový obraz vzbuzuje u nás podobný hnus jako pomyšlení na bolševismus*.“[617] K tomuto článku byla připojena reprodukce obrazu *Madony* z roku 1942, dříve uveřejněná ve *Volných směrech*, jako doličný předmět dokládající obraz „zvrhlého bolševického umění“, které bylo pro pisatele článku reprezentováno tvorbou umělců sdružených v SVU Mánes. Tento článek se v podstatě stal dobře promyšleným udáním, kterého si všimlo i gestapo, avšak naštěstí podobnému osudu jako Filla či Čapek, kteří byli již čtyři roky internováni v koncentračním táboře, Tittelbach ušel. Ve stejné době vzniká prudkými gestickými tahy i *Pieta* [7.3], jejíž tragédie je zahalena i v tíze užité barevnosti a tragičnosti postoje figur situovaných ve vertikální kompozici. Převládá zde Tittelbachem užívaný fialový tón v oblasti nebe v kombinaci s temnou modří. Scéna je dramatizována rudým kotoučem slunce, barevně se snoubícím s šatem Panny Marie, vzdáleně odkazujícím k Zrzavému či Emilu Noldemu, ale i k biblické tematice děl 40. let Karla Šourka či Václava Chada, z čehož je patrné, že v tomto období na malíře působil jeden zásadní zdroj inspirace. Z rukopisu je znát, že dílo vznikalo lehce, prudce a rychle, kdy tímto způsobem se do práce vtiskalo psychické napětí tvůrce.

Později byl Vojtěch Tittelbach svou tvorbou poplatný socialistickému režimu a z tohoto hlediska jsou jeho díla zobrazující spartakiády či prvomájové průvody v kontrastu s jeho předválečnou a válečnou tvorbou, což je záležitostí více než zajímavou.

[617] Ibidem, s. 26

5.8. ZDENEK RYKR[618]

Zdenek Rykr řadu svých prací biblického tématu vystavil již na své první výstavě v roce 1920. Vojtěchu Lahodovi právě tato skutečnost aktuálnosti biblického tématu v tomto období asociuje tematickou blízkost i s jiným námětovým okruhem a to kresbami travin v krajině, ve větru, jež jsou *„ve zvláštním napětí přírodního detailu na pozadí horizontu rozlehlé krajiny, jako by naplňovaly myšlenku o pomíjivosti člověka, který je přirovnáván k větru v Žalmu, neboť všichni lidé ‚…jsou tělo, vítr, kterýž odchází, a nenavraceje se zase.'"*[619] Biblickému tématu se Rykr věnoval i v naprosto nadčasové formě asambláží a montáží, kdy vytvářel prostorové reliéfní objekty z různých předmětů jako například jedno ze *Čtrnácti zastavení* z roku 1935 [8.1].

Rykrovy biblické náměty 30. a 40. let jsou svázány s určitým druhem historismu v malbě tohoto období, ke kterému se vyjadřoval Václav Nebeský. Ten si všímal nejen u Rykra oněch historizujících momentů, které se za protektorátu u českých umělců tak mocně projevily. Zdenek Rykr zejména svými *Elegiemi* a v nich obsaženými motivy rytířů s helmicemi, mnohdy zredukovanými do *„esenciálního znaku"*[620] spadá do neogoticismu, kam stylem tvorby můžeme zařadit i Karla Černého. Vyskytují se však i malby *Elegií* nesoucí motivy zahalených postav truchlících žen či přízračných bytostí, vzdáleně připomínající madony.[621] Významné však pro tuto práci je zmínit Rykrovo téma *Kalvárií* z let 1938 a 1939, ve kterých se také objevují vojáci v brnění středověkých rytířů. Jedna z těchto prací vědomě navazovala na české středověké ukřižování, například od Mistra Vyšebrodského oltáře,[622] což bylo do jisté míry způsobeno Rykrovým uměnovědným vzděláním, ale samozřejmě se jednalo o jistou formu inspirace přetvořené naprosto osobitým způsobem, která je patrná téměř u všech tvůrců reagujících na dobu 40. let. Jinak tyto práce svojí schopností evokovat prostřednictvím krystalické, až jako by ještě kubizující ostrosti temných tvarů a naprosto vyhaslou temnou mučivou, ale výsostně kultivovanou barevností totálního pohroužení do hluboké deprese, adekvátní k době vzniku děl, prozrazují ledacos o psychickém stavu malíře, který v roce 1940 ukončil svůj život sebevraždou. V *Kalvárii* [8.2] z roku 1938 je centrem výjevu Marie, naprosto zahalená plačící žena, jíž není možno vidět do tváře, zhrouceně lkající pod křížem nesoucím kousek bílého plátna, přičemž její přízračná podoba

[618] 26. října 1900 Chotěboř – 15. ledna 1940 Praha
[619] *Bible*, Žalm 78, 39. - Viz Lahoda, Elegie avantgardy (pozn. 96), s. 80.
[620] Viz Horová, Protektorát (pozn. 193), s. 76.
[621] Například Elegie vytvořená roku 1938. Viz Lahoda, Elegie avantgardy (pozn. 96), s. 295.
[622] Viz Horová, Protektorát (pozn. 193), s. 77

spíš evokuje jakousi temnou hroudu smutku, paralelu stavu dějinné chvíle, ve které se roku 1938 octlo Československo, kdežto zprava přichází obludné monstrum dvou rytířů, jejichž ostrým brutálním tvarům není možno vzdorovat.

5.9. KAREL ŠOUREK[623]

Karel Šourek patří mezi velmi tvůrčí a všestranné osobnosti české kulturní scény 1. poloviny 20. století.[624] Byl malířem, ale zejména i teoretikem, kritikem,[625] [626]historikem umění a aktivistou v památkové péči.[627] Pro československý výtvarný prostor a jeho uměnovědu učinil maximum.[628] Zejména jeho zásluhou se v roce 1937 uskutečnila umělecky i společensky významná expozice starého slovenského umění na Pražském hradě a pak slavnosti a výstavy *Pražské baroko* v roce 1938. Veřejnost si velmi zřetelně uvědomovala jeho nemalé zásluhy za lepší pochopení národní minulosti, což bylo za okupace velkým přínosem. Zde je na místě také připomenout, že měl v době války vliv zejména na organizační propojení českého i slovenského umění a právě i výstava slovenského umění byla v době mezinárodního napětí významným politickým činem, kterým se Československo bránilo proti nenávistným útokům nacistického Německa.[629] Za války se kromě velice aktivní obětavé editorské a teoretické práce[630] účastnil odboje, kdy posílal kódovaná sdělení přes Slovensko do Londýna a na jaře roku

---

[623] 28. července 1909 Praha – 29. března 1950 Praha

[624] Své uměnovědné vzdělání začal v roce 1925 studiem figurální malby na pražské uměleckoprůmyslové škole a zároveň navštěvoval přednášky z estetiky a dějin umění na filozofické fakultě univerzity Karlovy. Viz p d, Teoretik. Organizátor. Malíř, *Lidová demokracie*, 1980, 23. 3.

[625] Od mládí byl činný jako kritik, napsal množství článků a glos k problémům výtvarného umění, dále pak monografie o Janu Zrzavém, Josefu Čapkovi, Karlu Lidickém, Emilu Fillovi, Václavu Rabasovi, Cypriánu Majerníkovi, či Vlastimilu Radovi, Mikoláši Alšovi či Chiricovi. Krátce byl i ředitelem Slovenské národní galerie, pro kterou vypracoval organizační program. Viz f d, Historik umění a organizátor, *Lidová demokracie*, 1979, 28. 7.

[626] Viz f d, Teoretik výtvarného umění, *Lidová demokracie*, 1989, 29. 7.

[627] Velkou měrou se ve spolupráci s fotografy Paulem a Illkem zasloužil o nesmírně obsáhlou a ojedinělou fotodokumentaci českého umění *Documenta bohemiae artis*, jejíž první svazek publikovali právě za války.

[628] Také se intenzivně zabýval lidovým uměním, o kterém napsal velice rozsáhlou teoretickou práci. – Mezi jeho přátele patřili četné osobnosti různých profesí a sám Karel Šourek působil jako jakýsi mezigenerační svorník. Mezi cenná přátelství patřil například vztah s V. Kramářem, kterého Šourek ještě jako velmi mladý podržel v anketě o Moderní galerii, dále s H. Volavkovou, jejíž texty za války kryl, nebo i osobní kontakt s J. Mukařovským a s mnoha dalšími.

[629] Vzpomínka K. Vaculíka Viz Pánková, Šourek (pozn. 98), s. 7.

[630] V průběhu válečných let také zastával funkci editora Umělecké besedy a v letech 1935-1941 redigoval i její revue *Život* a dále i *Umění na Slovensku*, vydal jedinečnou publikaci *Lidové umění v Čechách a na Moravě* a založil edici *Cesty k umění* (1941). Projektoval *Český slovník umělecký* a sborník *Česká kritika*.

1944 byl zatčen, odsouzen k trestu smrti a vězněn. Čekal na vykonání rozsudku a naštěstí se dočkal osvobození v květnu 1945.[631]

Po válce se s pocitem odpovědnosti za uspořádání veřejných záležitostí zařadil do společenského života. V prostředí Umělecké besedy byl nekorunovaným králem a hlavní hnací silou. Podle vzpomínek se jednalo o podnětná, intenzivní střetnutí, plná plánů, představ úsilí o dynamizaci poválečného výtvarného života.[632] V roce 1945 vstupuje do sociálně-demokratické strany a v jejím časopise *Cíl* publikuje články, v nichž kritizuje soudobou kulturní politiku. Kritizuje výstavní akce, svozy památek, zábory.[633] V roce 1937 vydala Umělecká beseda knihu *Čtyři rozpravy o malířství českém a sovětském*, jejímž hlavním autorem byl Karel Šourek (druhým byl Jiří Kotalík). Jako výtvarný kritik zde prokázal mimořádný smysl pro dešifrování celé situace, když na okraj tehdejší výstavy sovětských národních a zasloužilých umělců prozíravě napsal: *„že nejde ani o realismus, ani o nic socialistického. A že ideologické řízení umění je scestné stejně tak jako tehdejší psaní moskevské Pravdy o těch našich výtvarnících, kteří uznávané hodnoty z východu odmítali. Šourkovo moudré kritické stanovisko zůstalo nevyužito*."[634]

Vyhrocující se politická situace a vzrůstající napětí ve všech strukturách společnosti po roce 1948 začaly samozřejmě doléhat i na výtvarnou oblast. *„Karel Šourek byl homo politicus a jasnozřivý nad jiné; měl charakter žulově pevný, nenahlodaný skepsí."*[635] Kruh se kolem něj začal stahovat a on snad z bezvýchodnosti situace stále častěji odjížděl na Slovensko, kde ho za velké zásluhy za prezentaci a vědeckou práci také pro tuto zemi předurčili do čela aktivity o založení Slovenské národní galerie. Dokonce se zasadil i o získání budovy pro ni, což se mu nakonec podařilo po mnoha obtížích a dle vzpomínek byl jediným a nejkvalifikovanějším kandidátem na funkci jejího ředitele. Po určitém váhání se nakonec rozhodl místo přijmout, ale kvůli starým účtům nastaly problémy, které v roce 1950 rekapituluje V. Vaculík takto: *„Bohužel nastaly roky zlomů a vášní…a v tomto období přicházely ‚protišourkovské' výpady, postoje a udání z Prahy a zřejmě ani část členů kuratoria nebyla velmi nadšená Šourkovým jmenováním…"*[636] Přičemž pozici začal ztrácet i jemu

[631] Ibidem, s. 6.
[632] Vzpomínka K. Vaculíka Viz Ibidem, s. 7.
[633] Ibidem, s. 6.
[634] Viz Heřman, Malíř a kritik (pozn. 637).
[635] P. Preiss Viz Pánková, Šourek (pozn. 98), s. 7.
[636] K. Vaculík Ibidem, s. 7.

nakloněný povereník Novomeský, proto se Šourkovo jmenování zkomplikovalo a odsunulo. Došlo k němu až na Novomeského zásah 1. 12. 1949, v období, kdy Karel Šourek těžce onemocněl a nemohl se tohoto postu ujmout. Mezitím byl jmenován na místo profesora na bratislavské Akademii výtvarných umění, avšak ani toto místo přijmout nemohl. Pravděpodobně silným vlivem nepříznivých a deprimujících událostí, do kterých se po únoru 1945 dostal celý kulturní život v Československu a které se stupňovaly, Karel Šourek sotva jedenačtyřicetiletý v roce 1950 umírá.[637]

Stejnou měrou pracoval výtvarně, kdy pro avantgardní divadla navrhoval scénické výpravy a kostýmy a jako grafik se podílel na úpravách knih, tvorbě ilustrací a plakátů. Jeho malířské dílo tvoří několik desítek olejů, mnoho kreseb a monotypů, které autor za života nikdy nevystavoval, a veřejnost znala spíš jeho plakáty, knižní obálky a jevištní výpravy.

Karel Šourek podobně jako Wachsman ve své tvorbě procházel různými obdobími; koncem 20. let se zabýval nejen možnostmi postkubistického projevu (kdy pracoval s prostorovými plány, v nichž uplatňoval i písmo), ale dotýkal se i dobově oblíbeného artificialismu a poetismu. Ještě jako velmi mladý student spolupracoval s avantgardním divadlem Dada, a D-Blokem.[638] Avšak v okamžiku, kdy se velmi přiblížil k avantgardě, začal s ní polemizovat. *„Vadí mu utopistický optimismus a normativní myšlení, v ‚lyrickém dojetí' postrádá vážnost a hloubku poezie*. *Přítomnosti rozumí jinak, v celku dějin. Proti efemérnosti příznaků přítomnosti staví její duchovní podstatu,"* kterou hledá.[639] V rámci hledání[640] *„svévolně manipuluje inovacemi všeho druhu"* a *„mnohdy předimenzovanému estétství a kultu dokonalé formy avantgardy čelí zájmem o otevřenou formulaci nehezkosti"*.[641] Zvolil si jiný cíl, vymanil se z velkého proudu avantgardy a ocitl se na cestě uměleckého hledání sám, musel hledat vlastní cestu; pokoušel se o nový realismus – o rehabilitaci hmoty.[642] Hmota se pro něj stala

[637] Viz Zdeněk Heřman, Malíř a kritik v jedné osobě, *Mladá fronta*, 1990, 8. 8.
[638] Seznamuje se s mladou avantgardní generací. Vedle Frejky je to například Burian, Zelenka či Voskovec. Viz Rousová, Malířská tvorba (pozn. 187), s. 8.
[639] Ibidem, s. 8.
[640] Některá Šourkova tvorba procházela proměnami ve shodě *„s převládajícím duchem času"* proto byla její svébytnost zpochybňována a byla stavěna mezi četné dobové ohlasy a margináliе či dokonce eklekticismy. Viz Pavel Ondračka, Eseje v obrazech, *Tvorba*, 1990, 1. 8.
[641] Rousová, Malířská tvorba, s. 8.
[642] Ibidem, s. 8. - Karel Šourek se prokazuje jako bytostný malíř s mimořádnou citlivostí pro práci s barvou a intuicí a v souladu s jeho teoretickým myšlením, obraz zůstává *„čistě výtvarnou veličinou, samoznakem, v materiálu*," což dokazuje i série monotypů z roku 1933, kdy pracuje se slovníkem

„abecedou, pomocí již lze přečíst zákoník světa“, proto *„aktem malby usiluje o její přepodstatnění, zduchovnění, o její lidský rozměr“*.[643] *„Zajímá se o více nebo méně zřejmé zákonitosti tohoto světa a života, uchopitelné, ale také vyjádřitelné výhradně cestou, kterou umožňuje smyslové vnímání*.“ Snaží se rehabilitovat barvu, linii, objem a prostor a chce je zbavit všech nevýtvarných funkcí, ale přitom na ně klade požadavek výrazovosti, který ve své teorii upřesňuje termínem duchovnost smyslů a tedy i duchovnost vyjadřovacích prostředků.[644] Jako by mu malba najednou působila rozkoš, maluje obrazy, jejichž plochu doslova zpracovává expresivní texturou, živou a nesourodou barevností v jednoduchých velkorysých kompozičních plánech.[645] V práci s barevnou plochou vznikají díla jako například *Modrý monochrom* či *Leda s labutí*, svým tvaroslovím inspirována Goyou. V díle *Večer ve Stromovce*, na předmětnost věcí rezignuje úplně, kdy motiv nechá pohltit záplavou paprsků zapadajícího slunce, až se motiv zcela ztotožní s *„barvou a její mnohotvárnou hmotou…“*[646]

Toto nejvýznamnější období Šourkova malířského díla zmiňuji z důvodu, že i když v jeho tvorbě, která pro něj byla spíše okrajovou záležitostí, došlo kvůli velkému pracovnímu vytížení k delší časové pomlce, válka jej v 1. polovině 40. let doslova vyburcovala k dílům, která s plodným obdobím 30. let a s převládajícím důrazem k malířskosti souvisí. A jestli pro něj dříve malířství bylo vytržením ze všednosti a pouhou rozkoší,[647] tehdy začal pracovat v závažnějším těžším tónu, kdy u biblických témat či motivu pohřbu expresivním pojetím akcentuje obsahovou stránku námětu v souladu s jeho filozofií.[648] Skutečnost, že tato díla vznikala náhle a po delší pomlce v období těžkých čtyřicátých let, ale i tíha témat Kalvárií či pohřbů, dosvědčuje, že k jejich vzniku zjevně vedl autorův psychický stav pod náporem prožitků tíživých dobových událostí. Současně jsou tato díla zřejmě výrazem touhy se s dobovými okolnostmi vypořádat.[649] U děl ze 40. let můžeme pozorovat způsob, jak se bytostný malíř a kolorista velmi

---

barevných skvrn, v jejichž pojetí a zpracování dokonce *„principy nastupujícího surrealismu domýšlí až do jeho ozvuků v informelu padesátých let“*. Viz Ondračka (pozn. 640).

[643] Viz Rousová, Malířská tvorba (pozn. 187), s. 8.

[644] Ibidem, s. 8.

[645] Ibidem, s. 8.

[646] Ibidem, s. 8.

[647] *„Člověk se stává malířem ne pro úctu, ne pro vznešené ideje; pro prostou rozkoš*.“ Citováno dle Ibidem, s. 8.

[648] To co avantgardě dříve Šourek vytýkal, nyní svým dílem v období kritických let nepopřel a u autora tak dochází k jakési gradaci či vyvrcholení procesu uměleckého a myšlenkového zrání.

[649] Hana Rousová píše, že tato díla patří k nejsilnějším výpovědím o osobní situaci za války. Viz Ibidem, s. 9.

svébytným způsobem vyrovnává s jiným oproti 30. létům závažným tématem. Barevně v dílech nyní dominuje síla červeně v kombinaci s černou barvou *„takovým barevným akordem, který se rozléhá mnohohlasnou ozvěnou a utkví v paměti“*.[650] Tímto způsobem zpracovává zde uvedená díla *Kalvárie* [9.1], *Adam a Eva* [9.2] či nebiblické, ale stejně tak závažné téma *Pohřeb na Detve*.

Šourkova malba *Kalvárie* [9.1] doslova hnětená špachtlí a štětcem a rozrývaná snad za pomoci jeho druhého konce až na prosvítající podložku (v tomto případě lepenka) není motivicky ničím jiným než zobrazením výřezu tří visících zmučených těl na třech křížích v záři kotouče rudého slunce a krvavě-černé oblohy.[651] Asi již čas postoupil a zmučeným s posledním výdechem padly hlavy na hruď. Po stránce malířského zpracování máme dojem, jako by nám tento srdceryvný přístup k rozdrásání a nanesení hutné barvy po celé ploše díla měl sdělit, o co se tu ve skutečnosti jedná. Zraňování a hnětení malířské hmoty nejen v oblasti těl, ale i nebe, jež v expresivním celku malby úžasným způsobem splývají v jednotu, kdy motiv promlouvá ne literární popisností, ale svou hmotnou smyslovou strukturou, která doslova pláče, nářkem řve o utrpení, protože v ní samotné je vepsán obsah, připomene něco velmi podstatného z díla Rembrandtova.[652] Malířská hmota je zde skutečně základním vyjadřovacím prostředkem, pomocí něhož lze formulovat zákony na tomto světě všeobecně platné. A malíř zde podobně jako Rembrandt, Goya či Alén Diviš *„aktem malby usiluje o její přepodstatnění, zduchovnění, o její lidský rozměr“*.[653]

I v díle *Adam a Eva* [9.2] z téhož období se Karel Šourek opět prokazuje jako malíř bytostně cítící a spjatý se svým dílem. S vášní zdolává formu provedení tohoto biblického námětu, kde hraje roli nejen významná funkce kontrastu dvou (pro toto období typických) tragických barev, ale zejména rukopis a celková rukopisná a barevná pulzace ztvárnění plochy díla. Zde můžeme silněji vnímat ve velmi energickém způsobu utváření velice dynamických postav vliv Emila Noldeho, na jehož tvorbě se Šourek zřejmě poučil i ve velmi žhavé kontrastní barevnosti, která však v Šourkově díle nese mnohem tragičtější tón. Jako by zejména zde platila skutečnost kladení důrazu zejména

[650] Viz Heřman, Malíř a kritik (pozn. 637)
[651] Malířským pojetím a prvkem rudého slunce v pozadí nám dílo vzdáleně připomene obrazy expresionisty Emila Noldeho, přičemž Šourkova závažná a velice střízlivá barevnost držená ve třech barevných akordech je naprosto ryzím odrazem malířova nitra.
[652] Podobným způsobem ztvárňuje Rembrandt tělo Krista v obraze *Po bičování*.
[653] Viz Rousová, Malířská tvorba (pozn. 187), s. 8.

na požadavek výrazovosti, který ve své teorii upřesňuje termínem duchovnost smyslů a tedy i duchovnost vyjadřovacích prostředků.[654] Stejně tak jako jsou Šourkova vrcholná díla z třicátých let *„esencí vidění reality světa v polaritě smyslovosti a duchovnosti, radikálním popřením hranic mezi tradicí a inovací, mezi stálými a pomíjivými hodnotami, mezi realistickou a abstraktní malbou*“,[655] díla z let čtyřicátých jsou ještě obohacena o velmi těžký tón.

Po válce, kdy jen o vlásek unikl smrti, se mění i Šourkův vážný pohled na svět. Znovu se vrací k malování, ale s biblickými motivy se v jeho tvorbě již nesetkáme. Velmi překvapivě se k malířství vrací přes hravý svět Henriho Matisse, kterého samozřejmě již dříve znal, avšak tehdy pro něj nebyl aktuální. Nyní je okouzlen lehkostí kompozic, zářivostí barev a jednoduchým ornamentálním rytmem. *„Nachází u něj to, co zatím nikdy nehledal.“*[656] Maluje kytice, interiéry domova, které však většinou nedokončí. Podle Hany Rousové mu byla tato cesta přece jen cizí, nebo mu nestačil čas.[657]

5.10. KAREL ČERNÝ[658]

Všechny dostupné informace k biblické tematice děl Karla Černého jsou obsaženy v kapitole *3.5. Biblické téma v poválečných letech*.

5.11. JIŘÍ TRNKA[659]

Jiří Trnka je malířem, který se v období protektorátu, zejména v roce 1942, v rámci své figurální tvorby inspiroval biblickou tematikou, jež mu dovolovala parafrázovat dobové dění. V tomto období se živil jako ilustrátor časopisů, přičemž k této jeho činnosti se pojí příhoda vystihující tlak a úzkost života protektorátních let, kdy v roce 1941 malíře napadl „pražský list“ za *Vánoční plakát* [11.1] ke kalendáři vytvořený pro nakladatelství Melantrich. Kritika v této práci údajně rozeznala „židobolševické znaky“ rysů či symboliky v pojetí oslíka a volka, nacházejících se v pozadí půvabného výjevu svaté rodiny. Trnka se kvůli této práci

[654] Ibidem, s. 8.
[655] Ibidem, s. 8.
[656] Ibidem, s. 8.
[657] Ibidem, s. 8.
[658] 19. února 1910 Brno – 18. října 1960 Praha
[659] 24. února 1912 Plzeň-Petrohrad – 30. prosince 1969 Praha

dokonce musel zodpovídat před soudem.[660] Dále za války často maloval zimní zasněžené krajiny jako například *Betlém* [11.6]. V jeho díle nechybí ani téma *Marnotratného* [11.5] či *Ztraceného syna* [11.7]. Všechna díla jsou podána pro autora typickým ztvárněním, které se však mnohdy pohybuje na hranici uměleckého díla a dětské ilustrace, které se autor permanentně věnoval. Významným, skutečně spíše obrazovým námětem a tedy výjimkou těchto biblicky motivovaných děl z období války jsou v rámci Trnkovy tvorby imaginární podobizny *Jana Křtitele* [11.3], [11.4], kdy autorova pozornost byla upnuta zejména na vážný výraz tváře a rovněž tak na barevné ztvárnění.[661] Jiří Trnka se pak více k biblickému tématu nevracel.

5.12. JOSEF LIESLER[662]

Byl malíř pocházející z německo-českého prostředí. Studoval obor kreslení u O. J. Blažíčka na Vysoké škole architektury na ČVUT v Praze, kde však nebyl nijak více umělecky motivován. S uměním se tedy seznamoval především prostřednictvím soudobých francouzských periodik ve veřejných knihovnách. Jako student byl představen Václavu Rabasovi, pod jehož vedením maloval. Jeho rané práce byly vystavovány od roku 1937 na výstavách Burianova divadla, kde se třídila názorová hlediska jeho generace, a aktivně se účastnil všech výstavních příležitostí pro mladé umělce. V roce 1939, půl roku před tím, než byly uzavřeny vysoké školy nacisty, dokončil Liesler studia. V roce 1938 byl Václavem Hejnou přiveden do okruhu mladé generace intelektuálů družících se u Stieblů, kde se setkal s některými budoucími členy skupiny *Sedm v říjnu* (Václavem Plátkem, Arnoštem Paderlíkem, Zdeňkem Seydlem) a mimo jiné se členy SVU Mánes, které tam přivedl Vincenc Makovský.[663] Rok poté se podílel na výstavě skupiny *Sedm v říjnu* a účastnil se dalších dvou výstav této skupiny v roce 1940 a 1941.

Až na poslední výstavě skupiny *Sedm v říjnu* roku 1942 se objevila i Lieslerova biblická témata.[664] K takovému směřování naznačuje i práce, kterou vytvořil již na

[660] Viz Lahoda, Protektorát (pozn. 7), s. 121
[661] Viz Hlaváček, Trnka (pozn. 101).
[662] 19. září 1912 Vidolice u Kadaně – 23. srpna 2005 Praha
[663] Již v roce 1938 vchází do povědomí umělecké veřejnosti účastí na výstavě uspořádané SVU Mánes pro vyhledávání nových talentů. V roce 1942 se stává jeho členem a účastní se výstav. Lieslerovo dílo také bylo zařazeno do expozice progresivních zjevů generace 40. let, uspořádané roku 1941 v Praze pod označením *Konfrontace*.
[664] Viz Hošková, Liesler (pozn. 103), s. 29.

pražské technice - sochařské dílo v podobě symbolické hlavy vzdoru, nesoucí název dle slov Komenského: *Věřím i já, že vláda věcí tvých se k tobě zase navrátí*. Následně velmi intenzivně reagoval tragické události války. Jeho obrazy vyjadřující úzkost, jsou zahaleny tajuplnou mnohdy jakousi anonymní atmosférou, která později pronikla i do nejznámější části jeho díla – do postav *„tajemných soudců*". Jeho díla vynikají zejména uměním jinotajné sdělnosti a parafráze, na níž je založen dar Lieslerův dar básnické evokace a podle Simeony Hoškové Je to právě schopnost převyprávění, která se stala Lieslerovou dominující tvůrčí metodou, *„i když ne vždy ve zcela otevřené a příznačné podobě*".[665] V neposlední řadě všechna Lieslerova díla, jež vznikla za války, prozrazují jistotu kresby a technického provedení, přičemž se svým charakterem mnohdy blíží tvorbě Vladimíra Sychry.

Liesler se za války také věnoval podobně jako Václav Hejna ztvárnění výjevů z nemocnice, a to dokonce z operačních sálů, či zachycení ruských uprchlíků, jež ho vedly k tematickému cyklu *Lidé na cestách*. Biblická témata jako *Nanebevstoupení*, *Milosrdný Samaritán*, *Poslední večeře* ad., se v jeho tvorbě začala objevovat od roku 1941. V letech 1942 a 1944 namaloval desítky tematicky rozmanitých obrazů reagujících na válku, jež datem svého vzniku spadají do autorova prvního tvůrčího vzepjetí. Jeho díla biblického historizujícího charakteru jako *Snímání z kříže*, *Nanebevzetí I*, *II*, a s nimi i ta archaicko-symbolická jako tragický *Archaický prostor*, *Koně* ad., byla veřejnosti prezentována až na poslední výstavě skupiny *Sedm v říjnu*.

Nejen v rámci biblické tématiky v tomto období intenzivně připomínal obsahovost a význam různých výjevů, kdy například do archaického motivu často vnesl kus soudobé reality, podobně jako tomu bylo i u Aloise Wachsmana. Oba autoři ve svých dílech uplatňovali skupiny postav lidí přihlížejících nějakému dramatu odehrávajícímu se opodál. Avšak Lieslerovy postavy často upoutají a zneklidní lhostejností, netečností či jakousi nemožností vidět to, co se právě odehrává. Mnohdy vypadají jako by se octly v nějakém téměř surreálním zlém snu a jakoby výjev vedle nich se odehrávající byl pouze symbolem zápasu doby. U Lieslerových „lidí", namísto těch projevujících zájem u Wachsmana, je patrné pouze strnutí, strach, údiv či zamyšlení, který se však přímo neváže k dramatu odehrávajícímu se opodál, ale jako by tyto emoce

[665] Ibidem, s. 30.

existovaly jaksi anonymně, uzavřeně v každé jednotlivé postavě figurální stafáže. Jako by v nich bylo vepsáno čekání českého lidu, strach a nemožnost se situací za protektorátu něco dělat. Mírný obrat můžeme sledovat u děl, jež vznikla před koncem války, kdy například v díle *Zápas anděla s Jakubem* z roku 1944 je patrné vytržení a zaujetí nad danou situací.

Liesler, podobně jako František Tichý, Jan Bauch či Alois Wachsman patří k umělcům dovolávajícím se klasických hodnot minulosti, navazujícím především na El Greca, Goyu a Daumiera.[666] Jako student se velmi záhy seznámil s díly celé plejády současné německé avantgardy: Noldem, Liebermannem, Hoffmanem, Kirchnerem, Corinthem a Dixem, přičemž pro Otto Dixe měl obzvlášť silné zanícení. A byla to především dobrá kreslířská schopnost, která mu v jeho olejomalbách dovolovala nakládat velmi svébytně a rafinovaně s různými obrazovými prvky z děl starých mistrů.[667] V tvorbě nalezneme mnoho výtvarných paralel s monumentální formou německé novorenesance a symbolismem konce 19. století. Dále pak v jeho raných dílech vytvořených pod různými vlivy, například Picassa či Braqua, je patrná schopnost tvůrce *„přetavit výchozí výtvarný impuls … a přehodnotit jej zvláštním, pro něj typickým způsobem chladného humoru a fantazie…“*.[668]

V biblicky laděných motivech se u Lieslera s inspirací díly starých mistrů setkáme například v pojetí motivu *Milosrdného Samaritána* [12.2], jenž nás vede k temnosvitně pojednaným olejomalbám Caravaggia. Jinými mistry, jimž malíř vzdal svůj hold a obdiv například tím, že citoval jejich obrazové prvky v díle *Poslední večeře* [12.3] z roku 1942, jsou velikáni španělské malby Diego Velázqueze a Francisco de Goya. Od Velázqueze do svého díla přejal průhled do zadní místnosti, kde se ve skutečnosti děje

[666] Viz Anděla Horová, *Nová encyklopedie českého výtvarného umění II.*, Praha 1995, s. 451. - Možná že tato návaznost a jistý sklon ke klasičnosti vyklíčil již v období jeho dětství, kdy se na půdě skromného bytu rodičů setkal s uměnovědnými obrázkovými periodiky, například s magazínem *Die Kunst*, kde se seznámil s rozmanitou tvorbou mistrů, sahající až do 20. století, jež rozjitřovala jeho dětskou fantazii. Byli to malíři jako Arnold Böcklin, Anselm Feuerbach, Hans Makart von Marées, Franz Stuck, Max Klinger, Gaspar David Friedrich, Max Liebermann a řady dalších, kteří Josefa Lieslera ovlivnili na jeho cestě malířského hledání vlastního výrazu. Viz Hošková, Liesler (pozn. 103), s. 17.

[667] *„Studoval u profesora Aloise Boháče, jehož výuka se opírala o příklady renesanční kresby, zvláště Michelangela a Leonarda, a vedla žáky k pochopení vztahů hmoty a prostoru, světelných hodnot, linie a objemu, které zůstaly základním vkladem do dalšího Lieslerova uměleckého vývoje.“* Ibidem, s. 18.

[668] Ibidem, s. 19.

to, o čem by měl prvoplánově daný obrazový námět být[669] a od Goyi obludný výraz, jež zde Liesler propůjčil kočce, která má v přítomnosti dámy v popředí výjevu snad odkazovat k nebezpečí temných animálních sil mnohdy přehlušujících skutečnou podstatu. S různými reminiscencemi nejen z děl starých mistrů, ale i Maneta,[670] Gauguina, Picassa, de Chirica, ad. se můžeme setkat i u jeho mnoha jiných prací světského charakteru.

Nanebevzetí [12.1] a další biblické náměty byly prezentovány na poslední výstavě skupiny *Sedm v říjnu*.[671] V *Nanebevzetí* můžeme vnímat rozlehlý archaický prostor pojatý s básnivostí a smyslem pro monumentalitu a vznešenost, vzdáleně připomínající archaické prostory v dílech Josefa Šímy.[672] Tajemnost rozlehlé krajiny a stafáž starověké architektury v pozadí upomíná nejen na vědomí malíře o hluboké provázanosti současnosti s minulostí a na věčně platné zákonitosti v lidském rodu. Poněkud surreálnímu záhadnému výjevu nanebevzetí, jehož dojem zesiluje význam tajemné nereálné barevnosti, je přítomna skupina lidí v jakémsi gestu hluboké zamyšlenosti a neúčasti, kteří jako by pouze tušili význam a zvláštnost okamžiku, který se vedle nich odehrává, ale jako by o něm ve skutečnosti nevěděli. Jen pro srovnání s ostatní Lieslerovou tvorbou nenáboženského ladění můžeme zmínit, že v tomtéž obdob vzniká dílo *Archaický prostor*, podobného, avšak více dramatického, expresionistického charakteru, jehož obrazová plocha je rovněž založena na realizaci rozlehlého dálného pohledu do potemněle zemité krajiny, na jejímž rozhraní mezi temným horizontem země a rudým, těžce fialovým obzorem nebe se pohybuje vzdálený krystal racionality. V popředí se naopak odehrává jakési nejasně čitelné drama smrti či extatického tance zla. Toto dramatické dílo zmiňuji proto, aby nás uvedlo do

---

[669] Myslím tím Velázquezův raný obraz *Kristus v domě Marty a Marie*, ale tento kompoziční přístup pracující tvůrčím a jaksi opačným způsobem s hierarchií zobrazovaného či zobrazovaných je u Velázqueze poměrně rozšířen.

[670] Zvláštní řetězec inspirací díly různých mistrů vzniká, když si uvědomíme, že sám É. Manet se zejména kompozičně inspiroval díly Velázquezovými a F. de Goyi. Přičemž J. Liesler se inspiroval těmito umělci a zároveň ještě i É. Manetem.

[671] *Snímání z kříže*, *Nanebevzetí I*, *II*, tragický *Archaický prostor*, *Koně* ad.

[672] Možná by zde bylo na místě připomenout jiné Lieslerovo dílo nenáboženského charakteru, které se svým podnětem ke vzniku velmi úzce váže k tragickému období války, a které se svoji atmosférou rozlehlého prostoru a provedením velmi blíží plátnu *Nanebevzetí*. Jedná se o obraz nesoucí název *Pocta mrtvému příteli*, jež Liesler vytvořil v roce 1942 jako pietní vzpomínku na Pavla Kropáčka, jenž pod nadvládou zla zahynul v Osvětimi. Dílo je rovněž prodchnuto zvláštní bolestnou melancholií, ztělesněnou dvěma ženskými figurami – múzami dvou rozdílných světů – vroucího citu a chladného intelektu, přičemž vzpínající se kůň na horizontu představuje sílu osudu. Viz Hošková, Liesler (pozn. 103), s. 30.

myšlenkového prostředí, v němž vzniklo následné Lieslerovo dílo, plné odevzdání, bolesti a lítosti – *Milosrdný Samaritán* [12.2](1941-42). Protože je v tomto výjevu přítomno více postav, nemůžeme zde hovořit o nějakém přesném malířském následování biblického textu, ale spíše o podstatě jeho sdělení, která má vést k milosrdenství, soucitu a lásce. V temnosvitném pojetí, plném ztěžklých znepokojivých ba až nemocně působících barev, je světelně akcentováno zejména tělo raněného, jež láskyplně k sobě vine ženská postava. Ta je zahalena v rudém šátku odstínu kraplaku, který tak na první pohled zejména svým malířským pojetím může evokovat jakési gestické mázy krve, jimiž je šat potřísněn. V těchto dvou postavách můžeme spatřovat ústřední světelný bod díla, jež tvoří jakýsi spletený shluk tvarů láskyplného objetí muže a ženy, jež ve spojení s nasvíceným, v okolní temnotě až bělostným inkarnátem kůží a rudou barvou látky působí jako ústřední energetické jádro obrazu, od nějž se vše odvíjí. Výjev po stranách nejen kompozičně, ale i symbolicky doplňují dvě další postavy, z nichž jedna je do děje aktivně zapojena v gestu pomoci, zatímco druhá postava, nacházející se patřičně daleko od dramatu výjevu stojí s kamennou tváří nehnutě, v gestu zamyšlení a podobně jako i u jiných Lieslerových děl emočně do příběhu nezainteresovaně. Tato figura nám svoji strnulostí a pojetím spíš než lidskou bytost připomene typ starověké karyatidy. Celkově dílo svým temnosvitným nasvícením a převládajícími tóny hluboké hnědi, černě, zelenavých a světlých tónů pleti s ostře krvavým rudým akcentem draperie připomene některá díla Caravaggiova.

Zatímco již zmíněné dílo *Poslední večeře* [12.3] z roku 1942 obsahuje složitěji čitelné symbolické poselství a v jeho realizaci se malíř inspiroval zejména díly španělských velikánů, *Večeře v troskách* [12.10] z roku (1944), svým názvem a tématem upomínající na biblickou poslední večeři Páně, nese mnohem více odkazu k aktuálnímu válečnému dění v období před koncem války.

Velkolepým dílem *Salome* [12.8] (1944), na kterém Liesler pracoval v období jako na *Skupině záhadných* soudců, vrcholí realizace děl na biblické téma. „*Záhadné soudce*“ v souvislosti se *Salome* zde zmiňuji proto, že v obou dílech malíř pracuje s podobnými prvky rafinovanosti jak v kompozici, tak v barevnosti. Můžeme vnímat velice prudké kontrasty čistých barev a to zejména hluboké černé, červené a okru. Figury jsou promyšleně rozvrženy v dostatečně rozlehlém a hlubokém obrazovém prostoru, podobně jako je tomu například i u obrazu *V nemocnici* z téhož roku. Tajemnost a rafinovanost díla *Salome* je vyvolána řadou těžce čitelných prvků, jako

například figury muže v červené uniformě, jemuž místo hlavy na krku zůstala jen jakási rzivá hříva žhnoucích plamenů. Snad právě tento muž, jenž „ztratil hlavu“, stejně jako další dva muži hledící oknem na krvelačnou Salome do potemnělého interiéru, mají opět naznačovat velké nebezpečí vítězství animálních nerozumových sil v člověku a společnosti a jejich zkázonosné působení, které Liesler mohl na vlastní oči pozorovat za války. V pojetí samotné postavy Salome bychom se mohli přiklonit ke skutečnosti, že byl autor inspirován svými malířskými vzory E. L. Kirchnerem, v jakési erotické dráždivosti Lovisem Corinthem či morbidností Otto Dixe. Také zde v této souvislosti můžeme zmínit Němce Franze von Stucka, který v roce 1906 namaloval obraz *Salome*, jímž reagoval na dramatické představení dle stejnojmenné hry Oscara Wilda, tedy autora, jehož Liesler znal, obdivoval a dokonce několikrát ztvárnil. Wildovo dílo stejně jako tento Lieslerův obraz vyjadřuje dramatický souboj pohlaví a příčinu zkázy muže.

V reakci na válku Josef Liesler vytvořil i řadu velice citlivých kreseb kombinovaných s akvarelem či pastelem a také grafik, které jsou mnohdy inspirovány zejména grafickou tvorbou Francisca Goyi, avšak obsahují apel na současnou situaci v podobě jakýchsi až futuristických technicistních prvků, které symbolizují strašné ničení a hrůzu, kterou technika v době války přinesla. Akvarel *Válečný stroj*, také obsahuje vliv Goyi, avšak přízračná mohutná bytost nad vším lhostejně vládnoucí a oddávající se slasti ničení je zde propojena s diagonálně vzedmutým tankem, který bezohledně najíždí a drtí postavu Harlekýna. Ostatní názvy leptů mluví za vše: *Válečná příšera*, 1945; *Válečný motiv-Nepříčetný vztek*, 1945. Goyovy přízračné obludy Liesler pak ještě o to více cituje v cyklu litografií doplňujících Bednářovu sbírku poezie *Praha pod křídly války*, jež vyšla těsně po válce.

Z kreseb, které však nesou spíše náboženské, než biblické téma, můžeme zmínit alespoň velice sugestivní kresbu *Velikonoční beránek* [12.4] z roku 1941. Jedná se o velmi expresionistické vyobrazení hlavy zvířete, pojaté energicky, ale lehce vytvořenou kresbou tužkou a úsporně kolorovanou akvarelem na tmavém křídovém pozadí. Zvíře, jež je stažené z kůže, svým výrazem vyjadřuje děs, který můžeme pozorovat zejména u figur a přízraků v Goyových grafik cyklu *Los caprichos*. Temné děsné téma pohledu do očí mrtvému zvířeti na černém pozadí opravdu výmluvně promlouvá o stavu doby roku 1942. Zoufalství skryté v takovém výběru tématu o to víc prostoupí pozorovatele, když si uvědomí, že se kresba pojí s obdobím posledních velikonočních svátků a posledního prožití jara obyvatel Lidic a Ležáků, kteří byli nadcházejícího léta vyvražděni. Pocit

bezmoci či vnitřního strnutí a hrůzy obsahují i další Lieslerovy kresby kolorované akvarelem, jako například emotivní pojetí motivu *Nálet* z roku 1940 či vyobrazení smutné ženy z roku 1942, která svým výrazem silného psychického pohnutí a hlubokého smutku, jež se odráží nejen v temném až jakoby prázdném a bolestí prosáklém pohledu očí a v sepětí rukou, připomene Marii Dolorosu. V roce 1944 vytváří kresbu inspirovanou raně křesťanskou legendou o římském vojákovi a mučedníkovi svatém Šebestiánovi [12.11], která je ve svém šrafování a symbolické barevnosti zřetelně ovlivněná kresbami Odilona Redona. Je otázkou, proč si malíř vybral zrovna tento „kubištovský" motiv a můžeme se jen domnívat, zda jej zamýšlel jako výraz symbolického vyjádření utrpení umělce pro umění, k čemuž by nás mohla vést i přítomnost býka, který je symbolem Evangelisty Lukáše, tedy patrona malířských cechů.[673] Také bychom toto dílo mohli vnímat jako vyjádření utrpení malíře, kterému není dovoleno plně se vyslovit, což Liesler musel cítit i ve skutečnosti smrti Pavla Kropáčka, jež pro své názory zahynul v únoru roku 1943. Zatímco je svatý Šebestián, spoután a jeho hroutící se tělo je proraženo šípy, vedle něj se vzpíná divoký býk, možná symbol výzvy a touhy vzepřít se svému strachu a dobovému diktátu a malovat pravdu.

Po válce se k například k tématu piety vrací v díle *Opuštění lidé na cestách utrpení* [12.13] v roce 1959. Toto dílo již spadající do Lieslerova cyklu obrazů *Navzdory tobě mé století* je inspirováno Marcem Chagallem, avšak již neobsahuje takové formální ani kompoziční kvality, které jsou přítomné v celkové úspornosti, kompoziční rafinovanosti a barevné závažnosti provedení děl v období války.

5.13. VÁCLAV HEJNA[674]

„Ve všech motivech vidím člověka. Opojení - bolest – smrt.
Člověka v jeho podobách nejvlastnějších." V. Hejna

Život Václava Hejny byl ovlivněn jeho mimořádnou citlivostí, s níž reagoval na veškeré společenské změny, a celý jeho osud se podle toho utvářel. Velice lidská reakce na dobové dění a až jasnozřivé vědomí toho, co se ve společnosti a člověku odehrává, ho vedlo ke způsobu existence, *„který jej sváděl s vytyčených tras a vrhal do stínů a*

[673] Kromě svatého Šebestiána je symbolem daně, již malíř platí umění odhalením svého duševního, niterného světa, také Marsyas.
[674] 24. září 1914 Praha - 2. srpna 1985 Praha

nikoliv na výsluní."[675] Hejnova senzibilita a umělecké nadání ho samozřejmě musely vést k velkému citu pro poezii, avšak celá jeho rozmanitá osobnost se projevovala třeba i ve smyslu pro nadsázku či sebeironii. Podle tvrzení Hejnových současníků byl osobností, která vynikala i mnoha dalšími vzácnými dary, mezi něž patří i velmi vřelé lidství a umění brát život s humorem, i když se pod jeho tíží notně prohýbal.[676] Kromě výše zmíněného Josefa Lieslera, byl mladším, ale významnějším členem skupiny Sedm v říjnu. V období kritických 30. let se účastnil výstav v salonu divadla D 34 v Praze, které reagovaly na aktuální dobové dění, a to od sezóny 1937-1938. Avšak širší veřejnosti se zásadně prezentoval jako malíř a člen na výstavách skupiny Sedm v říjnu v roce 1939, v rámci níž ho teoretikové Pavel Kropáček a Jiří Kotalík považovali za nejvýraznějšího člena skupiny.[677] Tento malíř je v podstatě jeden z nejmladších umělců generace, na níž se tak mocně podepsaly dobové události. Jeho expresivní rukopis, dráždivá barevnost a tíživé existencionální motivy neměly ve své syrovosti podání a trýzni prožitku v českém výtvarném umění snad ani obdoby. Jeho styl je v podstatě nezařaditelný a můžeme zde mluvit o čistém expresionismu, plném napětí a patosu, podobně jako například u malířsky a kompozičně dokonalejšího Chaïma Soutina.[678] Hejna je jedním z mála malířů, jež se v období 30. a 40. let v rámci figurace vyjadřující zoufalství, strach či depresi uchýlili k biblické tematice. S J. Bauchem, K. Šourkem, R. Veverkou ho pojí právě biblické náměty malované expresivně a s bolestným procítěním. Hejna se viditelně soužil pocitem osamocení a bezmoci ve světě, který se nezadržitelně řítil k sebezničující

---

[675] Viz Magdalena Juříková, *Václav Hejna - Ze sbírek galerie Zlatá husa v Praze* (kat. výst.), Galerie umění Karlovy Vary 2009, s. 3. - Václav Hejna se narodil 24. září 1914 v Praze, vyrůstal na Malé Straně na Újezdu. V letech 1934-39 studoval na Vysokém učení technickém kreslení a až v roce 1945 absolvoval. Od roku 1939 byl členem Mánesa, od roku 1945 SČUG Hollar. V letech 1946-48 absolvoval dlouhodobější pobyty v Paříži, kde studoval na École des Beaux Arts a stal se členem skupiny Surindependents a studijní cesty do Sovětského svazu a Polska.

[676] Ibidem, s. 3. - Pro dokreslení Hejnovy osobnosti bychom mohli zmínit některé z jeho současníků a přátel, jako například Jiřího Koláře, se kterým se stýkal. Oba umělci byli v mnoha směrech stejně naladěni, *„jen jeden se opíral o jistotu řádu a druhý o jakousi aplikovanou metodu volného pádu.*" Ibidem, s. 5.

[677] Téhož roku se Václav Hejna stal členem SVU Mánes, kde měl v roce 1942 i samostatnou výstavu, po níž pak přišla další v Topičově salonu v roce 1943. Ibidem, s. 3.

[678] Ale i přes velice expresivní uvolněný způsob malby Hejnovo rané dílo doprovázel řád a rozumová kontrola. Nejen, že sám velmi dbal na správné užití techniky olejomalby, ale navíc k mnoha dílům 30. let, jež by se lehce dala zaměnit za svévolný spontánní malířský výtvor bez rozmyslu, jsou dochovány skici či přípravné olejové studie, ve kterých si pečlivě zaznamenával nejen barevnost, kterou mínil použít, ale i způsob rukopisu či užití výtvarných prostředků a nástrojů. Tato skutečnost nám prozrazuje, že i přes velmi volné malířské podání svých děl měl Hejna naprosto konkrétní představu o jejich výsledné podobě.

válečné éře a nadevše měl dar jasnozřivého vnímání života kolem sebe.[679] Jeho tvorba se tak v průběhu kritických válečných let vyznačuje dvěma druhy prací, a to jakýmisi obrazy vlastní duše či pozorováním a zachycením jeho vnitřních stavů, jež jsou charakterizována jako působivý doklad zápasu o vlastní obrazovou řeč a na druhé straně máme díla a kresby, jež jsou přímou reakcí na kulturní barbarství nacismu a *„připomenutím humanistických hodnot*“. [680] V podstatě se zejména v oblasti námětu také u Hejny jedná o jakýsi retro-impulz, který se ve skupině Sedm v říjnu *„projevoval podobně jako u velké části české avantgardy narativně buď jako výraz romantické touhy, nebo jako návrat k biblickým tématům.“*[681]

Biblická podobenství stejně jako i jiné motivy lidské existence se mu za války staly ideální látkou k vyjádření drásavých životních skutečností. V rámci výběru biblické tématiky je příznačné, že se soustředil na nadmíru dramatické *Kamenování* [13.1]- [13.4] či téma *Poslední večeře* [13.7]- [13.10], jež podobně jako i jiné náměty jeho tvorby 30. a 40. let spadají do oblasti tzv. expresivní figurace. Zvláštní skutečností však je, že ač byl Hejna považován za jednoho z nejosobitějších a nejoriginálnějších malířů skupiny *Sedm v říjnu*, v porovnání s jeho bouřlivým dílem vzniklým před rokem 1939 *„působil jeho expresionismus z období skupiny dosti zdrženlivě, jako by se opíral o tradiční obrazotvornost*“.[682] Jednalo se o jakýsi humanistický návrat k řádu, který však Hejna nevnímal jako omezující, protože koncept realismu *„zahrnující psychologickou dimenzi nabízel dostatečný prostor i pro fantazii.“*[683] *„Pro Hejnu, který v obraze viděl ‚syntetickou harmonii duchovního obsahu a formy‘, bylo obrazové téma ‚nevyčerpatelnou studnicí denního plynutí, v němž se odráží … vnitřní život.‘“*[684] A *„věčné objevování nové skutečnosti stále proměnlivé, … rovnocenné s přetavováním tradičních vzorů*“ u Hejny nabývalo podoby vzájemného ovlivňování formy a tématu a propojování profánního a sakrálního.[685]

---

[679] Viz Jiří Kohoutek, *Václav Hejna. Malby, asambláže kresby z třicátých až osmdesátých let*, Praha 1991.
[680] Viz Tesan, Hejna (pozn. 105), s. 17.
[681] Ibidem, s. 17.
[682] Ibidem, s. 17.
[683] Ibidem, s. 75.
[684] Jedná se o citaci z Hejnových záznamů z katalogu výstavy *Václav Hejna. Kresby a obrazy z posledních pěti let*, Topičův salon Praha, od 15. III. Do 4. IV. 1943, bez paginace, které cituji dle textu H. Tesana. Ibidem, s. 75 a 93.
[685] Jedná se o citaci s Hejnových záznamů. Ibidem, s. 75 a 93.

V průběhu čtyřicátých let dokonce v rámci „odpovědnosti k říkanému“ i jeho rukopis mnohdy pozbyl své důrazné malířské faktury, způsob jeho malby zlyričtěl a barva získala jemné, lazurní tóny. Avšak i přesto na Hejnových plátnech jsou barvy a existence zraňovány do té míry, že zde můžeme mluvit o dílech, jež se v českém prostředí vyznačují zcela nevídanou syrovostí.[686] Velice expresivní rukopis, v němž je patrné bolestné procítění, se pojí s doslova drásavým koloritem plným temných tónů, podobným jako uplatňoval Hejnův současník B. Feigl. Hejna často *„na tmavém pozadí lomeném fialovou nebo caput mortuum (…) rozehrával ohňostroj disonantně světlých barev. Zářivé odstíny používal většinou tam, kde chtěl pomocí světelných kontur vytvořit atmosférickou vazbu mezi jedincem a jeho okolím. Jeho fluorescenční barvy často vyjadřují poškozenou auru a obrazům dominuje ‚zlá‘ barevnost. Podobně ‚nezdravý‘ kolorit známe například z magického realismu Franze Radziwilla, s jehož tajemnou poezií má Hejna mnoho společného*.“[687] Pro zvýšení světelnosti obrazu užíval čisté pigmenty citrónové žlutě, růžové či blankytné modře, kdy podobně pracoval Jean Fautrier, který uplatňoval pastózní malbu, na níž nanášel vysoké vrstvy tenkých lazur, které zmatněním a popraskáním vyvolávaly existencionální dojem zranitelnosti.[688]

V Hejnově obraze *Kamenování* [13.1] z roku 1936 se téměř jedná o psychedelickou barevnost prudce červeného nebe, kontrastujícího s velice energicky pojatým výjevem kolektivní vraždy. Obrysy figur jsou v těžkopádném i dynamickém pohybu po francouzském nejen „rouaultovském“ vzoru malovány silnou černou malířskou konturou a dále pak hutně dodatečně promalovány bohatými barevnými pastózními doteky a tahy štětcem, jejichž plastičnost a barevnost tvoří prostor. V celku Hejna silnými smyky rozetřel nejen caput mortuum, ohnivě žluto-oranžové tóny, ale můžeme pozorovat i komplementární oživení zelenými a tyrkysovými barvami, jež dohromady tvoří jakousi barevnou orchestraci. Dramatická tragická hudebnost motivu se však *„zásadně odlišuje od přístupu syntetiků a abstraktních malířů…*“.[689] U Hejny *„hudebnost barvy neodkazuje ke kosmickému rozšíření smyslů, nýbrž k hluboce pozemské smyslové zkušenosti hmoty*.“[690] V rámci světového kontextu toto dílo váže silná podobnost k Dubuffetově *Jazzové kapele*, která však vznikla až roku 1946.

---

[686] Viz Tesan, Hejna (pozn. 105), s. 52.
[687] Ibidem, s. 104.
[688] Ibidem, s. 104.
[689] Ibidem, s. 53.
[690] Ibidem, s. 53.

Druhá verze námětu, tentokrát *Kamenování Sv. Štěpána* [13.4], působí svým podáním mnohem více konzervativně až staromistrovsky, jak ve své barevnosti, tak ve svém rukopisném podání. *„Přičemž k identifikaci obrazu jako historické kompozice však v tomto případě už vede sám název*."[691] Na tradičním kompozičním schématu jsou však v tomto období založena i mnohá jiná díla nebiblického charakteru, jako například Hejnův *Utopený* [13.11], 1942, jehož kompozice je založena na tradičním kompozičním schématu kladení Krista do hrobu.[692]

V Hejnově díle *Poslední večeře* [13.7]-[13.10] pak můžeme vnímat několik znaků, odkazujících k Tintorettově dílu stejného námětu, například v chvějivé luminozitě a dále v kompozičním podání vtahujícím diváka výraznou diagonálou stolu do hloubky obrazu. Magická, až jakási chemická barevnost je naopak výsledkem inspirace dílem El Greca. S dobou vzniku díla se téma a jeho podání pojí v zobrazení prostoru podobném úkrytům, které lidé využívali ve chvílích ohrožení bombardováním. Podobnou, ale opačnou evokaci – profáního zobrazení evokující náboženský námět, můžeme vidět v Lieslerově obraze *Večeře v troskách* [12.10].

Můžeme pozorovat, že již za II. světové války Hejna zachází s malířskou hmotou způsobem, který až po válce v Paříži manifestovala díla umělců jako Fautrier, Dubuffet či Tapié.[693] Hejna do barevné pasty zapracovával seškrábané zbytky uschlé olejové barvy z palety a vytvářel tak silnou malířskou strukturu, podobně jako by pracoval s plastickou hmotou či bahnem. Dokladem toho je dílo *Zraněná hlava*, které představuje zmučeného muže s modrým monoklem a krvavě rudou zřítelnicí, jemuž tečou z úst zvratky, přičemž jakési pomyslné jizvy jsou vytlačeny otiskem sklenice.[694] Harald Tesan tyto jizvy nazývá hrubými stopami svévole, kterou, autor nasměroval proti vlastnímu dílu.[695] Tuto Hejnovu práci zmiňuji proto, že velice úzce souvisí s brutálním děním za války a dále pak, že může být v jistém smyslu vnímána jako opak veraikonu, obrazu otisku Kristovy tváře na Roušce Veroničině.[696] Je otázkou, zda se nejedná o příliš silné spekulace a hypotézy, ale podle Tesana Hejna tímto dílem a jeho podobou vlastně

[691] Ibidem, s. 75.
[692] Ibidem, s. 75.
[693] Ibidem, s. 51.
[694] Ibidem, s. 53.
[695] Ibidem, s. 53.
[696] Ibidem, s. 54.

polemizuje s tradičními kristomorfními idealizacemi, které jsou pro něj představovány díly například Albrechta Dürera či Georgese Rouaulta.

Kromě biblických témat se Hejna ve své malířské tvorbě věnoval zejména tématice společností vyvržených lidí, to znamená motivům vězňů, mrzáků, pouličních handicapovaných žebráků, duševně nemocných lidí, jejichž jednotlivé zhroucené figury nakonec vkomponoval do obrazového motivu *Čekárny doktora Schauera* (1938), již ztvárnil ve více variacích. Kromě toho, že tento motiv čekárny byl něčím difuzním, anonymním a rozmazaným a nebylo tedy možno jej vztahovat k národům či jejich zástupcům, stal se příhodným vyjádřením zračícím tragédii doby. Ač jej můžeme vyložit různými způsoby, nejpádnější výklad vzhledem k dobové situaci je, že by mohlo jít o metaforu doslova násilně přeraženého rozletu mladých umělců, *„omezení vývojových možností a neutěšené budoucnosti umění“* nebo též metaforou vlastního osudu malíře či osudu výtvarníků, kteří se ocitli v tragické situaci věčného čekání, protože jim byla jakákoliv aktivita zakázána.[697] V této situaci si postavy umístěné kolem stolu v čekárně známého pražského psychiatra počínají jako *„rozumu zbavení“* a podle H. Tesana se tímto námětem Hejna dotýká zásadního tématu expresionismu - souvislosti mezi uměleckou tvorbou a šílenstvím.[698] Zajímavostí je, že pocitu bezvýchodnosti Hejna dociluje i sériovým řazením postav, jež má navozovat pocit stísněnosti a bezedného zoufalství. Tomuto výrazu dopomáhá i tvarově roztékající se a k zemi směřující hmota těl zobrazených. S tím se pojí i výtvarný postup, jímž Hejna předběhl dobu, kdy jeden motiv v procesu uměleckého hledání opakoval ve stovkách variant skic a obrazů, kdy chtěl docílit toho, aby se *„malířský akt osamostatnil v čirém gestu automatismu“*.[699] Podobně pracoval i Jackson Pollock, jehož šíleně expresivní *Naked Man*[700] (1938-1941) se až neuvěřitelně podobá Hejnovým postavám bez tváře a není bez zajímavosti a logické souvislosti, že oba malíře v rané tvorbě spojuje touha *„otevřít se projevům*

[697] Ibidem, s. 28.
[698] Ibidem, s. 28.
[699] Ibidem, s. 104. – Tento přístup je dědictvím surrealismu, který Hejna, stejně tak jako řada dalších umělců, jako jeden poslední z projevů meziválečné avantgardy opustil. Možná přispěje k vystižení Hejnova lidského a malířského naturelu skutečnost, že mu na surrealismu nejvíce vadil tzv. „povrchní anekdotický balast“. Vyznával pouze tvorbu těch surrealistů, jež byli schopni definovat uměleckou formu prostřednictvím barvy jako toho nejzákladnějšího výrazového prostředku malby. Možnostmi a hranicemi tohoto směru se Hejna zabýval dokonce teoreticky v referátu o pařížské výstavě surrealistů. Viz Václav Hejna, Výstava surrealistů v Paříži, *Volné směry XL*, 1947-1948, s. 142-143
[700] Soukromá sbírka, New Jersey.

nevědomí, aniž by se uchylovali k ikonografii surealismu".[701] Výsledkem Hejnova umění 30. let *„obráceného k propastným a nevědomým aspektům lidské existence, jsou bezprostřední psychogramy malířských gest*", jimiž Hejna předběhl dobu, protože vytvářel umění, které až po druhé světové válce hlásal Michel Tapié a jiní teoretici výtvarného umění, kteří již odmítali jakékoliv napodobeniny kubismu.[702]

Během války Hejnovo tvůrčí odhodlání pohaslo, což se dá vysvětlit skutečností, že válečné události a život v protektorátu vedly k silné psychické frustraci. Největší pozornosti se Hejnovi dostalo v letech demokracie po válce. Publikoval ve Volných směrech a dokonce v tomto periodiku bylo publikováno několik jeho děl společně s díly některých členů skupiny *Sedm v říjnu*.[703] Získal stipendium na pobyt v Paříži, kde nakonec setrval déle a kde mu bylo dopřáno prezentovat svá díla na samostatné výstavě,[704] která však byla zmařená únorovým převratem a Hejna se musel vrátit domů. Po návratu se ještě účastnil výstavy v Mánesu, kterou bylo možné vnímat jako *„dozvuk krátkého období obecného nadechnutí*".[705] Po roce 1948 se o Hejnovi začínalo mlčet a nastala doba jeho zapomnění. Jeho dílo, především to před rokem 1939, *„se pochopitelně vzpíralo národní klasifikaci, která byla za komunismu po dlouhou dobu zcela neústupně chápána jako garant společenského konsenzu*."[706] Teprve v roce 1959 mohl vystavit svá díla, což se pro něj stalo mimořádným impulzem pro další práci. V roce 1960 byl ne zcela vlastní vinou odsouzen za nedovolené podnikání a strávil dva a půl roku ve věznění. Později tvořil nejen malby, ale i artefakty oscilující mezi reliéfem a asambláží, které jsou tvořeny spontánně vršenými kompozicemi zejména v názorovém duchu dadaismu a konstruktivismu. *„Ke konci života Hejna získal status podivína, který sice společnost vyhledává, zároveň k ní však zaujímá odtažitý postoj*."[707] Zemřel v roce 1985.

---

[701] Viz Tesan, Hejna (pozn. 105), s. 104.
[702] Ibidem, s. 107.
[703] Volné směry XL, 1947-48.
[704] Do Paříže se Hejna vrátil až v roce 1969, kde vystavoval v galerii Raymond Creuze. Viz Tesan, Hejna (pozn. 105), s. 5.
[705] Ibidem, s. 28.
[706] Ibidem, s. 28.
[707] Ibidem, s. 33.

5.14. VLASTIMIL BENEŠ[708]

Vlastimil Beneš již za války na nucených pracích v Mersenburgu v Německu tvořil pod vlivem německého expresionismu piety, které posléze zničil. Zcela výlučným příkladem aktualizace biblického tématu je jeho *Ukřižování* z roku 1948. Beneš zde zbavil výjev ukřižování Krista všech tradičních atributů a znevažujícím způsobem přistoupil k tradičnímu křesťanskému námětu *„s úmyslem zbavit je aury nedotknutelnosti.“*[709] Podle Hany Rousové je obraz *„mimořádně zajímavý z několika důvodů. Oděvem postav a pozadím, na němž jsou městské domy, situuje příběh do současnosti. Současnost je očividně svět bez skrupulí, ztratil i zbytky cudnosti – Kristus má na sobě roztrhanou košili, která až perverzně, víc, než kdyby byl nahý, zdůrazňuje jeho odhalené pohlaví. Na horním a spodním okraji pomalovaného rámu jsou latinské nápisy. Oba citují Bibli. Horní Pavlovu epištolu Židům: ‚Sine sanqvinis effusione non fit remissio‘ (Bez prolití krve nenastane odpuštění), spodní Pláč Jeremiášův, jak ho mohl Beneš například znát z Piety Emanuela Maxe (1859) na Karlově mostě: ‚O vos omnes qui transitis per via me attendite videte si est dolor sicut dolor meus‘ (Ó vy všichni, kteří jdete kolem, se na mne podívejte a vizte, zda je /vaše/ bolest jako bolest má). Text spolu s pseudosymboly na bocích rámu simuluje středověké obrazové komentáře, konkrétně připomíná rám Studně života od neznámého Nizozemského malíře 15. Století, který byl už za války vystaven v Českomoravské zemské galerii, předchůdkyni Národní galerie.“*[710]

5.15. RUDOLF VEVERKA[711]

Jeden z nejmladších malířů generace umělců 40. let Rudolf Veverka[712] se biblické tematice začal věnovat koncem války, kdy se v rámci jeho tvorby můžeme setkat s jakýmsi stylově jednotným cyklem děl nesoucím biblická témata. V letech 1945 - 1948 technikou olejomalby namaloval práce: *Raněný,* 1945 [15.2], *Žena ošetřující raněného*, 1946 [15.3], *Snímání z kříže,* 1946 [15.1], *Modrá žena v křesle*, neboli *Archanděl,* 1947, dvě verze *Piety* a některé variace námětu *Oplakávání Krista*. Jak je však patrné z názvů děl, jeho obrazy svým tématem a zejména zpracováním spíše k Bibli nepřímo odkazují, a to evokací aktu

[708] 3. října 1919 Praha – 17. září 1981 Praha
[709] Viz Rousová, Člověk na kříži (pozn. 1), s. 73
[710] Ibidem, s. 74-75
[711] 3. dubna 1922 Jihlava - 28. července 1973 Praha
[712] Za protektorátu krátce studoval na Uměleckoprůmyslové škole v Praze. Malování se věnoval od počátku padesátých let a po krátké pomlce kolem roku 1960 se k němu vrátil v závěru svého života, v období opětovného útlaku koncem 60. a počátkem 70. let. Jeho rané práce se nezachovaly, avšak ucelený soubor tvoří obrazy z let 1945 - 1953. Viz Viz Rousová, Člověk na kříži (pozn. 1), s. 71.

milosrdenství, které je tak zřejmé například i v pracích Maxe Oppenheimera z první čtvrtiny 20. století. Avšak konkrétně k Biblickému podtextu odkazuje dílo *Žena ošetřující raněného,* 1946 [15.3] svým citátem hymnu Stabat mater na útržku papíru (*Fac ut ardeat cor meum*/ „Dej, ať hoří srdce mé", jež je vlepen do obrazové plochy).[713] Významnou souvislost s Kristem a jeho učením však asociuje samotná výtvarná stránka děl a to silná inspirace malbou Mathiase Grünewalda, jehož Isenheimským oltářem byl malíř velmi ovlivněn, což dokládá i skutečnost, že malíř knihu o Grünewaldovi po celý život vlastnil. Tento vliv se otiskl nejen v expresivní deformaci figur a podivné hře rukou,[714] ale pro profesora Josefa Vojvodíka je to zejména ona Grünewaldovým pojetím *„barevně evokovaná luminozita těla, zlatavá nebo modravě – diafánní atmosféra, (posvátné) tělo, jež je zdrojem auratického oparu a vyzařování světla*".[715] Dále pak Vojvodík vidí zejména souvislost s tímto velikánem pozdní gotiky v oné hře rukou, jež gesty odkazuje ke spojení s leonardovskou estetikou pohybu, kdy zároveň tato hra může být jedním z klíčů k interpretaci Veverkových obrazů. Vojvodík o tomto pohybu rukou uvažuje jako o *movere - efektu*, který má diváka *„doslova zasáhnout… emocionálně se ho dotýkat*" a strhnout jej k soucítění.[716] Dalšími díly, které zde můžeme zmínit, je *Modrá žena v křesle*, neboli *Archanděl* (1947)[717] inspirovaná Leonardovou *Sv. Annou Samotřetí*. V tomto díle opět hraje významnou roli ona již zmíněná hra rukou, které se zde ve svém násobení stávají dokonce křídly anděla.[718]

Zvláštností Veverkova díla je poněkud psychotická pastelová barevnost, která byla zřejmě podmíněna konkrétní skutečností, že se *„spolu s dalšími mladými umělci přihlásil prof. Svetozáru Nevolemu coby frekventant pokusů s LSD."*[719] Tyto *„dosud nepoznané barevné a sluchové vize potom zúročil v některých svých obrazech."*[720] Bohužel se některá

---

[713] Viz Vojvodík, Patos (pozn. 2), s. 291.

[714] Existuje i jiné Veverkovo dílo nedatované a bez názvu, zpodobující Marii - matku Krista či řádovou sestru s vroucností a v hlubokém smutku držící a líbající pouze synovu zuboženou ruku. Ranami nám pojetí připomene Grünewaldova ukřižovaného Krista z již zmíněného oltáře v Alsasku, avšak lítost této ženy a její odění nápadně vypovídá o vlivu díla *Misericordia* z roku 1924 Maxe Oppenheimera. – Rudolf Veverka se biblické tematice věnoval technikou jakéhosi veristického surrealismu i v 70. letech v dílech *Přechod přes poušť* (1971) a *Zápas* (1972).

[715] Ibidem, s. 292.

[716] Ibidem, s. 292.

[717] Na přání majitelky zde není reprodukce tohoto obrazu publikována, nachází se v soukromé sbírce v České republice.

[718] Naprosto odlišně pojatým dílem je malba *Svatý Jan Evangelista* z konce 40. let, jež je současně i portrétem umělcovy manželky. Jedná se o velice dramatické expresivní dílo zejména rudých, černých a šedavých tónů, jehož barvy, deformace a celkové malířské pojetí do určité míry nekonvenuje s předchozími pastelovými a po stránce malířského stylu si velice podobnými díly. I v tomto případě na přání majitelky zde není reprodukce tohoto obrazu publikována.

[719] Viz Rousová, Veverka (pozn. 229)

[720] Ibidem.

díla, která Rudolf Veverka vytvořil v letech 1945 - 1953, nedochovala, protože je koncem 40. let spálil.

5.16. VÁCLAV CHAD[721]

Nejmladší ze zde zmiňovaných umělců, jednadvacetiletý Václav Chad, se stal obětí střelby gestapa, když se snažil ve dvě hodiny v noci 24. února 1945 ve Zlíně uniknout. Podobně Jako Pavel Kropáček i on byl jednou z mladých nadějných osobností kulturního života, jejíž vzlet byl brutálně zmařen. Již jako student zlínské Školy umění, kterou ukončil v roce 1943 v ateliéru dekorativní malby Richarda Wiesnera,[722] vynikal intelektem a vytvářel práce, které zaujímaly svojí originalitou. Projevoval se jako jeden z nejtalentovanějších a vynikal osobitým kouzlem. Přes tato hodnocení byl však pro mnohé v podstatě nepochopený a plně se nikomu nikdy neotevřel, přičemž se zdálo, že se v jeho nitru odehrává drama, jakýsi vnitřní zápas. Jeho klid a uzavřenost byla dokonce někdy střídána hněvem a výbušností, což dokazuje vzpomínka přítelkyně, která zmínila, jak našli jeho rozbitá a pořezaná díla.[723]

Není jednoznačné, jestli ironie a jistý odstup je doménou zvláště mladých, kterých se drama doby dotýkalo o to silněji, ale v případě Václava Chada či jeho přítele Čestmíra Kavky tento příměr platí, protože tito kolegové ze zlínských studií v reakci na válečné události zvláštním způsobem používali i ty nejtradičnější hodnotové oblasti. Pro oba se ztvárnění biblických témat, zejména lidského těla na kříži, stalo jedním z nejaktualizovanějších podobenství k vyjádření svých citů a myšlenkových postojů v kontextu doby, akorát v jiné obsahové rovině.[724]

Zatímco u děl generačně starších umělců můžeme v reakci na dobu vnímat biblická díla ponechávající si úctu k zobrazovanému a vyjadřující smutek a beznaděj tíživou barevností a mnohdy temnou formu plnou bolesti či prudkého vzdoru, u Václava Chada je to postava visícího nahého korpusu na kříži [16.6], kolem něhož se jakoby až v nechutném opojení smilstvem plazí, leží či vlečou ironizované nahé obézní figury se všemi tělesnými znaky. Není jasné, zda tak sebevědomé, odvážné pojetí pramenilo z jeho znalosti děl

[721] 8. září 1923 Břeclav - 23. února 1945 Zlín

[722] Po studiu pokračoval v takzvané speciálce, kde rozvíjel své schopnosti, avšak následkem bombardování města byla škola uzavřena.

[723] Viz Ottmarová, Chad (pozn. 124), s. 12

[724] Oba mladé tvůrce spojovalo přátelství, siná citlivost a niterná uzavřenost. Oba rovněž byli senzitivní k dobovému dění a skutečnosti války, která se jich velmi dotýkala a proto své stavy a myšlenky transformovali do své tvorby.

Hieronyma Bosche, *Antikrista* [1.2] Jana Zrzavého či vlivu četby Sigmunda Freuda,[725] ale z ostatní Chadovy tvorby akcentující utrpení za války je patrné, že jsou tato blasfemická díla protestem vůči společenskému pokryteckému řádu života v protektorátu. Staví je proti všemu tomu utrpení a vraždění, lidské bídě a nenávisti a v neposlední řadě lidské lhostejnosti. Možná právě proto se s takovou vervou a odvahou Václav Chad jako jeden z prvních přihlásil k odboji, což ho vzápětí stálo život.[726]

Biblickými motivy se malíř ve své tvorbě zabýval již velmi záhy a vybíral si takové, které jsou spojené zejména s tématem utrpení a smrti Krista. Již kresba podle Rubense [16.3] dokazuje, což můžeme cítit i v jiných zejména malířských pracích, že byl ovlivněn díly starých mistrů,[727] která v dílnách školy v rámci restaurování kopírovali. Protože za okupace nebylo možné poznávat zahraniční sbírky umění, studenti byli odkázáni k získávání přehledu pouze z reprodukcí, přičemž významnou inspirační složkou bylo i současné zlínské společenské dění.[728] Nezanedbatelnou součástí inspirace Chadovy tvorby se však staly i cesty do Prahy za živým uměním, kde se setkal například s tvorbou skupiny *Sedm v říjnu* a také tvůrců budoucí *Skupiny 42*.[729]

Jasným předobrazem a inspirací k dílu *Ukřižování s červeným sluncem* [16.6] z roku 1942 je *Antikrist* [1.2] Jana Zrzavého, podaný rovněž tak expresivním způsobem. Zatímco Zrzavého dílo je ukázkou čistého expresionismu jak ve žhnoucí barevnosti, tak v malbě, u Chada především můžeme cítit mnohem hlubší existencionální význam. Dále pak, ve srovnání s blasfemickými pracemi Čestmíra Kavky, Chadova díla pouze neironizují.[730] Jestli

---

[725] Václav Chad byl velmi zaujat *Výkladem snů* Sigmunda Freuda. Dalšími podněty k tvorbě byla hojná divadelní představení či četba. Mezi jeho oblíbené tituly patřila například kniha Irvinga Stona *Žízeň po životě* či ruští klasikové.

[726] V roce 1944 po uzavření školy se Václav Chad jako jeden z prvních zapojil do odbojové činnosti. Nejen grafickou úpravou cyklostylových časopisů, ale i svými články přispívá k informovanosti obyvatel. Později se z důvodu nebezpečí začal přesouvat na jiná místa a pomáhal i pronásledovaným. Po členech odbojové skupiny však brzy začalo pátrat gestapo, a když se po zatčení některých začalo vyšetřování přibližovat k Chadovi, nedbal rad přátel, aby uprchl, a při nočním zatýkání v internátu byl zastřelen na útěku.

[727] Tradiční zobrazení křesťanských témat znal velmi dobře díky svému zájmu o dějiny umění, „*do nichž hlouběji pronikal tím, že si výtvarné postupy a obrazové koncepce vybraných autorů sám vyzkoušel*.“ Viz Rousová, Člověk na kříži (pozn. 1), s. 76-77. - Ve svém díle byl ovlivněn zejména Rubensem, Vincentem van Goghem či Franciscem de Goyou, který ho inspiroval k vlastní variantě pouti k svatému Isidoru (1940-41).

[728] Studenti školy trávili volný čas ve zlínském kině, přičemž se tak film stal jednou z inspirací k jejich tvorbě. V této souvislosti zde můžeme vnímat naprosto nový fenomén u nejmladší generace umělců tvořících za války, a to inspiraci filmem.

[729] Eva Petrová, *Václav Chad* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 1997.

[730] Kavka ironizuje například i Pannu Marii či anděla v cyklu erotických kreseb z roku 1943, jehož inspirací bylo patrně biblické Zvěstování panny Marie: „*Protagonisté příběhu dostali opačnou sexuální identitu, jejich nahá těla jsou redukována na základní znaky: Anděl-žena letí k muži se*

je v Chadově výjevu *Ukřižování* něco ironizováno, není to postava Krista, která je grünewaldovsky zmučená, ale je to okolní po zemi se válející stafáž postav, které se svým jednáním trpícímu Kristu na Kříži vysmívají. Po delším pozorování z obrazů ale i z kreseb, kde rovněž Chad Krista neironizuje, můžeme vycítit poselství, které tato díla nesou: Němci za války s člověkem zacházeli tak, že jejich bezcitnost, sadismus a despocie nemá obdobu. Chad toto nízké zacházení s člověkem a v podstatě se samotným lidstvím a humanitou transformuje do děl, kde je Kristus na kříži – symbol lidskosti a lásky navzdory kanoucí krvi a utrpení vysmíván, pokálen a sprostě obnažen.

Na druhém výše zmíněném *Ukřižování* [16.7] z roku 1942 se postava Krista mění v něco, co nám může vzdáleně svým tvarem a strukturou připomenout Rembrandtova *Staženého vola* nebo Tizianova *Marsya* stahovaného z kůže. Barevně živá plocha plátna zabstraktněla, jedná se zde o jakýsi rušný děj plný tance, světel, zábavy, hudby a záblesků. V tomto zářivém reji barevných kontrastů se vyskytuje tlustá močící figura ženy, jiná zase ležící štíhlá, nahá a v okázalém kloboučku a mezi tím vším se zmítá něco jako pověšené tělo Krista, které již kleslo o něco níž svou vlastní tíhou. V tančící figuře míhající se v pozadí je něco z extatického *Tance kolem zlatého telete* Emila Noldeho a v netečnosti k hrůze výjevu přihlížejících přízemních figur můžeme vzpomenout na díla Jamese Ensora, kdy se v tomto případě inspiruje i podobným způsobem malby. I když se dílo Václava Chada uzavřelo v jeho pouhých jednadvaceti letech, tudíž je pouze jakýmsi torzem výpovědi o temné etapě dějin, přesvědčí svoji pravdivostí, mimořádnou působivostí a sílou citu.

6. ZÁVĚR

Na závěr v rámci velmi stručného pokusu o bilanci některých poznatků, které přinesla tato práce, se můžeme pokusit odpovědět na otázku Hany Rousové, která byla zmíněna již v úvodu a která zní: *„Jaký je to jev, když v české sekularizované společnosti po baroku, po, ztrátě středu', řečeno pojmem rakouského konzervativního historika umění Hanse Sedlmayra, vrací umění biblickým příběhům osobní naléhavost? A proč se periodicky vrací? Je příznačný pouze pro situaci ohrožení?"*[731]

---

ztopořeným údem, je jím znásilněna a její křídla zničena…" Viz Rousová, Člověk na kříži (pozn. 1), s. 79. Kavka biblický příběh nemilosrdně destruuje, čehož se Chad ve své podstatě úplně nedopouští, pouze ironizuje a kritizuje dav, jež znesvěcuje a ničí veškeré lidské hodnoty.

[731] Viz Rousová, Člověk na kříži (pozn. 1), s. 68-69. – Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte, Die bildende Kunst des 19. und 20 Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Wien 1948.

Zejména z kapitoly této práce *Biblické téma v umělecko-historických souvislostech*, kde byly v jednotlivých podkapitolách popsány okolnosti a stav společnosti období první světové války, období 30. let a dále pak zejména období let 1938 – 1942, tedy kritické etapy českých, ale i světových dějin, kdy biblická tématika v rámci českého umění gradovala v neuvěřitelném množství takto zaměřených děl, je více než patrné, že biblické téma bylo a doposud bývá aktualizováno ve stavu tísně a existencionálního ohrožení.[732] Tomuto přesvědčení odpovídá i samotná skutečnost, že biblické téma bylo v tvorbě malířů ponejvíce ztvárňováno v intencích expresionismu, tedy malířského pojetí úzce spjatého s vnitřním psychickým hnutím, přičemž ale i různá dochovaná svědectví o tíze doby protektorátu svědčí o tom, že k biblickému tématu, stejně tak jako k samotné opravdové víře, se upínali a upínají lidé v situacích nejvyššího ohrožení či absolutní životní tragédie a bezmoci. Takový stav či postoj vystihují nejen zde mnohokrát citované vzpomínky Jana Baucha, deníkové záznamy Václava Hejny, ale i samotné životní okolnosti, kdy například Josef Liesler musel v pohraničí ponechat své rodiče, které pak během války už neviděl, strach, který musel mít o svoji židovskou manželku Rudolf Veverka či samotná tragédie života Zdenka Rykra, předznamenaná jeho nesmírně melancholickým a temným dílem. Dále bychom mohli jmenovat nejen válkou, ale pak i komunistickým režimem pohnuté osudy jiných malířů, jejichž téma například *Bolestného Krista* či *Joba* v době „temna“ vykonstruovaných politických procesů vyrůstalo ze strachu, ale i skutečné bolesti a chudoby.

Významu biblického tématu v tvorbě autorů napovídá i samotný výběr hojně uplatňovaných konkrétních biblických témat symbolizujících rozloučení (*Poslední večeře*)[1.11][5.5][13.9], očekávání a prosbu (*Kristus na Hoře Olivetské*) [2.12][3.50]-[3.53], zradu (*Salome*, *Jidáš*) [12.5;12.8][2.15], výsměch, ponížení a znesvěcení (*Ecce homo*) [2.19][3.43]-[3.45], přičemž samotným symbolem oběti našeho národa a člověka vůbec byl umělcům tolikrát zobrazený zbitý *Kristus na kříži* [6.3][3.46]. Nejvýznamnějším námětem, který se českým malířům stal možností vyjádření k absolutnímu zničení humánních hodnot nacionálně socialistickým Německem, bylo téma *Milosrdného Samaritána*. Tímto tématem, jak již bylo zmíněno, se v roce 1941 ve více variantách zabýval nejen František Tichý [3.3]-[3.21], Alois Wachsman [4.10]-[4.11], Jiří Trnka[11.7], ale i malíř nejmladší generace Josef Liesler [12.2]. Je však velmi zvláštní, že v podstatě šlo o malíře, kteří měli pozitivní vztah

[732] K biblickému tématu se také ve druhé polovině padesátých let znovu vrátili budoucí informelisté Antonín Tomalík, Zdeněk Beran, Pavel Nešleha a Zbyšek Sion, Hugo Demartini. „*A opět, ve zcela odlišném kontextu a zdaleka ne v takovém rozsahu v první polovině osmdesátých let, v období tzv. divoké malby, která oponovala minimalismu a ortodoxnímu konceptualismu, inspirovaly Margiu Titlovou, Stefana Milkova, Petra Nikla, Jiřího Davida a mnohé další*.” Viz Rousová, Člověk na kříži (pozn. 1), s. 68-69.

zejména k výtvarnému jazyku minulosti a reminiscencím děl starých mistrů. V rámci biblické tématiky umění nejen 40. let je téma Milosrdného Samaritána mimořádným fenoménem, na který je třeba zaměřit pozornost. V podstatě jde o biblický námět, který, slovy Vincence Kramáře, byl *„počínaje Delacroixem a Daumierem svými výtvarnými možnostmi a lidskou náplní drahý všestranněji založeným umělcům 19. a 20. století“*.[733] A stejně tak, a možná ještě naléhavěji, se i pro umělce čtyřicátých let stává téma milosrdenství východiskem, jak se vyjádřit k sílícímu ohrožení svobody a potlačování humanity.[734] Slovy Vojtěcha Volavky toto téma „v *moři surovosti ztělesňuje volání po lidském soucitu a milosrdenství*“.[735] Příběh muže, který, ač je jiného vyznání a sám ze své vůle pomáhá a ošetřuje raněného, kterého jeho souvěrci netečně a bez soucitu minuli, se stal umělcům východiskem, jak se vyjádřit k drásavým událostem doby a k nelidskému zacházení s lidmi. Například František Tichý jako jeden z prvních tímto dílem odpovídá na nacistické a fašistické zlo, které se začalo rozlézat po Evropě. Následně se téma stalo adekvátním mementem i mnoha dalším českým umělcům na činy německých vojáků a jednotek SS, kteří při vykonávání rozkazů svých nadřízených neměli ani kapku lidského soucitu, přičemž toto biblické téma nadnárodního charakteru mělo aktuálně promlouvat ke všem lidem bez rozdílů lidské rasy či národnostního původu a probouzet k soucitu a svědomí.

S podobným sklonem k biblické tematice se však nesetkáme jen v rámci českého umění, ale například i v Polsku v poválečné sochařské tvorbě Xaweryho Dunikowského, který byl vězněn v Osvětimi a zřejmě se s touto skutečností po zbytek svého života vyrovnával právě prostřednictvím velice působivých sochařských děl, která mnohdy nesla biblický námět. Můžeme zmínit i scénografa a umělce Tadeusze Kantora, který rovněž tak po válce v rámci své práce animoval symboliku kříže v přímé konfrontaci s evokací hrůzy prošlé války. Na Slovensku to byla zejména generace Mikuláše Galandy a Ľudovíta Fully, jejíž reakce na schylující se světový konflikt, byla podmíněna nejen jejich chápáním světa, ale i skutečností, že doba *„citové propojení člověka a světa jednoduše zničila*“.[736]

Mohlo by se zdát, že se v rámci aktualizace biblického tématu v umění válečných let v podstatě jednalo o tvorbu malířů, tedy představitelů těch zemí, které se počátkem druhé

[733] Viz Kramář, Zvěstování (pozn. 27), s. 209. - Úplně prvním biblickým obrazovým motivem je malba Jonáš s velrybou z roku 1932.
[734] Zatímco na obraze Emila Filly byl tento motiv roku 1910 symbolem nového umění, které *„smířlivě zachraňuje umění staré,* (například u) *Františka Tichého je postava Samaritána úzce spjata s osudem celého lidstva*“. Viz Winter, Tichý (pozn. 34), s. 114.
[735] Viz Volavka, Tichý (pozn. 32), s. 11.
[736] Viz Bakoš (pozn. 237), s. 302.
vynořováním nové roviny světa.

světové války octli v „roli" oběti, což je z hlediska velké míry aktualizace této tematiky například v českém, slovenském a polském malířství pravda. Ale je zde třeba zmínit, že se s podobným směřováním v rámci malby, zejména v otázce jejího obsahu, ale i obecného zdůraznění hodnot a návratu k tradicím, setkáváme i u francouzských skupin, jež se pod tlakem doby a krize hodnot obrátili k jevové skutečnosti světa. Tento návrat se udál v rámci tvorby dvou skupin; první z nich *Force nouvelle* vznikla v polovině třicátých let a druhá *Nouvelle tradition* na počátku druhé světové války. Tyto skupiny provedly revizi impresionistické a postimpresionistické malby a podobně jako například skupina *Sedm v říjnu* se upínaly k tvorbě malířů lidské existence Goyovi, Daumierovi, Delacroixovi a k El Grecovi.[737] Tato skutečnost v podstatě opět napovídá tomu, jak již bylo zmíněno v kapitole *Meziválečná avantgarda-její východiska a krize*, že umělecká evropská společnost se octla v šoku a nastoupilo nové hledání hodnot nejen kvůli válce, ale i proto, že programy evropských avantgard se octly již za vrcholem svého zenitu a problémy formálních výrazových prostředků se zdály být vyčerpány. Takovým důkazem nového přístupu k uměleckému dílu nebo jakési polohy nového hledání, které je úzce spjato i s aktualizací biblického tématu, je na počátku 30. let umělecké směřování Pabla Picassa. Ten na základě svého niterného prožitku staromistrovského díla tvůrčím způsobem do svých vlastních děl aplikoval jednotlivé obrazové prvky. Jako příklad můžeme zmínit Picassovo okouzlení Grünewaldovým *Ukřižováním*, kdy moderní malíř s tímto mistrem prostřednictvím díla v podstatě vedl jakýsi otevřený obrazový dialog a to v kritickém období počátku 30. let.[738]

Zde je třeba připomenout, že s určitým druhem návratu do minulosti za inspirací díly starých mistrů se v českém malířství aktualizujícím biblické téma v druhé polovině 30. a v období 40. let setkáváme téměř ve všech možnostech přístupu k uměleckému dílu. Expresionisticky orientovaní malíři, jako zejména Jan Bauch, Rudolf Veverka, ale v otázce strukturálního rukopisu či šerosvitného ladění díla například i Karel Šourek [9.1] či Bohuslav Reynek [2.17], Alén Diviš [6.5], se inspirují díly El Greca, Rembrandta, nebo Grünewaldovým Isenheimským oltářem. Kdežto mnoho ostatních umělců se možná i nechtěně, jindy programově, dostalo do určité, někdy jen mírné, polohy historismů. Jan Zrzavý v podstatě byl v celém svém díle inspirován tvorbou Leonarda da Vinciho, přičemž tato inspirace je

[737] Viz Hošková, Liesler (pozn. 103), s. 25. – Jan Dvořák tyto francouzské skupiny uvedl do vzájemných tvůrčích souvislostí se skupinou *Sedm v říjnu*.

[738] Jen pro zajímavost můžeme zmínit, že pak následně v období osvobozování Paříže se podobně inspiroval *Triumfem Pana* a koncem 40. a začátkem 50. let se dokonce zabýval díly Lucase Cranacha, Gustava Courbeta a El Greca. Bohužel se pak jednalo spíše o *„hravé koketování se vzdálenou minulostí"*, avšak i tento tvůrčí dotek či kontakt s díly starých mistrů Picassovu dílu propůjčil vážnost. Viz Foster (pozn. 262), s. 316.

patrná i v jeho tvůrčím období 40. let [1.12]. Dále pak k otázce historismu nejen v oblasti technické struktury díla, ale i samotné inspirace jednotlivými obrazovými prvky či gotickým sochařstvím v tvorbě Františka Tichého, Aloise Wachsmana, v určitém směru i Vojtěcha Tittelbacha, Zdenka Rykra, Josefa Lieslera, již v této práci bylo řečeno dost, přičemž jakýsi návrat v reakci na okupaci se odehrával i ve všech sférách ostatních kultury.[739] V podstatě šlo v rámci tohoto návratu do minulosti zejména o hledání nového adekvátního jazyka, který se prostřednictvím takového „doteku" s díly minulosti vracel zpět k humanismu a hodnotám. V rámci tohoto návratu sehrála svoji roli i *„programová orientace na obsah a realismus ať už jakéhokoliv druhu"* (která) *nebyla ničím novým a* (již byla) *charakteristickým rysem diskurzu pozdních dvacátých a třicátých let, kdy si mnoho umělců intelektuálů uvědomovalo ohrožení základních hodnot a obávalo se zániku civilizace*." [740] U velké části avantgardy se tento retro-impulz projevoval *„narativně buď jako výraz romantické touhy, nebo jako návrat k biblickým tématům*."[741]

Na úplný závěr bych na tomto místě ráda podotkla jeden zásadní poznatek, který se váže ke skutečnosti, že v současné uměnovědné literatuře bývá v souvislosti s postojem umělců uplatňujících ve své tvorbě v období 40. let biblické téma proti nacistické diktatuře zmiňována zejména generace nejmladších umělců, a to konkrétně dva členové skupiny Sedm v říjnu Václav Hejna a Josef Liesler, dále pak v souvislosti s blasfemičností v biblickém tématu Vlastimil Beneš, Václav Chad či Čestmír Kafka a nově objevený Rudolf Veverka. Což je samozřejmě také podníceno jejich, pro současného člověka, zajímavými tématy, ale i tím, že se u Beneše, Chada či Veverky jedná o mladší autory či v rámci uměnovědy o nové objevy, kterým je třeba věnovat zvýšenou pozornost. Studiem jsem však dospěla k názoru, že v mnoha ohledech je otázka aktualizace biblického tématu v době války málo a bez hlubších souvislostí zpracována zejména u tvůrců starší generace, jimž byly věnovány četné monografie. Nechci zde rozvíjet žádný další nástin vývoje bádání, ale jen bych tu chtěla postihnout možná i celkem subtilní skutečnosti, které v rámci zpracování biblického tématu 40. let chybí, nebo mohou být východiskem k novým pohledům na tuto problematiku. Jednou z nich je například úžasná vnitřní vývojová linie v díle Aléna Diviše, pohybující se v rovině grafičnosti, světelnosti, která se vine přes jeho vězeňský cyklus, téma *Svatebních košil*, až k rembrandtovsky šerosvitným námětům Kristů Černochů. Přičemž je nutné

---

[739] Vlny historismů za protektorátu: *(Kroftův Nesmrtelný národ, 1939, Vančurovy Obrazy z dějin národa českého, Bohumilem Mathesiem redigovaný kulturně historický sborník Co daly naše země Evropě a lidstvu). Projevy vlastenectví (Uložení ostatků Karla Hynka Máchy na Vyšehradě, 1939, Národní pouti, slavnosti národních patronů a hrdinů)*" Viz Horová, Protektorát (pozn. 193), s. 21.
[740] Viz Tesan, Hejna (pozn. 105), s. 70.
[741] Ibidem, s. 17.

přihlédnout ke skutečnosti, že Divišovi zákonitě pomohly k takovému osobitému vyjádření a v cestě k novému jazyku umění nedobrovolné cesty po světě a zážitky všeho druhu, které se v nitru umělce a v procesu dlouhé poctivé umělecké práce tříbily, ale dále zejména newyorská umělecká scéna evropských emigrantů. Tyto vlivy daly vzniknout naprosto nadčasovému uměleckému dílu, které v rámci kontextu české tvorby období 40. let téměř nemá obdoby. Podobným případem však je i naprosto jedinečná a hluboce lidsky křesťanská grafická tvorba Bohuslava Reynka, která vyrůstala v druhé rovině extrému – na samotě a v tichosti v zapadlé vesničce Vysočiny, jejímž tvůrcem byl podobně lidsky stavěný, introvertní člověk, rovněž však znalý světového umění a to dokonce tvorby ještě neznámého Georgese Rouaulta. V takové rovině pohledů a komparací si můžeme klást otázky o vzájemných paralelách mezi životem a tvorbou těchto pouze vzdáleně si nepodobných dvou tvůrců.

Dále pak je po mnoha stránkách významným například i motiv *Milosrdného Samaritána* Františka Tichého, zejména ve své stylové proměně od pojetí vypjatých forem těžících z gotických piet, až po abstrahující tendence uplatňující se koncem války. Tento pozvolný tvůrčí vývojový proces tohoto motivu by si také zasluhoval, zejména z hlediska evropského uměleckého vývoje, pozornost.

V souvislosti se samotným významem biblického motivu v tvorbě umělce, je otázkou, zda vůbec existovala přítomnost alespoň nějaké podoby křesťanské víry jako motivace k biblickému tématu v době protektorátu. Vzhledem k tomu, že je křesťanská motivace autorů k tvorbě biblických témat za protektorátu někdy jen jednou větou, ale přeci, zmíněna u Zrzavého, Reynka, Tichého, Wachsmana, Baucha, Diviše a Rykra, tedy zrovna těch umělců, jejichž tvorba byla na biblická témata více než bohatá, je nutno ji brát v potaz. A dále pak by mohla hrát roli otázka vzájemného vztahu mezi biblickým motivem díla a jeho malířským způsobem provedení, tedy skutečnost, zda obsah živé víry tvůrce se projeví v samotné realizaci malby. Takové otázky vytanou v mysli zejména v porovnávání děl například Aléna Diviše [6.5] a Vojtěcha Tittelbacha [7.2].

7. SEZNAM LITERATURY A ZDROJŮ ABECEDNĚ PODLE AUTORŮ

Jakub Arbes, *Romaneta*, Praha 1954

jm b, Dílo A. Wachsmana, *Vyšehrad*, 1947, 16. 4.

L B, heslo Tichý, in: Anděla Horová, *Nová encyklopedie českého výtvarného umění II*, Praha 1995, s. 857-8

Jura Bagár, Jeden z avantgardy, *Svět práce*, 1971, 13. 1.

Ján Bakoš, Výtvarná avantgarda 38 a jej realita, *Výtvarný život*, 1968, č. 7, s. 299

Michal Bauer - Miroslava Hlaváčková - Jaroslav Med et al., *Hommage à Bohuslav Reynek*, České Budějovice 2011

Jan Bauch, *Čím jsem žil*, Praha 1980

Kamil Bednář, Slovo k mladým, *Svazky úvah a studií*, ed. Václav Petr, 1940, č. 23, s. 25

Renata Bernardi, Biografie a dílo, in: eadem, *Bohuslav Reynek* (kat. výst.), Dům umění města Brna 1992

Alžběta Birnbaumová, Měsíční přehled výstav, *Salon XXI*, 1942, č. 5, s. 17

Karel Čapek, Evropa, *Život XII*, 1933-34, s. 106-109

Václav Černý, Slovo o Slovu k mladým, *Kritický měsíčník*, 1940

Václav Černý, *První a druhý sešit o existencionalismu*, Praha 1992

f d, Umělecký odkaz Aloise Wachsmana, *Lidová demokracie*, 1978, 12. 5.

p d, Teoretik. Organizátor. Malíř, *Lidová demokracie*, 1980, 23. 3.

f d, Historik umění a organizátor, *Lidová demokracie*, 1979, 28. 7.

f d, Teoretik výtvarného umění, *Lidová demokracie*, 1989, 29. 7.

F D, Klasik poetismu, *Lidové noviny*, 1973, 15. 3.

František Dvořák, *František Tichý. Grafické dílo*, Praha 1995

František Dvořák, *František Tichý. Grafické dílo*, Praha 1961

Paul Fechter, *Expresionismus*, München 1919

Hal Foster - Rosalind Kraussová - Yve-Alain Bois et al., *Umění po roce 1900. modernismus. antimodernismus. postmodernismus*, Praha 2007

Růžena Grebeníčková, Expresionismus jako hnutí a směr, in: Alena Pomajzlová, *Expresionismus a české umění* (kat. výst.), Národní Galerie v Praze 1994, s. 19

Václav Hejna, Výstava surrealistů v Paříži, *Volné směry XL*, 1947-1948, s. 142-143

Zdeněk Heřman, Malíř a kritik v jedné osobě, *Mladá fronta*, 1990, 8. 8.

Luboš Hlaváček, Jeden z avantgardy, *Mladá fronta Praha*, 1971, 8. 1.

Luboš Hlaváček, *Jiří Trnka*, Praha 2002

Luboš Hlaváček, *Vojtěch Tittelbach*, Praha 1986

Miroslava Hlaváčková, Nad dílem Františka Tichého, in: eadem, *František Tichý* (kat. výst.), Galerie moderního umění Roudnice nad Labem 1990

Anděla Horová, Doba protektorátu a poválečná léta, in: Rostislav Švácha - Marie Platovská, *Dějiny českého výtvarného umění 1939/1958 V*, Praha 2005, s. 21

Anděla Horová, *Nová encyklopedie českého výtvarného umění II.*, Praha 1995

Simeona Hošková, *Umělecké profily. Josef Liesler*, Praha 1988

Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek. Mezi nebem a zemí*, Praha 2011

Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek (1892-1971)*, Praha 2011

Jindřich Chalupecký, Svět. v němž žijeme. 1940, *Generace*, 1942

Pavel Janoušek, *Dějiny české literatury 1945 – 1989. II. 1948 – 1958*, Praha 2007

Tomáš Jirsa, *Fyziognomie psaní. V záhybech literárního ornamentu*, Praha 2012

Magdalena Juříková, *Václav Hejna - Ze sbírek galerie Zlatá husa v Praze* (kat. výst.), Galerie umění Karlovy Vary 2009, s. 3

i k, Dílo Aloise Wachsmana, *Právo lidu*, 1947, 23. 3.

Jana Karel Srp, *Jan Zrzavý*, Praha 2003

Antonín Klimek, *Velké dějiny zemí Koruny české XIV. 1929-1938*, Praha 2002

Jiří Kohoutek, *Václav Hejna. Malby, asambláže kresby z třicátých až osmdesátých let*, Praha 1991

Ivo Koudelka, Celoživotní přátelství českého nakladatele Josefa Floriana s filozofem Léonem Bloy a malířem Georgesem Rouaultem, *Listy umění*, 2017, č. 1

Peter Kováč, Loreta a poslední večeře, in: Rea idem, *Jan Bauch*, Praha 2012

František Kovárna, Vlna výtvarného historismu, *Kritický měsíčník IV*, 1941, s. 317–319

Vincenc Kramář, Zvěstování Panně Marii a jiné náboženské kresby a obrazy Františka Tichého. 1941, in: Milan Knížák, *Vincenc Kramář. Od starých mistrů k Picassovi*, Praha 2000

Vincenc Kramář, Kresby a obrazy Františka Tichého, in: idem, *O obrazech a galeriích*, ed. Josef Krása, Praha 1983, s. 175

Eva Krátká - Dagmar Svatošová, *Alén Diviš. Paralelní historie*, Praha 2006

Pavel Kropáček, Sedm v říjnu 1939, *Volné směry, XXXV*, 1938-39

Pavel Kropáček, *Sedm v říjnu. Obrazy. sochy. kresby* (kat. výst.), Topičův salon Praha 1940

Pavel Kropáček, *Sedm v říjnu 1939. oleje. plastiky. kresby. um. sklo a fotografie.* (kat. výst.), Topičův salon Praha 1939

Vojtěch Lahoda, Moderní umění a cenzura v letech protektorátu, in: Rostislav Švácha - Marie Platovská, *Dějiny českého výtvarného umění [V] 1939/1958*, Praha 2005

Vojtěch Lahoda, Melancholie, expresionismus a skupina Sedm v říjnu, in: Marie Rostislav Švácha, *Dějiny českého výtvarného umění 1939/1958 V*, Praha 2005, s. 81-82

Vojtěch Lahoda, Elegie avantgardy, in: idem, *Zdenek Rykr.1900-1940. Elegie avantgardy* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 2000

Vojtěch Lahoda, *Zdenek Rykr a továrna na čokoládu* (kat. výst.), Národní galerie Praha 2016

Vojtěch Lahoda, *Karel Černý*, Praha 1994

Vojtěch Lahoda, *Karel Černý 1910-1960. Barva a existence. Soupis malířského díla*, Praha 2003

Vojtěch Lahoda, Skupina Sedm v říjnu, in: Rostislav Švácha - Marie Platovská, *Dějiny českého výtvarného umění V. 1939/1958*, Praha 2005, s. 94-101

Vojtěch Lahoda, Reflexe osamění, in: idem, *České moderní umění 1900-1960* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1995, s. 264-278

Vojtěch Lahoda, Výraz, hrana a kubus: expresionismus a kuboexpresionismus, in: Alena Pomajzlová, *Expresionismus a české umění* (kat. výst.), Národní Galerie v Praze 1994, s. 86

Vojtěch Lahoda, (Ne)přirozený svět?, in: Rousová Hana - Lenka Bydžovská - idem et al., *Konec avantgardy? Od mnichovské dohody ke komunistickému převratu* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 2011, s. 202-203

Vojtěch Lahoda, Archeologie brutality a ‚sirnatých emocí', in: Rousová Hana - Lenka Bydžovská - idem et al., *Konec avantgardy? Od mnichovské dohody ke komunistickému převratu* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 2011

Miroslav Lamač, Rozhovor s Vladimírem Sychrou, *Výtvarné umění IX*, 1959, č. 3, s. 114

A. Laurin, Expresionismus (Kapitola o výtvarném umění), *Pokroková revue VIII*, 1912, s. 131

Josef Liesler, O takzvaném inspiračním zdroji, *Volné směry*, 1944, s. 247

o m, Malíř Alois Wachsman mrtev, *Lidové noviny*, 1942, 17. 5.

Bohuslav Martinů, Vzdálený návštěvník Divišových obrazů, *Kytice III*, 1946, č. 2, s. 286-288

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

Miroslav Míčko, Profil jedné generace, *Výtvarné umění*, 1966, s. 261

Miroslav Míčko, *Francisco Goya. Caprichos*, Praha 1956

Rea Michalová, *Alois Wachsman*, Praha 2003

Rea Michalová - Peter Kováč, *Jan Bauch*, Praha 2012

Thomas Moore, *Temné noci duše*, Praha 2014

Otakar Mrkvička, O současném umění, *Kvart IV*, ed. František Halas - - Josef et al., 1945 – 1946, s. 25-27

Václav Navrátil, *O smutku. lásce a jiných věcech*, ed. Karel Srp, Praha 2003, s. 229-241

Václav Nebeský, Moderní umění v dnešní době, in: idem, *Mánes 1907-1938* (kat. výst.), SVU Mánes 1945

Václav Nebeský, Na okraj výstavy Františka Tichého, *Volné Směry XXXVI*, 1940 – 1941, s. 320

autor neuveden, Naše vernisáž, *Květy*, 1982, 18. 11.

autor neuveden, Z historie avantgardy, *Práce*, 1971, 12. 1.

autor neuveden, reprodukce Greco, Goya, Rembrandt, *Volné směry XXXIV*, 1938-1939, č. 1-2, s. 181-190

autor neuveden, reprodukce Wachsmana, *Katolické noviny*, 1976, 21. 3.

autor neuveden, reprodukce Wachsmana, *Katolické noviny*, 1976, 28. 3.

autor neuveden, Výstava Aloise Wachsmana, *Pochodeň*, 1970, 2. 12.

autor neuveden, Wachsman redivivus, *Lidová demokracie*, 1970, 9. 12.

autor neuveden, *Výstava umění v Čechách XVII. - XVIII. století. 1600-1800. Pražské Baroko* (kat. výst.), Umělecká beseda v Praze 1938

autor neuveden, *Bible - Písmo Svaté Starého a Nového zákona. Český ekumenický překlad*, Praha 2008

Pavel Ondračka, Eseje v obrazech, *Tvorba*, 1990, 1. 8.

Jana Orlíková, 1937-1950, in: eadem - Karel Srp, *Jan Zrzavý*, 2003, s. 313

Kateřina Ottmarová, *Václav Chad* (diplomová práce), Katedra dějin umění F FUP Olomouc 2017

Marcela Pánková - Hana Rousová - Anděla Horová et al., *Karel Šourek, 1909-1950* (kat. výst.), Galerie hlavního Města Prahy 1990

Jaromír Pečírka, *Alois Wachsman*, Praha 1963

Jaromír Pečírka, Kaleidoskop snů z vězení, *Kytice*, 1948, č. 5, s. 258–266

Eva Petrová, *Václav Chad* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 1997

Tomáš Pospiszyl, Mezinárodní kontext Divišova vězeňského cyklu, in: idem - Vanda Skálová, *Alén Diviš 1900 – 1956*, Praha 2005, s. 100

Tomáš Pospiszyl, Vězeňský cyklus, in: idem - Vanda Skálová, *Alén Diviš*, Praha 2005, s. 81

Tomáš Pospiszyl, Jazyk Primitivismu a graffiti, in: idem - Vanda Skálová, *Alén Diviš 1900 – 1956*, Praha 2005, s. 88

Tomáš Pospiszyl, Vězeňský Kristus, in: idem - Vanda Skálová, *Alén Diviš 1900 – 1956*, Praha 2005, s. 127

Tomáš Pospiszyl, Mezi newyorskými galeristy, in: idem - Vanda Skálová, *Alén Diviš*, Praha 2005, s. 105

Tomáš Pospiszyl, Věznice a vnitřky domů, in: idem - Vanda Skálová, *Alén Diviš*, Praha 2005, s. 108

Tomáš Pospiszyl, Maroko, in: idem - Vanda Skálová, *Alén Diviš*, Praha 2005

Tomáš Pospiszyl, Obrazy snů. Cirkusy a Zvěřince, in: idem - Vanda Skálová, *Alén Diviš*, Praha 2005, s. 117

Hans Prinzhorn, *Výtvarná tvorba duševně nemocných*, Praha 2009

Josef Raban, Po staru se nedá žít ani malovat, *Kulturní politika III*, 1948, č. 64, s. 7

Suzanne Renaud, *Bohuslavu Reynkovi. Dopisy 1923-1926*, ed. Dagmar Halasová, Zlín 1996

Bohuslav Reynek, Cesty do Staré Říše, *Řád*, 1942, č. 1

Bohuslav Reynek, *Básnické spisy*, ed. Milada Chlíbcová, Zlín 2009

Georges Rouault - Josef Florian, *Na křižovatce větrů. Korespondence Georgese Rouaulta a Josefa Floriana z let 1913-1931*, ed. Aleš Palán, Praha 2010

Hana Rousová, Člověk na kříži, in: eadem - Lenka Bydžovská - Vojtěch Lahoda et al., *Konec avantgardy? Od mnichovské dohody ke komunistickému převratu* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 2011, s. 67-80

Hana Rousová, Úvod, in: eadem - Lenka Bydžovská - Vojtěch Lahoda et al., *Konec avantgardy? Od mnichovské dohody ke komunistickému převratu*, Galerie hlavního města Prahy 2011, s. 9-10

Hana Rousová, *Rudolf Veverka*, nedatovaný text pro katalog k výstavě

Hana Rousová, Malířská tvorba, in: Marcela Pánková - Hana Rousová - Anděla Horová et al., *Karel Šourek* (kat. výst.), Galerie hlavního Města Prahy 1990

A. Rusin, *„Primitivism“ in 20th Century Art* (kat. výst.), The Museum of Modern Art New York 1984

Naďa Řeháková, *Sedm v říjnu* (kat. výst.), Oblastní galerie v Liberci 1979

Karl Schelle, *Meziválečné Československo a Evropa*, Ostrava 2008

Nikolaus Schwarzkopf, *Grünewald. Barbar čistého srdce*, Praha 1970

Vanda Skálová - Tomáš Pospiszyl, *Alén Diviš 1900 – 1956*, Praha 2005

Vanda Skálová, Alén Diviš a Miloš Šafránek, in: Vanda Skálová - Tomáš Pospiszyl, *Alén Diviš 1900 – 1956*, Praha 2005

Vanda Skálová, Obrazy Krista a svaté Starosty, in: eadem - Tomáš Pospiszyl, *Alén Diviš 1900 – 1956*, Praha 2005, s. 164

Vanda Skálová, První pařížská výstava, in: eadem - Tomáš Pospiszyl, *Alén Diviš*, Praha 2005, s. 40

Vanda Skálová, Návrat do Prahy, in: eadem - Tomáš Pospiszyl, *Alén Diviš*, Praha 2005, s. 154-157

Vanda Skálová, Ilustrace ke knihám Starého zákona, in: eadem - Tomáš Pospiszyl, *Alén Diviš*, Praha 2005, s. 207

Jan Spurný, *Jan Bauch*, Praha 1978

Karel Srp, Pašijové motivy v poezii a grafice Bohuslava Reynka, in: Renata Bernardi - Jiří Šerých, *Bohuslav Reynek* (kat. výst.), Dům umění města Brna 1992

Vladimír Stejskal, Nad dílem Aloise Wachsmana, *Rudé právo*, 1971, 27. 1.

František Šmejkal, Surrealismus, in: Vojtěch Lahoda - Mahulena Nešlehová, *Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938 IV/2*, Praha 1998, s. 238

František Šmejkal, Výstava Poezie 32, *Výtvarná práce X*, 1962, č. 9-10, s. 12

František Šmejkal, Giorgio de Chirico a české umění, *Umění XXXI*, 1984, č. 32, s. 495-497

ŠOL, Výtvarný odkaz A. Wachsmana, *Mladá fronta II*, 1947, 28. 3.

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

t, Posmrtná výstava Aloise Wachsmana v Mánesu, *My 47*, 1947, 22. 3.

Harald Tesan, *Václav Hejna – Barva a bytí/Farbe und Sein*, Cheb 2014

Jan Tomeš, *František Tichý. Malířské dílo*, Praha 1976

Josef Vojvodík - Marie Langerová, *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století*, Praha 2014

Josef Vojvodík, *Avantgarda a její básníci smrti*, cyklus přednášek na FF UK v Praze 2017/18

Josef Vojvodík, „Smrt ejakulující do hrobu", in: idem - Marie Langerová, *Patos pod maskou blasfemie a obscénnosti*, Praha 2014, s. 269

Vojtěch Volavka, *František Tichý.kresby*, Praha 1968

Tomáš Winter, *František Tichý*, Praha 2002

Jaromír Zemina, *Alén Diviš*, Praha 2016

Jaromír Zemina, *Alén Diviš. Malby a kresby* (kat. výst.), Oblastní galerie výtvarného umění v Jihlavě

zmz, Posmrtná výstava Aloise Wachsmana, *Lidová demokracie*, 1947, 16. 3.

8. SEZNAM OBRAZOVÝCH PŘÍLOH

V samostatném svazku.

9. OBRAZOVÉ PŘÍLOHY

V samostatném svazku.

10. SUMMARY

This thesis deals with the theme the Actualisation of biblical stories in Czech art of the 1940s, when these paintings originated in response to a deep sense of existential sense. Firstly, the issue is mentioned in the art-historical and then in the art-related context. Then there are chapters dealing with the analysis of the paintings of Czech painters such as Jan Bauch, Alén Diviš, Václav Hejna, Josef Liesler, František Šourek, František Tichý, Rudolf Veverka, Alois Wachsman, Jan Zrzavý and others. The conclusion is an evaluation of this issue within a wider European context. An important part of the work is a voluminous picture supplement.

8. SEZNAM OBRAZOVÝCH PŘÍLOH

0.1. Antonín Procházka, *Studie Krista k Vyhnání kupců z chrámu*, 1909, tuš, papír na kartonu 19,5 x 15,1 cm, depo.: Moravská galerie v Brně, lit.: Alena Pomajzlová et al. (edd.), *Expresionismus a české umění* (kat. výst.), Národní Galerie v Praze 1994, s. 50

0.2. Antonín Procházka, *Náčrt k obrazu Vyhnání kupců z chrámu*, 1909, tuš, papír na kartonu 15 x 17 cm, depo.: Moravská galerie v Brně, lit.: Alena Pomajzlová et al. (edd.), *Expresionismus a české umění* (kat. výst.), Národní Galerie v Praze 1994, s. 50

0.3. Jan Konůpek, *Milosrdný Samarián*, 1910, lept, 55,7 x 44,9 cm, depo.: Památník národního písemnictví, lit.: Alena Pomajzlová et al. (edd.), *Expresionismus a české umění* (kat. výst.), Národní Galerie v Praze 1994, s. 92

0.4. Emil Filla, *Kristus v domě Šimonově* podle El Greca, asi 1911, depo.: soukromá sbírka, lit.: Alena Pomajzlová et al. (edd.), *Expresionismus a české umění* (kat. výst.), Národní Galerie v Praze 1994, s. 105

0.5. El Greco, Kristus v domě Šimonově, 1610 – 1614, olej, plátno, 143,3 x 100,4 cm, depo.: Art Institute of Chicago, otištěno ve Volných směrech roku 1912 jako součást článku Julia Meier-Graefeho Grecův barok, lit.: Alena Pomajzlová et al. (edd.), *Expresionismus a české umění* (kat. výst.), Národní Galerie v Praze 1994, s. 105

0.6. Emil Filla, *Salome II*, 1912, olej, plátno, 136,5 x 80 cm, depo.: Národní galerie v Praze, zdroj: https://i.pinimg.com/originals/6e/1f/3d/6e1f3df82927cf105be7239488ce96cb.jpg, vyhledáno 12. 5. 2018

0.7. Bohumil Kubišta, *Svatý Šebestián*, 1912, olej, plátno, 98 x 74,5 cm, depo.: Národní galerie Praha, zdroj: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1d/Bohumil_Kubišta_-_St_Sebastian.jpg, vyhledáno 12. 5. 2018

0.8. Jindřich Prucha, *Ukřižování*, 1912, olej, karton, 52 x 68 cm, depo.: Národní galerie v Praze, lit.: Alena Pomajzlová et al. (edd.), *Expresionismus a české umění* (kat. výst.), Národní Galerie v Praze 1994, s. 59

0.9. Max Oppenheimer, *Raněný*, Otištěno ve sborníku Das Jüdische Prag 1917, lit.: Alena Pomajzlová et al. (edd.), *Expresionismus a české umění* (kat. výst.), Národní Galerie v Praze 1994, s. 104

0.10. Jiří Kroha, *Plastika Evy z kabaretu Montmartre v Praze*, 1918, lit.: Alena Pomajzlová et al. (edd.), *Expresionismus a české umění* (kat. výst.), Národní Galerie v Praze 1994, s. 92

0.11. Alfred Justitz, *Jidáš*, 1915-1919, olej, plátno, 39 x 33 cm, depo.: Oblastní galerie Liberec, lit.: Alena Pomajzlová et al. (edd.), *Expresionismus a české umění* (kat. výst.), Národní Galerie v Praze 1994, s. 175

0.12. Alfred Justitz, *Milosrdný Samarián*, 1920, olej, plátno, 58 x 70 cm, depo.: Národní galerie v Praze, lit.: Alena Pomajzlová et al. (edd.), *Expresionismus a české umění* (kat. výst.), Národní Galerie v Praze 1994, s. 175

0.13. Alfred Justitz, Útěk do Egypta, 1920, olej, plátno, 57 x 47 cm, depo.: Oblastní galerie Liberec, lit.: Expresionismus, s. 176

0.14. Alfred Justitz, Útěk do Egypta, 1920, olej, plátno, 79,5 x 65,5 cm, depo.: Státní galerie Zlín, lit.: Expresionismus, s. 177

0.15. Max Oppenheimer, Misericordia, 1924, olej, plátno, 84 x 79,3 cm, depo.: Oblastní galerie Liberec, lit.: Expresionismus s. 104

1.1. Jan Zrzavý, *Betlém*, 1907-1908, nedokončeno, barevné stanioly, tkanina, karton, 34,2 x 27,2 cm, depo.: Národní galerie v Praze, lit.: Karel Srp – Jana Orlíková, *Jan Zrzavý*, Praha 2003, s. 53

1.2. Jan Zrzavý, *Antikrist*, 1908 (1909), olej, plátno, 36 x 26 cm, depo.: Národní galerie v Praze, lit.: Karel Srp – Jana Orlíková, *Jan Zrzavý*, Praha 2003, s. 68

1.3. Jan Zrzavý, *Studie ke Kázání na hoře*, 1912, tužka, papír, 54 x 38 cm, depo.: Národní galerie v Praze, lit.: Karel Srp – Jana Orlíková, *Jan Zrzavý*, Praha 2003, s. 124

1.4. Jan Zrzavý, *Anděl*, 1930, tempera, olej, plátno, 35 x 27 cm, depo.: soukromá sbírka, lit.: Karel Srp – Jana Orlíková, *Jan Zrzavý*, Praha 2003, s. 312

1.5. Jan Zrzavý, *Hlava dle El Greca*, 1933, olej, plátno, 35,6 x 27,9 cm, depo.: soukromá sbírka, lit.: Karel Srp – Jana Orlíková, *Jan Zrzavý*, Praha 2003, s. 278

1.6. Jan Zrzavý, *Kázání II,* 1931, olej, plátno, 26,8 x 34,8 cm, depo.: Moravská galerie v Brně, lit.: Karel Srp – Jana Orlíková, *Jan Zrzavý,* Praha 2003, s. 314

1.7. Jan Zrzavý, *Večeře v Emauzích (Motiv Rembrandtův),* 1932, olej, plátno, překližka, 45 x 60 cm, depo.: Muzeum umění v Olomouci, lit.: Karel Srp – Jana Orlíková, *Jan Zrzavý,* Praha 2003, s. 361

1.8. Jan Zrzavý, *Ecce homo (Bolestný Kristus),* 1933, olej, plátno, 120 x 60 cm, depo.: Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou, lit.: Karel Srp – Jana Orlíková, *Jan Zrzavý,* Praha 2003, s. 315

1.9. Jan Zrzavý, *Poutníci do Emauz,* 1912 – 1942, tempera, plátno, 27 x 35 cm, depo.:Národní galerie v Praze, lit.: Karel Srp – Jana Orlíková, *Jan Zrzavý,* Praha 2003, s. 168

1.10. Jan Zrzavý, *Poutníci do Emauz,* 1942 (nedokončeno), tužka, tempera, překližka pod tónovaným sklemm, 74 x 101 cm, depo.: Národní galerie v Praze, lit.: Karel Srp – Jana Orlíková, *Jan Zrzavý,* Praha 2003, s. 328

1.11. Jan Zrzavý, *Poslední večeře,* 1942, uhel, papír, 48,2 x 62,2 cm, depo.: Státní galerie ve Zlíně, lit.: Karel Srp – Jana Orlíková, *Jan Zrzavý,* Praha 2003, s. 362

1.12. Jan Zrzavý, *Zvěstování,* 1943 – 1957, tempera, přeližka, 28 x 36 cm, depo.: Národní galerie v Praze, lit.: Karel Srp – Jana Orlíková, *Jan Zrzavý,* Praha 2003, s. 351

2.1. Bohuslav Reynek, *Zvěstování*, 1920, linoryt, papír, lit.: R. Narození páně, 1950, suchá jehla s monotypem, papír, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek. Mezi nebem a zemí*, Praha 2011, s. 16

2.2. Bohuslav Reynek, *Pieta*, 1924, linoryt, kolorovaná verze, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 105

2.3. Bohuslav Reynek, *Cesta do Betléma*, 1939, suchá jehla, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 191

2.4. Bohuslav Reynek, *Narození*, 1939, suchá jehla, depo.: Galerie Roudnice nad Labem G665, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 192

2.5. Bohuslav Reynek, *Útěk do Egypta*, 1939, suchá jehla, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 193

2.6. Bohuslav Reynek, *Vánoce*, 1939, obálka, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 190

2.7. Bohuslav Reynek, *Job VII*, 1940, suchá jehla, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 252

2.8. Bohuslav Reynek, *Job VIII*, 1940, suchá jehla, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 251

2.9. Bohuslav Reynek, *Alfa - Omega*, 1943-49, suchá jehla, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 223

2.10. Bohuslav Reynek, *Pašijový cyklus*, obálka, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 222

2.11. Bohuslav Reynek, *Vjezd do Jeruzaléma*, 1943-49, suchá jehla, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 224

2.12. Bohuslav Reynek,*Olivetská hora*, 1943-49, suchá jehla, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 226

2.13. Bohuslav Reynek, *Olivetská hora*, 1943-49, suchá jehla, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 225

2.14. Bohuslav Reynek, *Krvavý pot*, 1943-49, suchá jehla, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 227

2.15. Bohuslav Reynek, *Jidášův polibek I*, 1943-49, suchá jehla, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 228

2.16. Bohuslav Reynek, *Jidášův polibek II*, 1943-49, suchá jehla, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 229

2.17. Bohuslav Reynek, *Zapření svatého Petra*, 1943-49, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 231

2.18. Bohuslav Reynek, *Bičování*, 1943-49, suchá jehla, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 232

2.19. Bohuslav Reynek, *Ecce homo*, 1943, suchá jehla, Lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 233

2.20. Bohuslav Reynek, *Veronika*, 1943-49, suchá jehla, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 236

2.21. Bohuslav Reynek, *Veraikon*, 1943-49, suchá jehla, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 235

2.22. Bohuslav Reynek, *Žízním*, 1943-49, suchá jehla, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 237

2.23. Bohuslav Reynek, *Kalvárie*, 1943-49, suchá jehla, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 240

2.24. Bohuslav Reynek, *Kalvárie*, 1943-49, suchá jehla, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, 238

2.25. Bohuslav Reynek, *Dokonáno jest*, 1949, suchá jehla, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 239

2.26. Bohuslav Reynek, *Pieta*, 1943-49, suchá jehla, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 241

2.27. Bohuslav Reynek, *Jidáš*, 1943-49, suchá jehla, lit. Pavel Chalupa*, Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s 230

2.28. Bohuslav Reynek,*Kalvárie I*, 1943-49, suchá jehla s monotypem, 20x12 cm, lit.: Michael Reynek - Veronika Reynková, *Hommage à Bohuslav Reynek*, České Budějovice, 2011, s. 77; Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 299

2.29. Bohuslav Reynek, *Ukřižování s vozem*, 1943, grafika, depo.: Galerie moderního umění Roudnice nad Labem, G265

2.30. Bohuslav Reynek, *Oběť Abrahámova*, polovina 40. let, suchá jehla s monotypem, 25,1x16,3 cm, lit.: Michael Reynek - Veronika Reynková, *Hommage à Bohuslav Reynek*, České Budějovice, 2011, s. 86; Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 280

2.31. Bohuslav Reynek, *Veraikon*, 1948, suchá jehla s monotypem, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 296

2.32. Bohuslav Reynek, *Velké ukřižování*, 1948, měděná poocelená tisková deska, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 152

2.33. Bohuslav Reynek, *Velké ukřižování*, 1948, kolorovaná suchá jehla s monotypem, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 153

2.34. Bohuslav Reynek,*Velké ukřižování*, 1948, suchá jehla s monotypem, 21,5x27,4 cm, lit.: Michael Reynek - Veronika Reynková, *Hommage à Bohuslav Reynek*, České Budějovice, 2011, s. 69

2.35. Bohuslav Reynek, *Svatý Martin*, 1948, grafika, depo.: Galerie moderního umění Roudnice nad Labem, G270

2.36. Bohuslav Reynek, *Pieta u studny,* 1949, depo.: Galerie moderního umění Roudnice nad Labem, G272

2.37. Bohuslav Reynek, *Pieta u studně*, 1949, suchá jehla s monotypem, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 316

2.38. Bohuslav Reynek, *Pieta*, 1949, kolorovaný lept s monotypem, lit. Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 317

2.39. Bohuslav Reynek, *Pieta*, 1949, suchá jehla s monotypem, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 313

2.40. Bohuslav Reynek, *Judita*, 1949, depo.: Galerie moderního umění Roudnice nad Labem, G663

2.41. Bohuslav Reynek, *Svatý František se zajíčkem*, konec 40. let, suchá jehla s monotypem, 12,2x14,3 cm, lit.: Michael Reynek -, Veronika Reynková, *Hommage à Bohuslav Reynek*, České Budějovice, 2011, s. 81

2.42. Bohuslav Reynek, *Ukřižování*, konec 40. let, suchá jehla s monotypem, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 305

2.43. Bohuslav Reynek, *Veraikon*, 1949, suchá jehla, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 234

2.44. Bohuslav Reynek, *Ecce Homo II*, 1949, suchá jehla s monotypem, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011 s. 283

2.45. Bohuslav Reynek, *Krvavý pot*, 1949, olej, plátno, 53 x 40 cm, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 164

2.46. Bohuslav Reynek, *Marie pod křížem*, 1949, olej, plátno, 45 x 35 cm, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 165

2.47. Bohuslav Reynek, *Kladení do hrobu I*, 1949, kolorovaná suchá jehla s monotypem, 13,8x11 cm, lit.: Michael Reynek - Veronika Reynková, *Hommage à Bohuslav Reynek*, České Budějovice, 2011, s. 83

2.48. Bohuslav Reynek, *Pieta*, 1949, kolorovaná suchá jehla s monotypem, papír, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek. Mezi nebem a zemí*, Praha 2011, s. 37

2.49. Bohuslav Reynek, *Pieta za zahradou*, 1949, suchá jehla s monotypem, 4 různé otisky, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 158-159

2.50. Bohuslav Reynek, *Pieta na dvoře*, 1950, zinková tisková deska, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 154

2.51. Bohuslav Reynek, *Pieta na dvoře*, 1950, kolorovaná suchá jehla s monotypem, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 155

2.52. Bohuslav Reynek, *Narození páně*, 1950, suchá jehla s monotypem, papír, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek. Mezi nebem a zemí*, Praha 2011, s. 10

2.53. Bohuslav Reynek,R53. *Klanění pastýřů*, 1950, suchá jehla s monotypem, papír, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek. Mezi nebem a zemí*, Praha 2011, s. 19

2.54. Bohuslav Reynek, *Job*, 1950, obálka a titulní list

2.55. Bohuslav Reynek, *Job I*, 1948-50, suchá jehla, 14,6x12 cm, lit.: Michael Reynek - Veronika Reynková, *Hommage à Bohuslav Reynek*, České Budějovice, 2011, s. 80, Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 244

2.56. Bohuslav Reynek, *Job II*, 1948-50, suchá jehla, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 245

2.57. Bohuslav Reynek, *Job III*, 1948-50, suchá jehla, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 246

2.58. Bohuslav Reynek, *Job IV*, 1948-50, suchá jehla, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 247

2.59. Bohuslav Reynek, *Job V*, 1948-50, suchá jehla, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 127, 248

2.60. Bohuslav Reynek, *Job VI*, 1948-50, suchá jehla, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 249

2.61. Bohuslav Reynek, *Job IX*, 1948-50, suchá jehla, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 250

3.1. František Tichý, *Jonáš s velrybou*, 1932, olej, plátno, 47 x 55,5 cm, depo.: Galerie Zlatá husa Praha, lit.: František Dvořák, *František Tichý*, Praha 1960, nestr.; Tomáš Winter, *František Tichý* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 2002, s. 56

3.2. Adolphe Joseph Thomas Monticelli: *Dámy v zahradě*, 1870, olej na dřevě, 387 mm x 617 mm, zdroj: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Adolphe_Joseph_Thomas_Monticelli_-_Ladies_in_a_Garden_-_Google_Art_Project.jpg, vyhledáno 20. 9. 2017

3.3. František Tichý, *Milosrdný Samarián I*, 1938, kolorovaná kresba, 32 x 62 cm, lit.: Jan Tomeš, *František Tichý*, *malířské dílo*, Praha 1976

3.4. František Tichý, *Milosrdný Samarián II.*, 1938/1942, suchá jehla, 8,5 x 14 cm, zdroj : http://www.acb.cz/Tichy-Frantisek-Milosrdny-Samaritan-II--51504, vyhledáno 12. 7. 2017

3.5. František Tichý, *Milosrdný Samarián*, studie k obrazu, nedatováno, kolorovaná perokresba, tuš, akvarel, pauzovací papír, 11,5 x 18,5 cm, depo.: Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem K 851

3.6. František Tichý, *Milosrdný Samarián*, 1938, olej, plátno, 45 x 75 cm, depo.: soukromá sbírka, lit.: Tomáš Winter, *František Tichý* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 2002, s. 114

3.7. František Tichý, *Milosrdný Samarián II*, 1939, kombinovaná technika, 31 x 67 cm, lit.: Jan Tomeš, *František Tichý*, *malířské dílo*, Praha 1976

3.8. František Tichý, *Milosrdný Samarián*, 1939, kresba uhlem, papír, lit.: Jan Tomeš, *František Tichý*, *malířské dílo*, Praha 1976

3.9. František Tichý, *Hlava Milosrdného Samaritána*, 1939, uhel, akvarel, karton, 39,1 x 30,1 cm, depo.: Národní galerie Praha K 46909, lit.: Tomáš Winter, *František Tichý* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 2002, s. 114

3.10. František Tichý, *Milosrdný Samarián*, 1939, tuš, akvarel, papír, 31 x 57 cm, depo.: Národní galerie Praha K 46908, lit.: Tomáš Winter, *František Tichý* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 2002, s. 115

3.11. František Tichý, *Milosrdný Samarián*, 1939, olej, plátno, 28,4 x 38,6 cm, depo.: Sbírka Obchodu s uměním Praha, lit.: Tomáš Winter, *František Tichý* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 2002, s. 115

3.12. František Tichý, *Milosrdný Samarián*, 1941, sépie, rudka, papír, 52,5 x 70 cm, depo.: Galerie umění Karlovy Vary O242, lit.: Tomáš Winter, *František Tichý* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 2002, s. 116

3.13. František Tichý, *Milosrdný Samarián V*, 1941, lit.: Vojtěch Volavka, *František Tichý,* Praha 1941, s. 47

3.14. František Tichý, *Milosrdný Samarián VI*, 1941, tempera a olej na papíře, lit.: Vojtěch Volavka, *František Tichý*, Praha 1941, s. 47

3.15. František Tichý, *Milosrdný Samarián*, 1941, kombinovaná technika (tempera), papír, 12 x 16 cm, lit.: Jan Tomeš, *František Tichý*, *malířské dílo*, Praha 1976, s. 109, depo.: soukromá sbírka

3.16. František Tichý, *Milosrdný Samarián*, studie k obrazu, 1945, kolorovaná kresba uhlem/tuš?, 56 x 39 cm, lit.: Vojtěch Volavka, *František Tichý*, *kresby*, Praha 1968, s. 38

3.17. František Tichý, *Milosrdný Samarián*, 1945, kresba tuší, lit.: Ludmila Jůzová, *František Tichý, obrazy, kresby, grafika*, Ostrava 1988, nestr.

3.18. František Tichý, *Milosrdný Samarián*, 1945, kombinovaná technika, uhel, akvarel, papír, zdroj: http://www.arthousehejtmanek.cz/en/archive/auction-2014-from-european-collections-5/list-of-artworks/the-merciful-samaritan-14927?filters%5Bevent%5D=5&paginator-page=38, vyhledáno 12. 7. 2017

3.19. František Tichý, *Milosrdný Samarián III*, 1945, suchá jehla, papír 24,9 x 17,5 cm, lit.: Ludmila Jůzová, *František Tichý, obrazy, kresby, grafika*, Ostrava 1988, nestr., depo.: Severomoravská galerie výtvarného umění v Ostravě

3.20. František Tichý, *Milosrdný Samarián*, 1948, kresba tuší, 56 x 39 cm, lit.: František Dvořák, *František Tichý - kresby*, Praha, 1959

3.21. František Tichý, *Milosrdný Samarián*, 1949, olej, plátno, 91,5 x 55,5 cm, depo.: Galerie výtvarného umění Ostrava O 565, lit.: František Dvořák, *František Tichý*, Praha 1960, nestr.; František Dvořák, *František Tichý* (kat. výst.), Galerie českého fondu výtvarných umění Praha 1956, nestr.; Tomáš Winter, *František Tichý* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 2002, s. 166

3.22. František Tichý, *Zvěstování*, 1940, sépie, papír, 28,4 x 44,2 cm, lit.: Tomáš Winter, *František Tichý,* Praha 2002, s. 122, depo.: soukromá sbírka

3.23. František Tichý, *Zvěstování I*, 1940, lavírovaná kresba, papír, lit.: Jan Tomeš, *František Tichý*, *malířské dílo*, Praha 1976, nestr.

3.24. František Tichý, *Zvěstování II*, 1940, kolorovaná kresba, papír, lit.: Jan Tomeš, *František Tichý*, *malířské dílo*, Praha 1976, nestr.

3.25. František Tichý, *Zvěstování P. Marii*, 1940, kombinovaná technika, kolorovaná kresba, papír 19 x 24,5 cm, lit.: Vojtěch Volavka, *František Tichý*, Praha 1941, s. 46; Jan Tomeš, *František Tichý*, *malířské dílo*, Praha 1976, s. 111, depo.: soukromá sbírka

3.26. František Tichý, *Zvěstování*, 1940, perokresba, rudka, papír, 26 x 45,5 cm, lit.: Vojtěch Volavka, *František Tichý*, *kresby* Praha 1968, s. 29

3.27. František Tichý, *Zvěstování*, 1941, tužka, inkoust, papír, 25,8 x 31,8 cm, lit.: Tomáš Winter, *František Tichý,* Praha 2002, s. 122, depo.: Národní galerie Praha K11517

3.28. František Tichý, *Zvěstování*, 1941, kolorovaná kresba, papír, 26,5 x 33 cm, lit.: Jan Tomeš, *František Tichý*, *malířské dílo*, Praha 1976, s. 112, depo.: soukromá sbírka

3.29. František Tichý, *Zvěstování*, 1943, tuš na papíře, 25 x 35 cm, zdroj: https://www.galerieplatyz.cz/katalog/detail/frantisek-tichy-zjeveni vyhledáno 18. 2. 2017.

3.30. František Tichý, *Zvěstování*, 1942, tužka, akvarel, papír, 25 x 34,5 cm, lit.: Tomáš Winter, *František Tichý,* Praha 2002, s. 122, depo.: Galerie výtvarného umění Ostrava Gr 1517

3.31. František Tichý, *Zvěstování*, 1949, kolorovaná kresba, papír, 21,5 x38,5 cm, lit.: Jan Tomeš, *František Tichý*, *malířské dílo*, Praha 1976, s. 112

3.32. František Tichý, *Anděl Zvěstování, 1940,* sépie, kvaš, 27 x 38 cm, lit: Vojtěch Volavka, *František Tichý*, *kresby,* Praha 1968, s. 21; Vojtěch Volavka, *František Tichý*, Praha 1941, s. 48; Jan Tomeš, *František Tichý*, *malířské dílo*, Praha 1976, nestr.

3.33. František Tichý, *Svatý Kryštof*, nedat., kresba tužka, tuš, papír, 20,6 x 12 cm, depo. Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem K 847

3.34. *figurka Pražského Jezulátka*, zdroj: https://cs.wikipedia.org/wiki/Pra%C5%BEsk%C3%A9_Jezul%C3%A1tko, vyhledáno 23. 9. 2017

3.35. František Tichý, *Svatý František*, 1940, barevné křídy, papír, 38 x 30 cm, depo.: Galerie Benedikta Rejta Louny OG 88, lit.: Tomáš Winter, *František Tichý* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 2002, s. 120

3.36. František Tichý, *Skica ke Svatému Františkovi*, 1938, perokresba, tuš, ruční papír, 22,2x11,5 cm, depo.: Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem

3.37. František Tichý, *Svatý František v gestu oranta*, 1941, uhel, křída, tuš, papír, 34x24,5 cm, lit.: Vojtěch Volavka, *František Tichý*, *kresby*, Praha 1968, s. 31

3.38. František Tichý, *Svatý František z Assisi v gestu oranta před kostelem Panny Marie a klášterem kapucínů v Praze na Loretánském náměstí,* náčrt k lunetě, 1940, lit.: Jan Tomeš, *František Tichý*, *malířské dílo*, Praha 1976, nestr.

3.39. František Tichý, *Svatý František z Assisi káže ptákům*, 1940, kolorovaná kresba, lit.: Jan Tomeš, *František Tichý*, *malířské dílo*, Praha 1976, nestr.

3.40. František Tichý, *Návrh na ilustraci "Jan Křtitel",* kresba tuš, běloba, tužka, měkký karton, depo.: Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem K 771

3.41. František Tichý, *Hlava Jana Křtitele*, 1940, kvaš, kresba, papír, lit.: Vojtěch Volavka, *František Tichý*, Praha 1941, s. 46; Jan Tomeš, *František Tichý*, *malířské dílo*, Praha 1976, nestr.

3.42. František Tichý, *Tvář Jana Křtitele*, 1940, kombinovaná technika tuš, tužka, papír, 38,5 x 25,5 cm, lit.: Jan Tomeš, *František Tichý*, *malířské dílo*, Praha 1976, nestr., depo. Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem K 773

3.43. František Tichý, *Ecce Homo II* (*Lev s trnovou korunou)*, 1940, inkoust, akvarel, papír, 33 x 26,5 cm, depo.: Západočeská Galerie Plzeň K 879, Tomáš Winter, *František Tichý* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 2002, s. 121

3.44. Honoré Daumier, *Ecce Homo*, 1851, olej, plátno, zdroj: http://www.artway.eu/artway.php?id=836&action=show&lang=en, vyhledáno 24. 9. 2017

3.45. František Tichý, *Ecce homo I*, kresba 1940, lit.: Jan Tomeš, *František Tichý*, *malířské dílo*, Praha 1976, nestr.

3.46. František Tichý, *Corpus*, nedat., kresba uhlem, lit.: Jan Tomeš, *František Tichý*, *malířské dílo*, Praha 1976, nestr.

3.47. František Tichý, *Corpus*, 1940, kombinovaná kresba z ilustračního cyklu ke knize Jakuba Arbesa Romaneta (Ukřižovaná), J. R. Vilímek, Praha 1940., lit.: Jan Tomeš, *František Tichý Malířské dílo*, nestr.

3.48. František Tichý, *Corpus*, kombinovaná technika, 38 x 21,5 cm, lit.: Jan Tomeš, *František Tichý*, *malířské dílo*, Praha 1976, nestr.

3.49. dílna Veita Stosse, *Ukřižování*, zdroj: http://www.lr-online.de/regionen/Kaisertrutz-von-Schinkel-skizziert;art96089,3523249, vyhledáno 24. 9. 2017

3.50. František Tichý, *Kristus na hoře Olivetské*, 1940, sépie, rudka, papír, 19,5 x 41 cm, lit.: Vojtěch Volavka, *František Tichý*, *kresby*, Praha 1968, s. 20; Jan Tomeš, *František Tichý*, *malířské dílo*, Praha 1976, nestr.

3.51. František Tichý, *Kristus na hoře Olivetské II*, 1944, kresba uhlem, papír, lit.: Jan Tomeš, *František Tichý*, *malířské dílo*, Praha 1976, nestr.

3.52. František Tichý, *Kristus na hoře Olivetské*, 1944, olej, plátno, 40 x 44 cm, depo.: soukromá sbírka Praha, zdroj: http://www.acb.cz/Tichy-Frantisek-Kristus-na-hore-Olivetske-43078, vyhledáno 20. 9. 2017

3.53. František Tichý, *Kristus na hoře Olivetské*, 1944, tuš, papír, 24,6 x 37,7 cm, depo.: Národní galerie Praha K 11518, lit.: Vojtěch Volavka, *František Tichý. Kresby*, Praha 1968; Tomáš Winter, *František Tichý* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 2002, s. 143

3.54. František Tichý, *Píseň písní*, titulní strana, zdroj: http://www.artbohemia.cz/cs/grafiky-tisky/6409-pisen-pisni-titul.html, vyhledáno 23. 5. 2017

3.55. František Tichý, *Píseň písní, Sedící akt v draperii*, zdroj: https://www.obrazyvaukci.cz/polozka/pisen_pisni-12929, vyhledáno 23. 5. 2017

3.56. František Tichý, *Píseň písní, Žena v závoji*, zdroj: https://www.obrazyvaukci.cz/polozka/pisen_pisni-12929, vyhledáno 23. 5. 2017

3.57. František Tichý, *Píseň písní, Milenci v trávě*, zdroj: https://www.obrazyvaukci.cz/polozka/pisen_pisni-12929, vyhledáno 23. 5. 2017

3.58. František Tichý, *Píseň písní, Studna*, zdroj: https://www.obrazyvaukci.cz/polozka/pisen_pisni-12929, vyhledáno 23. 5. 2017

3.59. František Tichý, *Josef a žena Putifarova*, 1939, lavírovaná kresba, 31 x 48 cm, lit.: František Dvořák, *František Tichý*, Praha 1960

3.60. František Tichý, *Josef a žena Putifarova*, 1939, kolorovaná kresba tuš, sépie, papír, 22 x 30 cm, depo.: Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem, lit.: Tomáš Winter, *František Tichý* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 2002, s. 116

3.61. František Tichý, *Josef a žena Putifarova*, 1941, kolorovaná kresba, lit.: František Dvořák, *František Tichý*, Praha 1960

3.62. František Tichý, *Josef a žena Putifarova*, 1942, lavírovaná kresba tuš, uhel, papír, 22,3 x 33,5 cm, lit.: Vojtěch Volavka, *František Tichý*, *kresby*, Praha 1968, s. 38

3.63. František Tichý, *Josef a Putifarka*, 1942, suchá jehla, 18 x 24,3 cm, lit.: František Dvořák, *František Tichý Grafické dílo,* Praha 1995, str. 68

3.64. František Tichý, *Siesta II*, 1937, kombinovaná technika, 28 x 41 cm, lit.: František Dvořák, *František Tichý Grafické dílo,* Praha 1995, str. 68

3.65. František Tichý, *Josef a žena Putifarova*, 1944, kresba uhlem, papír, lit.: František Dvořák, *František Tichý Grafické dílo,* Praha 1995

3.66. František Tichý, *Salome*, 1940, inkoust, akvarel, papír, 19,5 x 13 cm, lit. Tomáš Winter, *František Tichý,* Praha 2002, s. 122, depo. Západočeská galerie v Plzni, K 879

3.67. František Tichý, *Hlava Salome*, 1941, lit.: František Dvořák, *František Tichý - kresby*, Praha, 1959

3.68. František Tichý, *Píseň písní*, titulní strana, zdroj: http://www.artbohemia.cz/cs/grafiky-tisky/6409-pisen-pisni-titul.html, vyhledáno 23. 5. 2017

3.69. František Tichý, *Salome*, 1943, kresba, papír, lit.: František Dvořák, *František Tichý*, Praha 1960

3.70. František Tichý, *Apokalypsa lásky*, 1945, tuš, kvaš, papír, 24 x 33 cm, lit.: Tomáš Winter, *František Tichý*, Praha 2002, str. 154

3.71. František Tichý, *Svatá rodina*, 1943, suchá jehla, papír, 17,7 x 11,5 cm, depo.: Galerie moderního umění v Hradci Králové G 745

3.72. František Tichý, *Matka s dítětem*, nedat., tuš, akvarel, tužka, papír, 16,3 x 25 cm, depo.: Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem K770

4.1. Alois Wachsman, *Tři Marie u hrobu II*, 1932, tuš, papír, 20,9 x 34 cm, depo.: Oblastní galerie Liberec K2851

4.2. Alois Wachsman, *Abrahám*, nedatováno, perokresba, depo.: Galerie moderního umění Roudnice nad Labem K333

4.3. Alois Wachsman, *Veronika*, 1938, kresba tuší, 30 x 40 cm, lit.: Jaromír Pečírka, *Alois Wachsman*, Praha 1963

4.4. Max Ernst, *Vampier*, zdroj: https://fineartamerica.com/featured/vampire-granger.html, vyhledáno 16. 10. 2017

4.5. Alois Wachsman, *Návrat ztraceného syna*, 1939, kvaš, depo.: Galerie moderního umění Roudnice nad Labem, K339

4.6. Alois Wachsman, *Veronika*, 1940, tempera olejová na dřevě, 119 x 84 cm, depo.: Oblastní galerie Liberec O1077

4.7. Alois Wachsman, *Kristus v domě Marie a Marty,* 1940, kresba sepií, papír, 41 x 32,5 cm, depo.: soukromá sbírka, lit.: Rea Michalová, *Alois Wachsman,* Praha 2003, s. 146

4.8. Alois Wachsman, *Obětování Izáka,* 1940, akvarel, papír, 59 x 44 cm, depo.: soukromá sbírka, lit.: Rea Michalová, *Alois Wachsman,* Praha 2003, s. 147

4.9. Alois Wachsman, *Oplakávání,* 1940, olej, dřevo, 29 x 40 cm, depo.: Národní galerie Praha, lit.: Rea Michalová, *Alois Wachsman,* Praha 2003, s. 143

4.10. Alois Wachsman, *Milosrdný Samarián*, 1941, tempera, lepenka, 41,6 x 68,8 cm, depo.: Galerie moderního umění Roudnice nad Labem O84, lit.: Rea Michalová, *Alois Wachsman,* Praha 2003, s. 150

4.11. Alois Wachsman, *Milosrdný Samarián*, 1941, olej, sololit, 28 x 91 cm, depo.: Galerie výtvarného umění Hradec Králové, O729

4.12. Alois Wachsman, *Útěk ze Sodomy*, nedat., tuš, polokarton, 22,5x60 cm, sign. VPD tuší 19. IV., depo.: Galerie moderního umění Roudnice nad Labem, K1082

4.13. Alois Wachsman, *Křest Kristův,* návrh výzdoby kaple sv. Jana Křtitele v chrámu sv. Víta v Praze, 1940, tempera, papír, 83 x 31,5 cm, depo.: Galerie moderního umění Roudnice nad Labem O456, lit.: Rea Michalová, *Alois Wachsman,* Praha 2003, s. 144

4.14. Alois Wachsman, *Nanebevzetí sv. Jana Křtitele,* návrh výzdoby kaple sv. Jana Křtitele v chrámu sv. Víta v Praze, 1940, tempera, papír, 83 x 31,5 cm, depo.: Galerie moderního umění Roudnice nad Labem O455, lit.: Rea Michalová, *Alois Wachsman,* Praha 2003, s. 145

4.15. Alois Wachsman, *Náčrtek k sv. Janu Křtiteli*, 1941, uhel, tužka, papír, 44x30,2 cm, sign. VPD tužkou: Náčrtek k vyzdobení Kaple sv. Jana Křtitele ve Sv. Vítu na Hradčanech 1941, depo.: Galerie moderního umění Roudnice nad Labem, K332

4.16. Alois Wachsman, *Návrat ztraceného syna,* nedokončeno, 1941, tempera na dřevě, 52x80 cm, depo.: Galerie výtvarného umění Ostrava, lit.: Rea Michalová, *Alois Wachsman,* Praha 2003, s. 151

4.17. Alois Wachsman, *Zvěstování,* 1941, tempera, dřevo, 51 x 80 cm, depo.: soukromá sbírka, lit.: Rea Michalová, *Alois Wachsman,* Praha 2003, s. 152

4.18. Alois Wachsman, *Kristus na hoře Olivetské*, 1941, tempera, plátno, 94x122 cm, depo.: Národní galerie Praha, lit.: Rea Michalová, *Alois Wachsman,* Praha 2003, s. 155

4.19. Alois Wachsman, *Golgota II*, 1942, tempera, lepenka, 32x42 cm, depo.: soukromá sbírka, lit.: Rea Michalová, *Alois Wachsman,* Praha 2003, s. 158

4.20. Alois Wachsman, *Poslední soud,* 1942, tempera, lepenka, 40,5 x 51,5 cm, nesign., depo.: Oblastní galerie Liberec, O 1224

4.21. Alois Wachsman, *Poslední soud*, nedokončeno, 1942, tempera na lepence, 71 x 98,5 cm, depo.: Národní galerie Praha, lit.: Rea Michalová, *Alois Wachsman,* Praha 2003, s. 153

4.22. Alois Wachsman, *Jakubova studna,* nedokončeno, 1942, vosková tempera na lepence, 22 x 60cm

5.1. Jan Bauch, *Máří Magdaléna*, 1936, olej, plátno, 60 x 50 cm, depo.: Galerie moderního umění v Hradci Králové, lit.: Peter Kováč - Rea Michalová, *Jan Bauch,* Praha 2013, s. 125, č 53.

5.2. Jan Bauch, *Jan Křtitel,* 1936, olej, plátno, 55 x 41 cm, depo.: soukromá sbírka, lit.: Peter Kováč - Rea Michalová, *Jan Bauch,* Praha 2013, s. 103, č. 24.

5.3. Pablo Picasso, *Žena s krkavcem (Femme a la Corneille)*, 1907, kvaš na kartonu, 49.5 x 64.6 cm, zdroj: https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/woman-with-raven-1904-1 vyhledáno 5.11.2017

5.4. Jan Bauch, *Kristus na hoře Olivetské,* 1937, olej, plátno, depo.: Moravská galerie Brno, lit.: Peter Kováč - Rea Michalová, *Jan Bauch,* Praha 2013, s. 123, č. 51.

5.5. Jan Bauch, *Večeře Páně,* 1938 – 1941, olej,plátno, 91 x 124 cm, depo.: soukromá sbírka, lit.: Peter Kováč - Rea Michalová, *Jan Bauch,* Praha 2013, s. 160, č. 100;

5.6. Georges Roualt, *Christ en croix*, 1920, zdroj: http://www.rouault.org/site/images/popup/Christ/OP0867_ChristEnCroix.htm, vyhledáno 5.11.2017

5.7. Jan Bauch – Jan Lauda, *Přepadení Československa,* 1939, bronz, 33 x 44,5 cm, depo.: soukromá sbírka, lit.: Peter Kováč - Rea Michalová, *Jan Bauch,* Praha 2013

5.8. Jan Bauch, *Ukřižování (Golgota),* 1939, olej, plátno, 123,5 x 84 cm, depo.: České muzeum výtvarných umění v Praze, lit.: Peter Kováč - Rea Michalová, *Jan Bauch,* Praha 2013, s. 150, č. 88

5.9. Jan Bauch, *Ukřižování*, 1941, olej, plátno, 60 x 45 cm, depo.: Národní galerie v Praze, lit.: Peter Kováč - Rea Michalová, *Jan Bauch,* Praha 2013, s. 157, č. 96

5.10. Jan Bauch, *Pieta,* 1942, olej, plátno, 53 x 41 cm, depo.: Galerie hlavního města Prahy, lit.: Hana Rousová, Člověk na kříži, in: eadem (ed.), *Konec avantgardy?,* Praha 2011, s. 70

5.11. Jan Bauch, *Jan Křtitel*, 1942, pastel, 32 x 24 cm, depo.: soukromá sbírka, lit.: Peter Kováč - Rea Michalová, *Jan Bauch,* Praha 2013, s. 152 č. 90

5.12. Jan Bauch, *Golgota*, 1942, olej/plátno, 51 x 60 cm, depo.: soukromá sbírka, lit.: Peter Kováč - Rea Michalová, *Jan Bauch,* Praha 2013, s. 159, č. 98

5.13. Jan Bauch, *Adam a Eva*, 1942, olej/plátno, 66 x 55 cm, depo.: Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích, lit.: Peter Kováč - Rea Michalová, *Jan Bauch,* Praha 2013, s. 160, č. 99

5.14. Jan Bauch, *Kristus na hoře Olivetské 1. varianta*, 1942, olej/plátno, 56 x 66,5 cm, depo.: soukromá sbírka, lit.: Peter Kováč - Rea Michalová, *Jan Bauch,* Praha 2013, s. 168, 107

5.15. Jan Bauch, *Adam a Eva*, 1942, olej/plátno, 85 x 62 cm, depo.: Národní galerie v Praze, lit.: Peter Kováč - Rea Michalová, *Jan Bauch,* Praha 2013, s. 169, č. 108

5.16. Jan Bauch, *Eva*, 1942, olej/plátno, 60,5 x 50 cm, depo.: soukromá sbírka, lit.: Peter Kováč - Rea Michalová, *Jan Bauch,* Praha 2013, s. 173, č. 112

5.17. Jan Bauch, *Sedící děvče*, 1943 olej/plátno, 76 x 60 cm, depo.: Národní galerie v Praze, lit.: Peter Kováč - Rea Michalová, *Jan Bauch,* Praha 2013, s. 202, č. 143

5.18. Jan Bauch, *Golgota (Ukřižování)*, 1943, olej/plátno, 63 x 82,5 cm, depo.: České muzeum výtvarných umění v Praze, lit.: Peter Kováč - Rea Michalová, *Jan Bauch,* Praha 2013, s. 155, č. 95

5.19. Jan Bauch, *Zátiší s krůtou,* 1944, olej, plátno, 61 x 50,5 cm, depo.: Národní galerie v Praze, lit.: Peter Kováč - Rea Michalová, *Jan Bauch,* Praha 2013, s. 143 č. 180

5.20. Jan Bauch, *Ecce homo*, 1944, olej/plátno, 37 x 31 cm, depo.: České muzeum výtvarných umění v Praze, lit.: Peter Kováč - Rea Michalová, *Jan Bauch,* Praha 2013, s. 151, č. 89

5.21. Jan Bauch, *Ráj (Eva)*, 1945, olej/plátno, 85,5 x 74 cm, depo.: Galerie výtvarného umění v Ostravě, lit.: Peter Kováč - Rea Michalová, *Jan Bauch,* Praha 2013, s. 144, č. 81

5.22. Jan Bauch, Ukřižování, 1945, olej/plátno, 50,5 x 62 cm, depo.: soukromá sbírka, lit.: Peter Kováč - Rea Michalová, *Jan Bauch,* Praha 2013, s. 154, č. 94

5.23. Jan Bauch, Ukřižování, 1945, barevná litografie, 48 x 33 cm, depo.: soukromá sbírka, lit.: Peter Kováč - Rea Michalová, *Jan Bauch,* Praha 2013, s. 161, č. 101

5.24. Jan Bauch, *Kristus na hoře Olivetské*, 1945, olej/plátno, 84 x 103 cm, depo.: soukromá sbírka, lit.: Peter Kováč - Rea Michalová, *Jan Bauch,* Praha 2013, s. 176 č. 115

5.25. Jan Bauch, *Ecce homo - velký triptych*, 1959, depo.: Národní galerie Praha, foto.: Kristýna Koutná

5.26. Francisco Goya, *Saturn požírající svého syna*, 1819-1823, olej na zdi přenesený na plátno, 143 x 81 cm, depo.: Museo del Prado Madrid, zdroj: https://en.wikipedia.org/wiki/Saturn_Devouring_His_Son, vyhledáno 20. 11. 2017

5.27. Pablo Picasso, *Masakr v Koreji*, 1951, olej na dřevě, 110 x 210 cm, depo.: Musée Picasso Paris, zdroj: https://en.wikipedia.org/wiki/Massacre_in_Korea, vyhledáno 20. 11. 2017

6.1. Alén Diviš, *Kristus*, 1942-43, tempera, papír, 75,5 x 53,5 cm, depo.: Armádní muzeum Praha, lit.: Vanda Skálová - Tomáš Pospiszyl, *Alén Diviš,* Praha 2005, nestr.

6.2. Alén Diviš, *Ukřižovaný*, 2. pol. 40. let, uhel, lepenka, 78 x 61 cm, depo.: Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem O 754

6.3. Alén Diviš, *Kristus černochů*, 1946, lit.: Alén Diviš, *Malby a kresby* (kat. výst.), Galerie umění Karlovy Vary 2009, nestr.

6.4. Alén Diviš, *Kristus černochů*, 1947, olej, lepenka, 59,5 x 47,5 cm, depo.: Galerie Benedikta Rejta Louny, lit.: Vanda Skálová - Tomáš Pospiszyl, *Alén Diviš,* Praha 2005, s. 164

6.5. Alén Diviš, *Kristus černochů*, 1947, olej, lepenka, 52,5 x 39,5 cm, depo.: Polabské muzeum Poděbrady

6.6. Alén Diviš, *Kristus černochů*, 1948, olej, plátno, 75 x 55 cm, depo.: Národní galerie Praha, lit.: Vanda Skálová - Tomáš Pospiszyl, *Alén Diviš,* Praha 2005,, s. 166

6.7. Alén Diviš, *Kristus*, 40. léta, kvaš, karton, 50 x 39 cm, depo.: Armádní muzeu Praha, lit.: Vanda Skálová - Tomáš Pospiszyl, *Alén Diviš,* Praha 2005,, s. 167

6.8. Alén Diviš, *Kristus*, 1950, olej, plátno, 90 x 65 cm, depo.: soukr. sbírka, lit.: Vanda Skálová - Tomáš Pospiszyl, *Alén Diviš,* Praha 2005,, s. 1968

6.9. Alén Diviš, *Kristus*, okolo 1950, olej, plátno, 60 x 40 cm, depo.: soukr. sbírka, lit.: Vanda Skálová - Tomáš Pospiszyl, *Alén Diviš,* Praha 2005,, s. 169

6.10. Alén Diviš, *Kristus*, 1950, olej, plátno, 60 x 40 cm, depo.: soukr. sbírka, lit.: Vanda Skálová - Tomáš Pospiszyl, *Alén Diviš,* Praha 2005,, s. 169

6.11. Alén Diviš, *Bolestný Kristus*, 1950, olej, lepenka, 77,5 x 52,4 cm, depo.:.Galerie Benedikta Rejta Louny, lit.: Vanda Skálová - Tomáš Pospiszyl, *Alén Diviš,* Praha 2005,, s. 171

6.12. Alén Diviš, *Bolestný Kristus*, 1951, lit.: Alén Diviš, *Malby a kresby* (kat. výst.), Galerie umění Karlovy Vary 2009, nestr.

6.13. Alén Diviš, *Bolestný Kristus*, 1951, kvaš s pískem, lepenka, 71,5 x 53 cm, depo.: Galerie Benedikta Rejta Louny

7.1. Vojtěch Tittelbach, *Madona (Matka s dítětem),* 1939 – 1941, olej, plátno, 80 x 55 cm, depo.: Národní galerie v Praze, lit.: Rostislav Švácha - Marie Platovská (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění 1939/1958 V,* Praha 2005

7.2. Vojtěch Tittelbach, *Madona,* tempera na plátně, 1942 – 43, lit Luboš Hlaváček, *Vojtěch Tittelbach,* Praha 1986, nestr.

7.3. Vojtěch Tittelbach, *Pieta, 1943 – 44,* olej na plátně, lit.: Luboš Hlaváček, *Vojtěch Tittelbach,* Praha 1986, nestr.

7.4. Vojtěch Tittelbach, *Pieta,* 1946, lavírovaná kresba, lit.: Luboš Hlaváček, *Vojtěch Tittelbach,* Praha 1986, s. 31

8.1. Zdenek Rykr, *Jedno ze Čtrnácti zastavení,* montáž, 1935, lit.: Vojtěch Lahoda, *Zdenek Rykr 1900-1940 elegie avantgardy* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 2000, s. 296

8.2. Zdenek Rykr, *Kalvárie,* 1938, lit.: Vojtěch Lahoda, *Zdenek Rykr 1900-1940 elegie avantgardy* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 2000, s. 300

9.1. Karel Šourek, *Kalvárie*, 1.pol. 40. let, olej, lepenka, 24 x 43 cm, depo.: soukromá sbírka, lit.: Marcela Pánková, *Karel Šourek* (kat.výst.), Galerie hl. Města Prahy 1990, č. 58

9.2. Karel Šourek, *Adam a Eva*, 1. pol. 40. let, lit.: Marcela Pánková, *Karel Šourek* (kat.výst.), Galerie hl. Města Prahy 1990, č. 59

10.1. Karel Černý, 1937, *Zmrtvýchvstání*, oltářní obraz pro kapli v obci Koryta, depo.: soukromá sbírka

10.2. Karel Černý, *Oplakávání*, 1946, olej, plátno, 130 x 158 cm, Národní galerie v Praze, lit.: Rostislav Švácha - Marie Platovská (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění 1939/1958 V,* Praha 2005, s. 149

11.1. Jiří Trnka, *Vánoční plakát*, 1940, olej, tempera, karton, 21 x 17 cm, depo.: Východočeská galerie Pardubice, lit.: Rostislav Švácha - Marie Platovská (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění 1939/1958 V,* Praha 2005, s. 121; Luboš Hlaváček, *Jiří Trnka,* Praha 2002, s. 290

11.2. Jiří Trnka, *Jan Křtitel,* 1. pol. 30. let, 53 cm, depo.: soukromá sbírka, lit.: Luboš Hlaváček, *Jiří Trnka,* Praha 2002, s. 22

11.3. Jiří Trnka, *Jan Křtitel,* 1941, olej, lepenka, 23 x 18 cm, depo.: soukromá sbírka, lit.: Luboš Hlaváček, *Jiří Trnka,* Praha 2002, s. 332

11.4. Jiří Trnka, *Jan Křtitel,* 1942, olej, překližka, 49 x 21 cm, depo.: Moravská galerie v Brně, lit.: Rostislav Švácha - Marie Platovská (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění 1939/1958 V,* Praha 2005, s. 120; Luboš Hlaváček, *Jiří Trnka,* Praha 2002, s. 293

11.5. Jiří Trnka, *Marnotratný syn,* ilustrace k vydání divadelní hry Václava Renče, 1942, lit.: Luboš Hlaváček, *Jiří Trnka,* Praha 2002, s. 86, 115

11.6. Jiří Trnka, *Betlém,* kolem 1942, olej, plátno na překližce, 60 x 120 cm, depo.: soukromá sbírka, lit.: Luboš Hlaváček, *Jiří Trnka,* Praha 2002, s. 302

11.7. Jiří Trnka, *Ztracený syn,* 1943, tempera, plátno na překližce, 34 x 23,5 cm, depo.: Moravská galerie v Brně, lit.: Luboš Hlaváček, *Jiří Trnka,* Praha 2002, s. 293

12.1. Josef Liesler, *Nanebevzetí*, 1941, olej na plátně, lit.: Simeona Hošková, *Umělecké profily. Josef Liesler*, Praha 1988, s. 11

12.2. Josef Liesler, *Milosrdný Samaritán*, 1941-1942, olej na plátně, lit.: Simeona Hošková, *Umělecké profily. Josef Liesler*, Praha 1988, s. 17

12.3. Josef Liesler, *Poslední večeře,* 1942, olej na plátně, lit.: Hošková, 18

12.4. Josef Liesler, *Velikonoční beránek*, 1942, akvarel, lit.: Simeona Hošková, *Umělecké profily. Josef Liesler*, Praha 1988, s. 69

12.5. Josef Liesler, *Salome,* 1942, komb. technika, papír, 49 x 69 cm, depo.: Galerie výtvarného umění Hodonín, O 437

12.6. Josef Liesler, *Zápas Jakuba s andělem,* 1942, olej na plátně, 67,5 x 100,5 cm, sign.: dole uprostřed, depo.: soukromá sbírka

12.7. Josef Liesler, *Zápas anděla s Jakubem* (detail), 1944, olej, lit.: Simeona Hošková, *Umělecké profily. Josef Liesler*, Praha 1988, s. 21

12.8. Josef Liesler, *Salome,* 1944, olej na plátně, lit.: Simeona Hošková, *Umělecké profily. Josef Liesler*, Praha 1988, s. 24

12.9. Josef Liesler, *Salome*, 1944, depo.: Galerie moderního umění Roudnice nad Labem K218

12.10. Josef Liesler, *Večeře v troskách*, 1944, olej na plátně, lit.: Simeona Hošková, *Umělecké profily. Josef Liesler*, Praha 1988, s. 37

12.11. Josef Liesler, Šebestián, 1944, kombinovaná technika, lit.: Simeona Hošková, *Umělecké profily. Josef Liesler*, Praha 1988, s. 70

12.12. Josef Liesler*, Alegorie*, 1944, depo.: Galerie moderního umění Roudnice nad Labem, O450

12.13. Josef Liesler, *Opuštění lidé na cestách utrpení, z cyklu Navzdory tobě, mé století,* 1959, tempera na papíře, lit.: Simeona Hošková, *Umělecké profily. Josef Liesler*, Praha 1988, s. 39

13.1. Václav Hejna, *Kamenování*, 1936, olej, plátno, 100 x 131 cm, depo.: Galerie hlavního města Prahy, lit.: Harald Tesan, *Václav Hejna – Barva a bytí/Farbe und Sein*, Cheb 2014, nestr.

13.2. Václav Hejna, *Kamenování,* 1939, akvarel, tužka, papír, 21 x 27,2 cm, depo.: Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem K334

13.3. Václav Hejna, *Kamenování sv. Štěpána*, II. Studie, 1939, lit.: Jiří Kouhoutek, *Václav Hejna* (kat. výst.), Středočeská galerie v Praze 1971, nestr.

13.4. Václav Hejna, *Kamenování sv. Štěpána,* 1940, olej, plátno, 96 x 109 cm, depo.: Galerie výtvarného umění v Ostravě O1273

13.5. Václav Hejna, *Lidé, kteří přežili zemětřesení*, kolem 1940, olej, plátno, 81 x 114 cm, depo.: Galerie umění Karlovy Vary, lit.: Rostislav Švácha - Marie Platovská (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění 1939/1958 V*, Praha 2005, s. 94

13.6. Václav Hejna, *Pieta,* 1940, olej, lit.: Jiří Kouhoutek, *Václav Hejna* (kat. výst.), Středočeská galerie v Praze 1971, nestr.

13.7. Václav Hejna, *Poslední večeře,* 1940, olej, plátno, 54 x 30 cm, lit.: Jiří Kouhoutek, *Václav Hejna* (kat. výst.), Středočeská galerie v Praze 1971, nestr.

13.8. Václav Hejna, *Poslední večeře,* 1940 – 1941, olej, překližka, 45 x 62 cm, depo.: Národní galerie v Praze, lit.: Rostislav Švácha - Marie Platovská (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění 1939/1958 V*, Praha 2005, s. 96

13.9. Václav Hejna, *Poslední večeře,* 1941, olej, plátno, 65 x 94 cm, depo.: Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem O300

13.10. Václav Hejna, *Poslední večeře,* nedat., olej, plátno, 65 x 99 cm, depo.: Galerie moderního umění v Hradci Králové O1208

13.11. Václav Hejna, *Utopený*, 1942, olej, plátno, 83 x 100 cm, Galerie umění Karlovy Vary, lit.: Harald Tesan, *Václav Hejna – Barva a bytí/Farbe und Sein*, Cheb 2014, nestr.

13.12. Václav Hejna, *Bičování,* 1940-1943, olej, plátno, 82,5 x 65 cm, depo.: Muzeum umění Olomouc

13.13. Václav Hejna, *Návrat ztraceného syna*, 1944, lit.: Jiří Kouhoutek, *Václav Hejna* (kat. výst.), Středočeská galerie v Praze 1971, nestr.

13.14. Václav Hejna, *Útěk do Egypta,* 1955, olej, juta, 96x115 cm, lit.: Magdalena Juříková, *Václav Hejna ze sbírky galerie Zlatá husa v Praze* (kat. výst.), Galerie umění Karlovy Vary 2009, č. 557

14.1. Vlastimil Beneš, *Ukřižování,* 1948, olej, sololit, malovaný dřevěný rám, 117 x 79 cm, depo.: galerie Zlatá husa v Praze, lit.: Hana Rousová, Člověk na kříži, in: eadem (ed.), *Konec avantgardy?,* Praha 2011, s. 74

15.1. Rudolf Veverka, *Snímání z kříže,* kol. 1945, olej na plátně, 114 x 89,3 cm, depo.: soukromá sbírka, lit.: Josef Vojvodík - Marie Langerová, *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století*, Praha 2014, nestr.

15.2. Rudolf Veverka, *Raněný,* kolem 1945, olej, plátno, 96,5 x 110,5 cm, soukromá sbírka, lit.: Hana Rousová, Člověk na kříži, in: eadem (ed.), *Konec avantgardy?,* Praha 2011, s. 72

15.3. Rudolf Veverka, *Žena ošetřující raněného,* 1946, olej na plátně, 135,5 x 108 cm, soukromá sbírka, lit.: Josef Vojvodík - Marie Langerová, *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století*, Praha 2014, nestr.

15.4. Matthias Grünewald, *Isenheimský oltář,* 1513 – 1515, olej na dřevě, ca. 336 x 589 cm, detail ruky ukřižovaného Krista, Musée d'Unterlinden, Colmar, lit.: Josef Vojvodík - Marie Langerová, *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století*, Praha 2014, nestr.

16.1. Václav Chad, *Ukřižovaný*, 1940, tužka, papír, 190 x 140 mm, depo.: Národní galerie v Praze, lit.: Kateřina Ottmarová, *Václav Chad* (diplomová práce), Katedra dějin umění FFUP, Olomouc 2017, s. 98

16.2. Václav Chad, *Bez názvu*, 1940, tuš, papír, 320 x 270 mm, depo.: soukromá sbírka, lit.: Kateřina Ottmarová, *Václav Chad* (diplomová práce), Katedra dějin umění FFUP, Olomouc 2017, s. 98

16.3. Václav Chad, *Náčrt podle Rubensova Ukřižování,* 1941, tuš, papír, 425 x 300 mm, depo.: soukromá sbírka, lit.: Kateřina Ottmarová, *Václav Chad* (diplomová práce), Katedra dějin umění FFUP, Olomouc 2017, s. 98

16.4. Václav Chad, *Jidáš*, 1941, olej, lepenka, 70,5 x 50 cm, depo.: Národní galerie v Praze, lit.: Kateřina Ottmarová, *Václav Chad* (diplomová práce), Katedra dějin umění FFUP, Olomouc 2017, s. 89

16.5. Václav Chad, *Utrpení*, 1941–1942, olej, překližka, laťovka, 35 x 27,5 cm, depo.: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, lit.: Kateřina Ottmarová, *Václav Chad* (diplomová práce), Katedra dějin umění FFUP, Olomouc 2017, s. 90

16.6. Václav Chad, *Ukřižování s červeným sluncem*, 1942, olej, lepenka, 98,3 x 68,5 cm, depo.: Národní galerie v Praze, lit.: Kateřina Ottmarová, *Václav Chad* (diplomová práce), Katedra dějin umění FFUP, Olomouc 2017, s. 90

16.7. Václav Chad, *Ukřižování*, 1942, olej, plátno, lit.: Kateřina Ottmarová, *Václav Chad* (diplomová práce), Katedra dějin umění FFUP, Olomouc 2017, s. 91

16.8. Václav Chad, *Ukřižování*, 1943, tužka, papír, 165 x 120 mm, depo.: soukromá sbírka, lit.: Kateřina Ottmarová, *Václav Chad* (diplomová práce), Katedra dějin umění FFUP, Olomouc 2017, s. 101

16.9. Václav Chad, *Ukřižování,* 1943, kresba tuší, papír, lit.: Josef Vojvodík - Marie Langerová, *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století*, Praha 2014, nestr.

16.10. Václav Chad, *Ukřižovaný*, 1944, tuš, papír, 310 x 239 mm, depo.: Národní galerie v Praze, lit.: Kateřina Ottmarová, *Václav Chad* (diplomová práce), Katedra dějin umění FFUP, Olomouc 2017, s. 107

17.1. Pablo Picasso, *Ukřižování podle Grünewalda*, 1930, kresba, zdroj: https://ecritscrisdotcom.files.wordpress.com/2012/04/picasso-la-crucifixion-etude-grc3bcnewald-1930-unknown.jpg, vyhledáno 16. 5. 2018

17.2. Pablo Picasso, *Ukřižování podle Grünewalda*, 1932, tuš, papír, zdroj: https://samlukeheath.wordpress.com/2014/01/16/forty-five/screen-shot-2014-01-16-at-20-43-47/ vyhledáno 16. 5. 2018

17.3. Ľudovít Fulla, *Ukrižovanie*, 1939-42, olej, karton, 40 x 27 cm, zdroj: http://www.soga.sk/aukcie-obrazy-diela-umenie-starozitnosti/aukcie/93-jesenna-aukcia-vytvarnych-diel/fulla-ludovit-ukrizovanie-24250, vyhledáno 16. 5. 2018

9. OBRAZOVÉ PŘÍLOHY

0. KUBOEXPRESIONISTICKÁ A EXPRESIONISTICKÁ VÝCHODISKA

0.1. Antonín Procházka, *Studie Krista k Vyhnání kupců z chrámu*, 1909, tuš, papír na kartonu 19,5 x 15,1 cm, depo.: Moravská galerie v Brně, lit.: Alena Pomajzlová et al. (edd.), *Expresionismus a české umění* (kat. výst.), Národní Galerie v Praze 1994, s. 50

0.2. Antonín Procházka, *Náčrt k obrazu Vyhnání kupců z chrámu*, 1909, tuš, papír na kartonu 15 x 17 cm, depo.: Moravská galerie v Brně, lit.: Alena Pomajzlová et al. (edd.), *Expresionismus a české umění* (kat. výst.), Národní Galerie v Praze 1994, s. 50

0.3. Jan Konůpek, *Milosrdný Samaritán*, 1910, lept, 55,7 x 44,9 cm, depo.: Památník národního písemnictví, lit.: Alena Pomajzlová et al. (edd.), *Expresionismus a české umění* (kat. výst.), Národní Galerie v Praze 1994, s. 92

0.4. Emil Filla, *Kristus v domě Šimonově* podle El Greca, asi 1911, depo.: soukromá sbírka, lit.: Alena Pomajzlová et al. (edd.), *Expresionismus a české umění* (kat. výst.), Národní Galerie v Praze 1994, s. 105

0.5. El Greco, Kristus v domě Šimonově, 1610 – 1614, olej, plátno, 143,3 x 100,4 cm, depo.: Art Institute of Chicago, otištěno ve Volných směrech roku 1912 jako součást článku Julia Meier-Graefeho Grecův barok, lit.: Alena Pomajzlová et al. (edd.), *Expresionismus a české umění* (kat. výst.), Národní Galerie v Praze 1994, s. 105

0.6. Emil Filla, *Salome II*, 1912, olej, plátno, 136,5 x 80 cm, depo.: Národní galerie v Praze, zdroj: https://i.pinimg.com/originals/6e/1f/3d/6e1f3df82927cf105be7239488ce96cb.jpg, vyhledáno 12. 5. 2018

0.7. Bohumil Kubišta, *Svatý Šebestián*, 1912, olej, plátno, 98 x 74,5 cm, depo.: Národní galerie Praha, zdroj: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1d/Bohumil_Kubišta_-_St_Sebastian.jpg, vyhledáno 12. 5. 2018

0.8. Jindřich Prucha, *Ukřižování*, 1912, olej, karton, 52 x 68 cm, depo.: Národní galerie v Praze, lit.: Alena Pomajzlová et al. (edd.), *Expresionismus a české umění* (kat. výst.), Národní Galerie v Praze 1994, s. 59

0.9. Max Oppenheimer*, Raněný*, Otištěno ve sborníku Das Jüdische Prag 1917, lit.: Alena Pomajzlová et al. (edd.), *Expresionismus a české umění* (kat. výst.), Národní Galerie v Praze 1994, s. 104

0.10. Jiří Kroha, *Plastika Evy z kabaretu Montmartre v Praze*, 1918, lit.: Alena Pomajzlová et al. (edd.), *Expresionismus a české umění* (kat. výst.), Národní Galerie v Praze 1994, s. 92

0.11. Alfred Justitz, *Jidáš*, 1915-1919, olej, plátno, 39 x 33 cm, depo.: Oblastní galerie Liberec, lit.: Alena Pomajzlová et al. (edd.), *Expresionismus a české umění* (kat. výst.), Národní Galerie v Praze 1994, s. 175

0.12. Alfred Justitz, *Milosrdný Samaritán*, 1920, olej, plátno, 58 x 70 cm, depo.: Národní galerie v Praze, lit.: Alena Pomajzlová et al. (edd.), *Expresionismus a české umění* (kat. výst.), Národní Galerie v Praze 1994, s. 175

0.13. Alfred Justitz, Útěk do Egypta, 1920, olej, plátno, 57 x 47 cm, depo.: Oblastní galerie Liberec, lit.: Expresionismus, s. 176

0.14. Alfred Justitz, Útěk do Egypta, 1920, olej, plátno, 79,5 x 65,5 cm, depo.: Státní galerie Zlín, lit.: Expresionismus, s. 177

0.15. Max Oppenheimer, Misericordia, 1924, olej, plátno, 84 x 79,3 cm, depo.: Oblastní galerie Liberec, lit.: Expresionismus s. 104

1. JAN ZRZAVÝ

1.1. Jan Zrzavý, *Betlém*, 1907-1908, nedokončeno, barevné stanioly, tkanina, karton, 34,2 x 27,2 cm, depo.: Národní galerie v Praze, lit.: Karel Srp – Jana Orlíková, *Jan Zrzavý*, Praha 2003, s. 53

1.2. Jan Zrzavý, *Antikrist*, 1908 (1909), olej, plátno, 36 x 26 cm, depo.: Národní galerie v Praze, lit.: Karel Srp – Jana Orlíková, *Jan Zrzavý*, Praha 2003, s. 68

1.3. Jan Zrzavý, *Studie ke Kázání na hoře*, 1912, tužka, papír, 54 x 38 cm, depo.: Národní galerie v Praze, lit.: Karel Srp – Jana Orlíková, *Jan Zrzavý*, Praha 2003, s. 124

1.4. Jan Zrzavý, *Anděl*, 1930, tempera, olej, plátno, 35 x 27 cm, depo.: soukromá sbírka, lit.: Karel Srp – Jana Orlíková, *Jan Zrzavý*, Praha 2003, s. 312

1.5. Jan Zrzavý, *Hlava dle El Greca*, 1933, olej, plátno, 35,6 x 27,9 cm, depo.: soukromá sbírka, lit.: Karel Srp – Jana Orlíková, *Jan Zrzavý*, Praha 2003, s. 278

1.6. Jan Zrzavý, *Kázání II,* 1931, olej, plátno, 26,8 x 34,8 cm, depo.: Moravská galerie v Brně, lit.: Karel Srp – Jana Orlíková, *Jan Zrzavý,* Praha 2003, s. 314

1.7. Jan Zrzavý, *Večeře v Emauzích (Motiv Rembrandtův),* 1932, olej, plátno, překližka, 45 x 60 cm, depo.: Muzeum umění v Olomouci, lit.: Karel Srp – Jana Orlíková, *Jan Zrzavý,* Praha 2003, s. 361

1.8. Jan Zrzavý, *Ecce homo (Bolestný Kristus),* 1933, olej, plátno, 120 x 60 cm, depo.: Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou, lit.: Karel Srp – Jana Orlíková, *Jan Zrzavý,* Praha 2003, s. 315

1.9. Jan Zrzavý, *Poutníci do Emauz,* 1912 – 1942, tempera, plátno, 27 x 35 cm, depo.:Národní galerie v Praze, lit.: Karel Srp – Jana Orlíková, *Jan Zrzavý,* Praha 2003, s. 168

1.10. Jan Zrzavý, *Poutníci do Emauz,* 1942 (nedokončeno), tužka, tempera, překližka pod tónovaným sklemm, 74 x 101 cm, depo.: Národní galerie v Praze, lit.: Karel Srp – Jana Orlíková, *Jan Zrzavý,* Praha 2003, s. 328

1.11. Jan Zrzavý, *Poslední večeře,* 1942, uhel, papír, 48,2 x 62,2 cm, depo.: Státní galerie ve Zlíně, lit.: Karel Srp – Jana Orlíková, *Jan Zrzavý,* Praha 2003, s. 362

1.12. Jan Zrzavý, *Zvěstování,* 1943 – 1957, tempera, přeližka, 28 x 36 cm, depo.: Národní galerie v Praze, lit.: Karel Srp – Jana Orlíková, *Jan Zrzavý,* Praha 2003, s. 351

2. BOHUSLAV REYNEK

2.1. Bohuslav Reynek, *Zvěstování*, 1920, linoryt, papír, lit.: R. Narození páně, 1950, suchá jehla s monotypem, papír, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek. Mezi nebem a zemí*, Praha 2011, s. 16

2.2. Bohuslav Reynek, *Pieta*, 1924, linoryt, kolorovaná verze, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 105

2.3. Bohuslav Reynek, *Cesta do Betléma*, 1939, suchá jehla, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 191

2.4. Bohuslav Reynek, *Narození*, 1939, suchá jehla, depo.: Galerie Roudnice nad Labem G665, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 192

2.5. Bohuslav Reynek, *Útěk do Egypta*, 1939, suchá jehla, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 193

2.6. Bohuslav Reynek, *Vánoce*, 1939, obálka, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 190

2.7. Bohuslav Reynek, *Job VII*, 1940, suchá jehla, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 252

2.8. Bohuslav Reynek, *Job VIII*, 1940, suchá jehla, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 251

2.9. Bohuslav Reynek, *Alfa - Omega*, 1943-49, suchá jehla, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 223

2.10. Bohuslav Reynek, *Pašijový cyklus*, obálka, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 222

2.11. Bohuslav Reynek, *Vjezd do Jeruzaléma*, 1943-49, suchá jehla, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 224

2.12. Bohuslav Reynek,*Olivetská hora*, 1943-49, suchá jehla, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 226

2.13. Bohuslav Reynek, *Olivetská hora*, 1943-49, suchá jehla, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 225

2.14. Bohuslav Reynek, *Krvavý pot*, 1943-49, suchá jehla, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 227

2.15. Bohuslav Reynek, *Jidášův polibek I*, 1943-49, suchá jehla, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 228

2.16. Bohuslav Reynek, *Jidášův polibek II*, 1943-49, suchá jehla, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 229

2.17. Bohuslav Reynek, *Zapření svatého Petra*, 1943-49, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 231

2.18. Bohuslav Reynek, *Bičování*, 1943-49, suchá jehla, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 232

2.19. Bohuslav Reynek, *Ecce homo*, 1943, suchá jehla, Lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 233

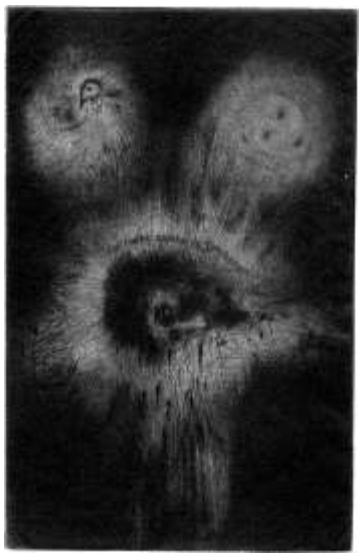
2.20. Bohuslav Reynek, *Veronika*, 1943-49, suchá jehla, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 236

2.21. Bohuslav Reynek, *Veraikon*, 1943-49, suchá jehla, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 235

2.22. Bohuslav Reynek, *Žízním*, 1943-49, suchá jehla, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 237

2.23. Bohuslav Reynek, *Kalvárie*, 1943-49, suchá jehla, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 240

2.24. Bohuslav Reynek, *Kalvárie*, 1943-49, suchá jehla, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, 238



2.25. Bohuslav Reynek, *Dokonáno jest*, 1949, suchá jehla, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 239

2.26. Bohuslav Reynek, *Pieta*, 1943-49, suchá jehla, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 241

2.27. Bohuslav Reynek, *Jidáš*, 1943-49, suchá jehla, lit. Pavel Chalupa*, Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s 230

2.28. Bohuslav Reynek,*Kalvárie I*, 1943-49, suchá jehla s monotypem, 20x12 cm, lit.: Michael Reynek - Veronika Reynková, *Hommage à Bohuslav Reynek*, České Budějovice, 2011, s. 77; Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 299

2.29. Bohuslav Reynek, *Ukřižování s vozem*, 1943, grafika, depo.: Galerie moderního umění Roudnice nad Labem, G265

2.30. Bohuslav Reynek, *Oběť Abrahámova*, polovina 40. let, suchá jehla s monotypem, 25,1x16,3 cm, lit.: Michael Reynek - Veronika Reynková, *Hommage à Bohuslav Reynek*, České Budějovice, 2011, s. 86; Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 280

2.31. Bohuslav Reynek, *Veraikon*, 1948, suchá jehla s monotypem, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 296

2.32. Bohuslav Reynek, *Velké ukřižování*, 1948, měděná poocelená tisková deska, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 152

2.33. Bohuslav Reynek, *Velké ukřižování*, 1948, kolorovaná suchá jehla s monotypem, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 153

2.34. Bohuslav Reynek,*Velké ukřižování*, 1948, suchá jehla s monotypem, 21,5x27,4 cm, lit.: Michael Reynek - Veronika Reynková, *Hommage à Bohuslav Reynek*, České Budějovice, 2011, s. 69

2.35. Bohuslav Reynek, *Svatý Martin*, 1948, grafika, depo.: Galerie moderního umění Roudnice nad Labem, G270

2.36. Bohuslav Reynek, *Pieta u studny,* 1949, depo.: Galerie moderního umění Roudnice nad Labem, G272

2.37. Bohuslav Reynek, *Pieta u studně*, 1949, suchá jehla s monotypem, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 316

2.38. Bohuslav Reynek, *Pieta*, 1949, kolorovaný lept s monotypem, lit. Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 317

2.39. Bohuslav Reynek, *Pieta*, 1949, suchá jehla s monotypem, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 313

2.40. Bohuslav Reynek, *Judita*, 1949, depo.: Galerie moderního umění Roudnice nad Labem, G663

2.41. Bohuslav Reynek, *Svatý František se zajíčkem*, konec 40. let, suchá jehla s monotypem, 12,2x14,3 cm, lit.: Michael Reynek -, Veronika Reynková, *Hommage à Bohuslav Reynek*, České Budějovice, 2011, s. 81

2.42. Bohuslav Reynek, *Ukřižování*, konec 40. let, suchá jehla s monotypem, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 305

2.43. Bohuslav Reynek, *Veraikon*, 1949, suchá jehla, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 234

2.44. Bohuslav Reynek, *Ecce Homo II*, 1949, suchá jehla s monotypem, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011 s. 283

2.45. Bohuslav Reynek, *Krvavý pot*, 1949, olej, plátno, 53 x 40 cm, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 164

2.46. Bohuslav Reynek, *Marie pod křížem*, 1949, olej, plátno, 45 x 35 cm, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 165

2.47. Bohuslav Reynek, *Kladení do hrobu I*, 1949, kolorovaná suchá jehla s monotypem, 13,8x11 cm, lit.: Michael Reynek - Veronika Reynková, *Hommage à Bohuslav Reynek*, České Budějovice, 2011, s. 83

2.48. Bohuslav Reynek, *Pieta*, 1949, kolorovaná suchá jehla s monotypem, papír, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek. Mezi nebem a zemí*, Praha 2011, s. 37

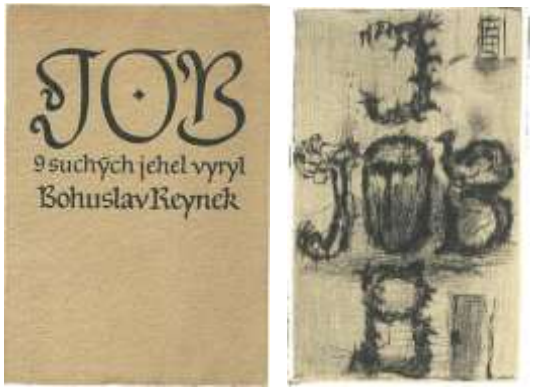
2.49. Bohuslav Reynek, *Pieta za zahradou*, 1949, suchá jehla s monotypem, 4 různé otisky, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 158-159

2.50. Bohuslav Reynek, *Pieta na dvoře*, 1950, zinková tisková deska, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 154

2.51. Bohuslav Reynek, *Pieta na dvoře*, 1950, kolorovaná suchá jehla s monotypem, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 155

2.52. Bohuslav Reynek, *Narození páně*, 1950, suchá jehla s monotypem, papír, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek. Mezi nebem a zemí*, Praha 2011, s. 10

2.53. Bohuslav Reynek,R53. *Klanění pastýřů*, 1950, suchá jehla s monotypem, papír, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek. Mezi nebem a zemí*, Praha 2011, s. 19



2.54. Bohuslav Reynek, *Job*, 1950, obálka a titulní list

2.55. Bohuslav Reynek, *Job I*, 1948-50, suchá jehla, 14,6x12 cm, lit.: Michael Reynek - Veronika Reynková, *Hommage à Bohuslav Reynek*, České Budějovice, 2011, s. 80, Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 244

2.56. Bohuslav Reynek, *Job II*, 1948-50, suchá jehla, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 245

2.57. Bohuslav Reynek, *Job III*, 1948-50, suchá jehla, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 246

2.58. Bohuslav Reynek, *Job IV*, 1948-50, suchá jehla, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 247

2.59. Bohuslav Reynek, *Job V*, 1948-50, suchá jehla, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 127, 248

2.60. Bohuslav Reynek, *Job VI*, 1948-50, suchá jehla, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 249

2.61. Bohuslav Reynek, *Job IX*, 1948-50, suchá jehla, lit.: Pavel Chalupa, *Bohuslav Reynek*, Praha 2011, s. 250

Pozn.: Reprodukce *Job VII* a *Job VIII* z roku 1940 jsou zařazeny chronologicky jako [2.7] a [2.8]

3. FRANTIŠEK TICHÝ

3.1. František Tichý, *Jonáš s velrybou*, 1932, olej, plátno, 47 x 55,5 cm, depo.: Galerie Zlatá husa Praha, lit.: František Dvořák, *František Tichý*, Praha 1960, nestr.; Tomáš Winter, *František Tichý* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 2002, s. 56

3.2. Adolphe Joseph Thomas Monticelli: *Dámy v zahradě*, 1870, olej na dřevě, 387 mm x 617 mm, zdroj: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Adolphe_Joseph_Thomas_Monticelli_-_Ladies_in_a_Garden_-_Google_Art_Project.jpg, vyhledáno 20. 9. 2017

3.3. František Tichý, *Milosrdný Samarián I*, 1938, kolorovaná kresba, 32 x 62 cm, lit.: Jan Tomeš, *František Tichý*, *malířské dílo*, Praha 1976

3.4. František Tichý, *Milosrdný Samarián II.*, 1938/1942, suchá jehla, 8,5 x 14 cm, zdroj : http://www.acb.cz/Tichy-Frantisek-Milosrdny-Samaritan-II--51504, vyhledáno 12. 7. 2017

3.5. František Tichý, *Milosrdný Samaritán*, studie k obrazu, nedatováno, kolorovaná perokresba, tuš, akvarel, pauzovací papír, 11,5 x 18,5 cm, depo.: Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem K 851

3.6. František Tichý, *Milosrdný Samaritán*, 1938, olej, plátno, 45 x 75 cm, depo.: soukromá sbírka, lit.: Tomáš Winter, *František Tichý* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 2002, s. 114

3.7. František Tichý, *Milosrdný Samaritán II*, 1939, kombinovaná technika, 31 x 67 cm, lit.: Jan Tomeš, *František Tichý*, *malířské dílo*, Praha 1976

3.8. František Tichý, *Milosrdný Samaritán*, 1939, kresba uhlem, papír, lit.: Jan Tomeš, *František Tichý, malířské dílo*, Praha 1976

3.9. František Tichý, *Hlava Milosrdného Samaritána*, 1939, uhel, akvarel, karton, 39,1 x 30,1 cm, depo.: Národní galerie Praha K 46909, lit.: Tomáš Winter, *František Tichý* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 2002, s. 114

3.10. František Tichý, *Milosrdný Samaritán*, 1939, tuš, akvarel, papír, 31 x 57 cm, depo.: Národní galerie Praha K 46908, lit.: Tomáš Winter, *František Tichý* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 2002, s. 115

3.11. František Tichý, *Milosrdný Samaritán*, 1939, olej, plátno, 28,4 x 38,6 cm, depo.: Sbírka Obchodu s uměním Praha, lit.: Tomáš Winter, *František Tichý* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 2002, s. 115

3.12. František Tichý, *Milosrdný Samaritán*, 1941, sépie, rudka, papír, 52,5 x 70 cm, depo.: Galerie umění Karlovy Vary O242, lit.: Tomáš Winter, *František Tichý* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 2002, s. 116

3.13. František Tichý, *Milosrdný Samaritán V*, 1941, lit.: Vojtěch Volavka, *František Tichý,* Praha 1941, s. 47

3.14. František Tichý, *Milosrdný Samaritán VI*, 1941, tempera a olej na papíře, lit.: Vojtěch Volavka, *František Tichý*, Praha 1941, s. 47

3.15. František Tichý, *Milosrdný Samaritán*, 1941, kombinovaná technika (tempera), papír, 12 x 16 cm, lit.: Jan Tomeš, *František Tichý*, *malířské dílo*, Praha 1976, s. 109, depo.: soukromá sbírka

3.16. František Tichý, *Milosrdný Samaritán*, studie k obrazu, 1945, kolorovaná kresba uhlem/tuš?, 56 x 39 cm, lit.: Vojtěch Volavka, *František Tichý*, *kresby*, Praha 1968, s. 38

3.17. František Tichý, *Milosrdný Samaritán*, 1945, kresba tuší, lit.: Ludmila Jůzová, *František Tichý, obrazy, kresby, grafika*, Ostrava 1988, nestr.

3.18. František Tichý, *Milosrdný Samaritán*, 1945, kombinovaná technika, uhel, akvarel, papír, zdroj: http://www.arthousehejtmanek.cz/en/archive/auction-2014-from-european-collections-5/list-of-artworks/the-merciful-samaritan-14927?filters%5Bevent%5D=5&paginator-page=38, vyhledáno 12. 7. 2017

3.19. František Tichý, *Milosrdný Samaritán III*, 1945, suchá jehla, papír 24,9 x 17,5 cm, lit.: Ludmila Jůzová, *František Tichý, obrazy, kresby, grafika*, Ostrava 1988, nestr., depo.: Severomoravská galerie výtvarného umění v Ostravě

3.20. František Tichý, *Milosrdný Samarián*, 1948, kresba tuší, 56 x 39 cm, lit.: František Dvořák, *František Tichý - kresby*, Praha, 1959

3.21. František Tichý, *Milosrdný Samarián*, 1949, olej, plátno, 91,5 x 55,5 cm, depo.: Galerie výtvarného umění Ostrava O 565, lit.: František Dvořák, *František Tichý*, Praha 1960, nestr.; František Dvořák, *František Tichý* (kat. výst.), Galerie českého fondu výtvarných umění Praha 1956, nestr.; Tomáš Winter, *František Tichý* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 2002, s. 166

3.22. František Tichý, *Zvěstování*, 1940, sépie, papír, 28,4 x 44,2 cm, lit.: Tomáš Winter, *František Tichý,* Praha 2002, s. 122, depo.: soukromá sbírka

3.23. František Tichý, *Zvěstování I*, 1940, lavírovaná kresba, papír, lit.: Jan Tomeš, *František Tichý*, *malířské dílo*, Praha 1976, nestr.

3.24. František Tichý, *Zvěstování II*, 1940, kolorovaná kresba, papír, lit.: Jan Tomeš, *František Tichý*, *malířské dílo*, Praha 1976, nestr.

3.25. František Tichý, *Zvěstování P. Marii*, 1940, kombinovaná technika, kolorovaná kresba, papír 19 x 24,5 cm, lit.: Vojtěch Volavka, *František Tichý*, Praha 1941, s. 46; Jan Tomeš, *František Tichý*, *malířské dílo*, Praha 1976, s. 111, depo.: soukromá sbírka

3.26. František Tichý, *Zvěstování*, 1940, perokresba, rudka, papír, 26 x 45,5 cm, lit.: Vojtěch Volavka, *František Tichý*, *kresby* Praha 1968, s. 29

3.27. František Tichý, *Zvěstování*, 1941, tužka, inkoust, papír, 25,8 x 31,8 cm, lit.: Tomáš Winter, *František Tichý,* Praha 2002, s. 122, depo.: Národní galerie Praha K11517

3.28. František Tichý, *Zvěstování*, 1941, kolorovaná kresba, papír, 26,5 x 33 cm, lit.: Jan Tomeš, *František Tichý*, *malířské dílo*, Praha 1976, s. 112, depo.: soukromá sbírka

3.29. František Tichý, *Zvěstování*, 1943, tuš na papíře, 25 x 35 cm, zdroj: https://www.galerieplatyz.cz/katalog/detail/frantisek-tichy-zjeveni vyhledáno 18. 2. 2017.

3.30. František Tichý, *Zvěstování*, 1942, tužka, akvarel, papír, 25 x 34,5 cm, lit.: Tomáš Winter, *František Tichý,* Praha 2002, s. 122, depo.: Galerie výtvarného umění Ostrava Gr 1517

3.31. František Tichý, *Zvěstování*, 1949, kolorovaná kresba, papír, 21,5 x38,5 cm, lit.: Jan Tomeš, *František Tichý*, *malířské dílo*, Praha 1976, s. 112

3.32. František Tichý, *Anděl Zvěstování, 1940,* sépie, kvaš, 27 x 38 cm, lit: Vojtěch Volavka, *František Tichý*, *kresby,* Praha 1968, s. 21; Vojtěch Volavka, *František Tichý*, Praha 1941, s. 48; Jan Tomeš, *František Tichý*, *malířské dílo*, Praha 1976, nestr.

3.33. František Tichý, *Svatý Kryštof*, nedat., kresba tužka, tuš, papír, 20,6 x 12 cm, depo. Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem K 847

3.34. *figurka Pražského Jezulátka*, zdroj: https://cs.wikipedia.org/wiki/Pra%C5%BEsk%C3%A9_Jezul%C3%A1tko, vyhledáno 23. 9. 2017

3.35. František Tichý, *Svatý František*, 1940, barevné křídy, papír, 38 x 30 cm, depo.: Galerie Benedikta Rejta Louny OG 88, lit.: Tomáš Winter, *František Tichý* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 2002, s. 120

3.36. František Tichý, *Skica ke Svatému Františkovi*, 1938, perokresba, tuš, ruční papír, 22,2x11,5 cm, depo.: Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem

3.37. František Tichý, *Svatý František v gestu oranta*, 1941, uhel, křída, tuš, papír, 34x24,5 cm, lit.: Vojtěch Volavka, *František Tichý*, *kresby*, Praha 1968, s. 31

3.38. František Tichý, *Svatý František z Assisi v gestu oranta před kostelem Panny Marie a klášterem kapucínů v Praze na Loretánském náměstí,* náčrt k lunetě, 1940, lit.: Jan Tomeš, *František Tichý*, *malířské dílo*, Praha 1976, nestr.

3.39. František Tichý, *Svatý František z Assisi káže ptákům*, 1940, kolorovaná kresba, lit.: Jan Tomeš, *František Tichý*, *malířské dílo*, Praha 1976, nestr.

3.40. František Tichý, *Návrh na ilustraci "Jan Křtitel",* kresba tuš, běloba, tužka, měkký karton, depo.: Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem K 771

3.41. František Tichý, *Hlava Jana Křtitele*, 1940, kvaš, kresba, papír, lit.: Vojtěch Volavka, *František Tichý*, Praha 1941, s. 46; Jan Tomeš, *František Tichý*, *malířské dílo*, Praha 1976, nestr.

3.42. František Tichý, *Tvář Jana Křtitele*, 1940, kombinovaná technika tuš, tužka, papír, 38,5 x 25,5 cm, lit.: Jan Tomeš, *František Tichý*, *malířské dílo*, Praha 1976, nestr., depo. Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem K 773

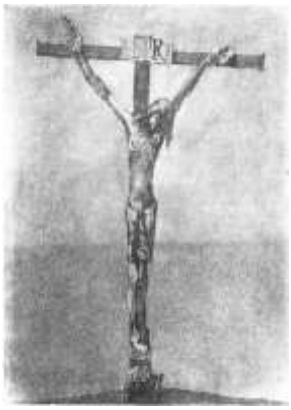
3.43. František Tichý, *Ecce Homo II* (*Lev s trnovou korunou)*, 1940, inkoust, akvarel, papír, 33 x 26,5 cm, depo.: Západočeská Galerie Plzeň K 879, Tomáš Winter, *František Tichý* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 2002, s. 121

3.44. Honoré Daumier, *Ecce Homo*, 1851, olej, plátno, zdroj: http://www.artway.eu/artway.php?id=836&action=show&lang=en, vyhledáno 24. 9. 2017

3.45. František Tichý, *Ecce homo I*, kresba 1940, lit.: Jan Tomeš, *František Tichý*, *malířské dílo*, Praha 1976, nestr.

3.46. František Tichý, *Corpus*, nedat., kresba uhlem, lit.: Jan Tomeš, *František Tichý*, *malířské dílo*, Praha 1976, nestr.

3.47. František Tichý, *Corpus*, 1940, kombinovaná kresba z ilustračního cyklu ke knize Jakuba Arbesa Romaneta (Ukřižovaná), J. R. Vilímek, Praha 1940., lit.: Jan Tomeš, *František Tichý Malířské dílo*, nestr.



3.48. František Tichý, *Corpus*, kombinovaná technika, 38 x 21,5 cm, lit.: Jan Tomeš, *František Tichý*, *malířské dílo*, Praha 1976, nestr.

3.49. dílna Veita Stosse, *Ukřižování*, zdroj: http://www.lr-online.de/regionen/Kaisertrutz-von-Schinkel-skizziert;art96089,3523249, vyhledáno 24. 9. 2017

3.50. František Tichý, *Kristus na hoře Olivetské*, 1940, sépie, rudka, papír, 19,5 x 41 cm, lit.: Vojtěch Volavka, *František Tichý*, *kresby*, Praha 1968, s. 20; Jan Tomeš, *František Tichý*, *malířské dílo*, Praha 1976, nestr.

3.51. František Tichý, *Kristus na hoře Olivetské II*, 1944, kresba uhlem, papír, lit.: Jan Tomeš, *František Tichý*, *malířské dílo*, Praha 1976, nestr.

3.52. František Tichý, *Kristus na hoře Olivetské*, 1944, olej, plátno, 40 x 44 cm, depo.: soukromá sbírka Praha, zdroj: http://www.acb.cz/Tichy-Frantisek-Kristus-na-hore-Olivetske-43078, vyhledáno 20. 9. 2017

3.53. František Tichý, *Kristus na hoře Olivetské*, 1944, tuš, papír, 24,6 x 37,7 cm, depo.: Národní galerie Praha K 11518, lit.: Vojtěch Volavka, *František Tichý. Kresby*, Praha 1968; Tomáš Winter, *František Tichý* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 2002, s. 143

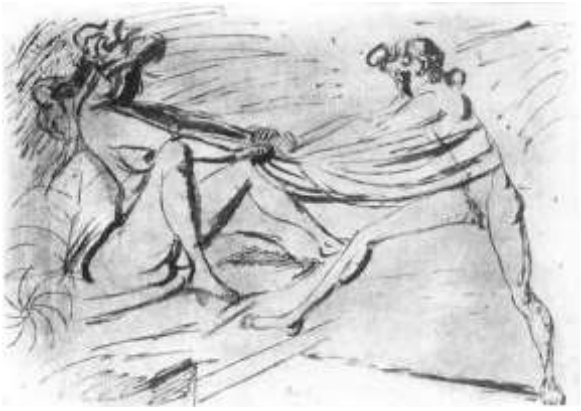
3.54. František Tichý, *Píseň písní*, titulní strana, zdroj: http://www.artbohemia.cz/cs/grafiky-tisky/6409-pisen-pisni-titul.html, vyhledáno 23. 5. 2017

3.55. František Tichý, *Píseň písní, Sedící akt v draperii*, zdroj: https://www.obrazyvaukci.cz/polozka/pisen_pisni-12929, vyhledáno 23. 5. 2017

3.56. František Tichý, *Píseň písní, Žena v závoji*, zdroj: https://www.obrazyvaukci.cz/polozka/pisen_pisni-12929, vyhledáno 23. 5. 2017

3.57. František Tichý, *Píseň písní, Milenci v trávě*, zdroj: https://www.obrazyvaukci.cz/polozka/pisen_pisni-12929, vyhledáno 23. 5. 2017

3.58. František Tichý, *Píseň písní, Studna*, zdroj: https://www.obrazyvaukci.cz/polozka/pisen_pisni-12929, vyhledáno 23. 5. 2017

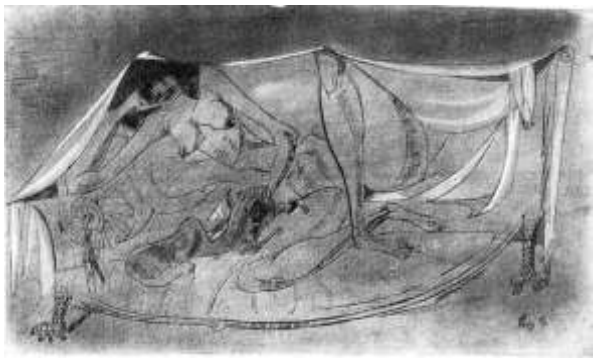


3.59. František Tichý, *Josef a žena Putifarova*, 1939, lavírovaná kresba, 31 x 48 cm, lit.: František Dvořák, *František Tichý*, Praha 1960

3.60. František Tichý, *Josef a žena Putifarova*, 1939, kolorovaná kresba tuš, sépie, papír, 22 x 30 cm, depo.: Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem, lit.: Tomáš Winter, *František Tichý* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 2002, s. 116

3.61. František Tichý, *Josef a žena Putifarova*, 1941, kolorovaná kresba, lit.: František Dvořák, *František Tichý*, Praha 1960

3.62. František Tichý, *Josef a žena Putifarova*, 1942, lavírovaná kresba tuš, uhel, papír, 22,3 x 33,5 cm, lit.: Vojtěch Volavka, *František Tichý*, *kresby*, Praha 1968, s. 38



3.63. František Tichý, *Josef a Putifarka*, 1942, suchá jehla, 18 x 24,3 cm, lit.: František Dvořák, *František Tichý Grafické dílo,* Praha 1995, str. 68

3.64. František Tichý, *Siesta II*, 1937, kombinovaná technika, 28 x 41 cm, lit.: František Dvořák, *František Tichý Grafické dílo,* Praha 1995, str. 68

3.65. František Tichý, *Josef a žena Putifarova*, 1944, kresba uhlem, papír, lit.: František Dvořák, *František Tichý Grafické dílo,* Praha 1995

3.66. František Tichý, *Salome*, 1940, inkoust, akvarel, papír, 19,5 x 13 cm, lit. Tomáš Winter, *František Tichý,* Praha 2002, s. 122, depo. Západočeská galerie v Plzni, K 879

3.67. František Tichý, *Hlava Salome*, 1941, lit.: František Dvořák, *František Tichý - kresby*, Praha, 1959

3.68. František Tichý, *Píseň písní*, titulní strana, zdroj: http://www.artbohemia.cz/cs/grafiky-tisky/6409-pisen-pisni-titul.html, vyhledáno 23. 5. 2017

3.69. František Tichý, *Salome*, 1943, kresba, papír, lit.: František Dvořák, *František Tichý*, Praha 1960

3.70. František Tichý, *Apokalypsa lásky*, 1945, tuš, kvaš, papír, 24 x 33 cm, lit.: Tomáš Winter, *František Tichý*, Praha 2002, str. 154

3.71. František Tichý, *Svatá rodina*, 1943, suchá jehla, papír, 17,7 x 11,5 cm, depo.: Galerie moderního umění v Hradci Králové G 745

3.72. František Tichý, *Matka s dítětem*, nedat., tuš, akvarel, tužka, papír, 16,3 x 25 cm, depo.: Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem K770

4. ALOIS WACHSMAN

4.1. Alois Wachsman, *Tři Marie u hrobu II*, 1932, tuš, papír, 20,9 x 34 cm, depo.: Oblastní galerie Liberec K2851

4.2. Alois Wachsman, *Abrahám*, nedatováno, perokresba, depo.: Galerie moderního umění Roudnice nad Labem K333

4.3. Alois Wachsman, *Veronika*, 1938, kresba tuší, 30 x 40 cm, lit.: Jaromír Pečírka, *Alois Wachsman*, Praha 1963

4.4. Max Ernst, *Vampier*, zdroj: https://fineartamerica.com/featured/vampire-granger.html, vyhledáno 16. 10. 2017

4.5. Alois Wachsman, *Návrat ztraceného syna*, 1939, kvaš, depo.: Galerie moderního umění Roudnice nad Labem, K339

4.6. Alois Wachsman, *Veronika*, 1940, tempera olejová na dřevě, 119 x 84 cm, depo.: Oblastní galerie Liberec O1077

4.7. Alois Wachsman, *Kristus v domě Marie a Marty,* 1940, kresba sepií, papír, 41 x 32,5 cm, depo.: soukromá sbírka, lit.: Rea Michalová, *Alois Wachsman,* Praha 2003, s. 146

4.8. Alois Wachsman, *Obětování Izáka,* 1940, akvarel, papír, 59 x 44 cm, depo.: soukromá sbírka, lit.: Rea Michalová, *Alois Wachsman,* Praha 2003, s. 147

4.9. Alois Wachsman, *Oplakávání,* 1940, olej, dřevo, 29 x 40 cm, depo.: Národní galerie Praha, lit.: Rea Michalová, *Alois Wachsman,* Praha 2003, s. 143

4.10. Alois Wachsman, *Milosrdný Samaritán*, 1941, tempera, lepenka, 41,6 x 68,8 cm, depo.: Galerie moderního umění Roudnice nad Labem O84, lit.: Rea Michalová, *Alois Wachsman,* Praha 2003, s. 150

4.11. Alois Wachsman, *Milosrdný Samaritán*, 1941, olej, sololit, 28 x 91 cm, depo.: Galerie výtvarného umění Hradec Králové, O729

4.12. Alois Wachsman, *Útěk ze Sodomy*, nedat., tuš, polokarton, 22,5x60 cm, sign. VPD tuší 19. IV., depo.: Galerie moderního umění Roudnice nad Labem, K1082

4.13. Alois Wachsman, *Křest Kristův,* návrh výzdoby kaple sv. Jana Křtitele v chrámu sv. Víta v Praze, 1940, tempera, papír, 83 x 31,5 cm, depo.: Galerie moderního umění Roudnice nad Labem O456, lit.: Rea Michalová, *Alois Wachsman,* Praha 2003, s. 144

4.14. Alois Wachsman, *Nanebevzetí sv. Jana Křtitele,* návrh výzdoby kaple sv. Jana Křtitele v chrámu sv. Víta v Praze, 1940, tempera, papír, 83 x 31,5 cm, depo.: Galerie moderního umění Roudnice nad Labem O455, lit.: Rea Michalová, *Alois Wachsman,* Praha 2003, s. 145

4.15. Alois Wachsman, *Náčrtek k sv. Janu Křtiteli*, 1941, uhel, tužka, papír, 44x30,2 cm, sign. VPD tužkou: Náčrtek k vyzdobení Kaple sv. Jana Křtitele ve Sv. Vítu na Hradčanech 1941, depo.: Galerie moderního umění Roudnice nad Labem, K332

4.16. Alois Wachsman, *Návrat ztraceného syna,* nedokončeno, 1941, tempera na dřevě, 52x80 cm, depo.: Galerie výtvarného umění Ostrava, lit.: Rea Michalová, *Alois Wachsman,* Praha 2003, s. 151

4.17. Alois Wachsman, *Zvěstování,* 1941, tempera, dřevo, 51 x 80 cm, depo.: soukromá sbírka, lit.: Rea Michalová, *Alois Wachsman,* Praha 2003, s. 152

4.18. Alois Wachsman, *Kristus na hoře Olivetské*, 1941, tempera, plátno, 94x122 cm, depo.: Národní galerie Praha, lit.: Rea Michalová, *Alois Wachsman,* Praha 2003, s. 155

4.19. Alois Wachsman, *Golgota II*, 1942, tempera, lepenka, 32x42 cm, depo.: soukromá sbírka, lit.: Rea Michalová, *Alois Wachsman,* Praha 2003, s. 158

4.20. Alois Wachsman, *Poslední soud,* 1942, tempera, lepenka, 40,5 x 51,5 cm, nesign., depo.: Oblastní galerie Liberec, O 1224

4.21. Alois Wachsman, *Poslední soud*, nedokončeno, 1942, tempera na lepence, 71 x 98,5 cm, depo.: Národní galerie Praha, lit.: Rea Michalová, *Alois Wachsman,* Praha 2003, s. 153

4.22. Alois Wachsman, *Jakubova studna,* nedokončeno, 1942, vosková tempera na lepence, 22 x 60cm, depo.: soukromá sbírka, lit.: Rea Michalová, *Alois Wachsman,* Praha 2003, s. 160

5. JAN BAUCH

5.1. Jan Bauch, *Máří Magdaléna*, 1936, olej, plátno, 60 x 50 cm, depo.: Galerie moderního umění v Hradci Králové, lit.: Peter Kováč - Rea Michalová, *Jan Bauch,* Praha 2013, s. 125, č 53.

5.2. Jan Bauch, *Jan Křtitel,* 1936, olej, plátno, 55 x 41 cm, depo.: soukromá sbírka, lit.: Peter Kováč - Rea Michalová, *Jan Bauch,* Praha 2013, s. 103, č. 24.

5.3. Pablo Picasso, *Žena s krkavcem (Femme a la Corneille)*, 1907, kvaš na kartonu, 49.5 x 64.6 cm, zdroj: https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/woman-with-raven-1904-1 vyhledáno 5.11.2017

5.4. Jan Bauch, *Kristus na hoře Olivetské,* 1937, olej, plátno, depo.: Moravská galerie Brno, lit.: Peter Kováč - Rea Michalová, *Jan Bauch,* Praha 2013, s. 123, č. 51.

5.5. Jan Bauch, *Večeře Páně,* 1938 – 1941, olej,plátno, 91 x 124 cm, depo.: soukromá sbírka, lit.: Peter Kováč - Rea Michalová, *Jan Bauch,* Praha 2013, s. 160, č. 100;

5.6. Georges Roualt, *Christ en croix*, 1920, zdroj: http://www.rouault.org/site/images/popup/Christ/OP0867_ChristEnCroix.htm, vyhledáno 5.11.2017

5.7. Jan Bauch – Jan Lauda, *Přepadení Československa,* 1939, bronz, 33 x 44,5 cm, depo.: soukromá sbírka, lit.: Peter Kováč - Rea Michalová, *Jan Bauch,* Praha 2013

5.8. Jan Bauch, *Ukřižování (Golgota),* 1939, olej, plátno, 123,5 x 84 cm, depo.: České muzeum výtvarných umění v Praze, lit.: Peter Kováč - Rea Michalová, *Jan Bauch,* Praha 2013, s. 150, č. 88

5.9. Jan Bauch, *Ukřižování*, 1941, olej, plátno, 60 x 45 cm, depo.: Národní galerie v Praze, lit.: Peter Kováč - Rea Michalová, *Jan Bauch,* Praha 2013, s. 157, č. 96

5.10. Jan Bauch, *Pieta,* 1942, olej, plátno, 53 x 41 cm, depo.: Galerie hlavního města Prahy, lit.: Hana Rousová, Člověk na kříži, in: eadem (ed.), *Konec avantgardy?,* Praha 2011, s. 70

5.11. Jan Bauch, *Jan Křtitel*, 1942, pastel, 32 x 24 cm, depo.: soukromá sbírka, lit.: Peter Kováč - Rea Michalová, *Jan Bauch,* Praha 2013, s. 152 č. 90

5.12. Jan Bauch, *Golgota*, 1942, olej/plátno, 51 x 60 cm, depo.: soukromá sbírka, lit.: Peter Kováč - Rea Michalová, *Jan Bauch,* Praha 2013, s. 159, č. 98

5.13. Jan Bauch, *Adam a Eva*, 1942, olej/plátno, 66 x 55 cm, depo.: Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích, lit.: Peter Kováč - Rea Michalová, *Jan Bauch,* Praha 2013, s. 160, č. 99

5.14. Jan Bauch, *Kristus na hoře Olivetské 1. varianta*, 1942, olej/plátno, 56 x 66,5 cm, depo.: soukromá sbírka, lit.: Peter Kováč - Rea Michalová, *Jan Bauch,* Praha 2013, s. 168, 107

5.15. Jan Bauch, *Adam a Eva*, 1942, olej/plátno, 85 x 62 cm, depo.: Národní galerie v Praze, lit.: Peter Kováč - Rea Michalová, *Jan Bauch,* Praha 2013, s. 169, č. 108

5.16. Jan Bauch, *Eva*, 1942, olej/plátno, 60,5 x 50 cm, depo.: soukromá sbírka, lit.: Peter Kováč - Rea Michalová, *Jan Bauch,* Praha 2013, s. 173, č. 112

5.17. Jan Bauch, *Sedící děvče*, 1943 olej/plátno, 76 x 60 cm, depo.: Národní galerie v Praze, lit.: Peter Kováč - Rea Michalová, *Jan Bauch,* Praha 2013, s. 202, č. 143

5.18. Jan Bauch, *Golgota (Ukřižování)*, 1943, olej/plátno, 63 x 82,5 cm, depo.: České muzeum výtvarných umění v Praze, lit.: Peter Kováč - Rea Michalová, *Jan Bauch,* Praha 2013, s. 155, č. 95

5.19. Jan Bauch, *Zátiší s krůtou,* 1944, olej, plátno, 61 x 50,5 cm, depo.: Národní galerie v Praze, lit.: Peter Kováč - Rea Michalová, *Jan Bauch,* Praha 2013, s. 143 č. 180

5.20. Jan Bauch, *Ecce homo*, 1944, olej/plátno, 37 x 31 cm, depo.: České muzeum výtvarných umění v Praze, lit.: Peter Kováč - Rea Michalová, *Jan Bauch,* Praha 2013, s. 151, č. 89

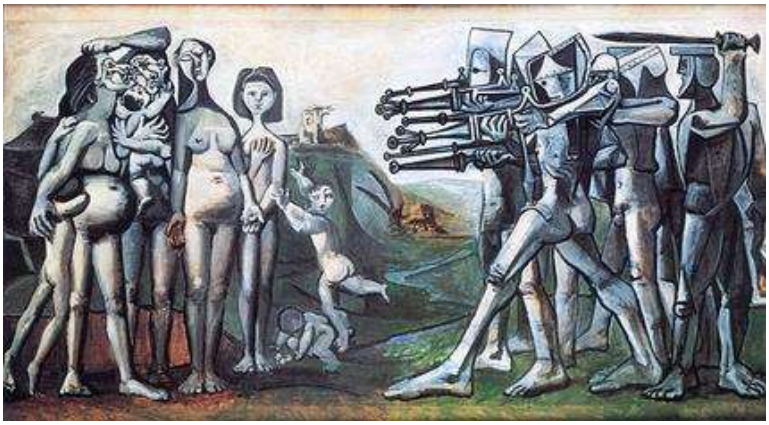
5.21. Jan Bauch, *Ráj (Eva)*, 1945, olej/plátno, 85,5 x 74 cm, depo.: Galerie výtvarného umění v Ostravě, lit.: Peter Kováč - Rea Michalová, *Jan Bauch,* Praha 2013, s. 144, č. 81

5.22. Jan Bauch, Ukřižování, 1945, olej/plátno, 50,5 x 62 cm, depo.: soukromá sbírka, lit.: Peter Kováč - Rea Michalová, *Jan Bauch,* Praha 2013, s. 154, č. 94

5.23. Jan Bauch, Ukřižování, 1945, barevná litografie, 48 x 33 cm, depo.: soukromá sbírka, lit.: Peter Kováč - Rea Michalová, *Jan Bauch,* Praha 2013, s. 161, č. 101

5.24. Jan Bauch, *Kristus na hoře Olivetské*, 1945, olej/plátno, 84 x 103 cm, depo.: soukromá sbírka, lit.: Peter Kováč - Rea Michalová, *Jan Bauch,* Praha 2013, s. 176 č. 115

5.25. Jan Bauch, *Ecce homo - velký triptych*, 1959, depo.: Národní galerie Praha, foto.: Kristýna Koutná



5.26. Francisco Goya, *Saturn požírající svého syna*, 1819-1823, olej na zdi přenesený na plátno, 143 x 81 cm, depo.: Museo del Prado Madrid, zdroj: https://en.wikipedia.org/wiki/Saturn_Devouring_His_Son, vyhledáno 20. 11. 2017

5.27. Pablo Picasso, *Masakr v Koreji*, 1951, olej na dřevě, 110 x 210 cm, depo.: Musée Picasso Paris, zdroj: https://en.wikipedia.org/wiki/Massacre_in_Korea, vyhledáno 20. 11. 2017

6. ALÉN DIVIŠ

6.1. Alén Diviš, *Kristus*, 1942-43, tempera, papír, 75,5 x 53,5 cm, depo.: Armádní muzeum Praha, lit.: Vanda Skálová - Tomáš Pospiszyl, *Alén Diviš,* Praha 2005, nestr.

6.2. Alén Diviš, *Ukřižovaný*, 2. pol. 40. let, uhel, lepenka, 78 x 61 cm, depo.: Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem O 754

6.3. Alén Diviš, *Kristus černochů*, 1946, lit.: Alén Diviš, *Malby a kresby* (kat. výst.), Galerie umění Karlovy Vary 2009, nestr.

6.4. Alén Diviš, *Kristus černochů*, 1947, olej, lepenka, 59,5 x 47,5 cm, depo.: Galerie Benedikta Rejta Louny, lit.: Vanda Skálová - Tomáš Pospiszyl, *Alén Diviš,* Praha 2005, s. 164

6.5. Alén Diviš, *Kristus černochů*, 1947, olej, lepenka, 52,5 x 39,5 cm, depo.: Polabské muzeum Poděbrady

6.6. Alén Diviš, *Kristus černochů*, 1948, olej, plátno, 75 x 55 cm, depo.: Národní galerie Praha, lit.: Vanda Skálová - Tomáš Pospiszyl, *Alén Diviš,* Praha 2005,, s. 166

6.7. Alén Diviš, *Kristus*, 40. léta, kvaš, karton, 50 x 39 cm, depo.: Armádní muzeu Praha, lit.: Vanda Skálová - Tomáš Pospiszyl, *Alén Diviš,* Praha 2005,, s. 167

6.8. Alén Diviš, *Kristus*, 1950, olej, plátno, 90 x 65 cm, depo.: soukr. sbírka, lit.: Vanda Skálová - Tomáš Pospiszyl, *Alén Diviš,* Praha 2005,, s. 1968

6.9. Alén Diviš, *Kristus*, okolo 1950, olej, plátno, 60 x 40 cm, depo.: soukr. sbírka, lit.: Vanda Skálová - Tomáš Pospiszyl, *Alén Diviš,* Praha 2005,, s. 169

6.10. Alén Diviš, *Kristus*, 1950, olej, plátno, 60 x 40 cm, depo.: soukr. sbírka, lit.: Vanda Skálová - Tomáš Pospiszyl, *Alén Diviš,* Praha 2005,, s. 169

6.11. Alén Diviš, *Bolestný Kristus*, 1950, olej, lepenka, 77,5 x 52,4 cm, depo.:.Galerie Benedikta Rejta Louny, lit.: Vanda Skálová - Tomáš Pospiszyl, *Alén Diviš,* Praha 2005,, s. 171

6.12. Alén Diviš, *Bolestný Kristus*, 1951, lit.: Alén Diviš, *Malby a kresby* (kat. výst.), Galerie umění Karlovy Vary 2009, nestr.

6.13. Alén Diviš, *Bolestný Kristus*, 1951, kvaš s pískem, lepenka, 71,5 x 53 cm, depo.: Galerie Benedikta Rejta Louny

7. VOJTĚCH TITTELBACH

7.1. Vojtěch Tittelbach, *Madona (Matka s dítětem),* 1939 – 1941, olej, plátno, 80 x 55 cm, depo.: Národní galerie v Praze, lit.: Rostislav Švácha - Marie Platovská (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění 1939/1958 V,* Praha 2005

7.2. Vojtěch Tittelbach, *Madona,* tempera na plátně, 1942 – 43, lit Luboš Hlaváček, *Vojtěch Tittelbach,* Praha 1986, nestr.

7.3. Vojtěch Tittelbach, *Pieta, 1943 – 44,* olej na plátně, lit.: Luboš Hlaváček, *Vojtěch Tittelbach,* Praha 1986, nestr.

7.4. Vojtěch Tittelbach, *Pieta,* 1946, lavírovaná kresba, lit.: Luboš Hlaváček, *Vojtěch Tittelbach,* Praha 1986, s. 31

8. ZDENEK RYKR

8.1. Zdenek Rykr, *Jedno ze Čtrnácti zastavení,* montáž, 1935, lit.: Vojtěch Lahoda, *Zdenek Rykr 1900-1940 elegie avantgardy* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 2000, s. 296

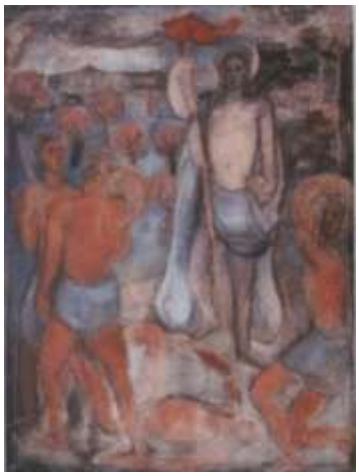
8.2. Zdenek Rykr, *Kalvárie,* 1938, lit.: Vojtěch Lahoda, *Zdenek Rykr 1900-1940 elegie avantgardy* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 2000, s. 300

9. KAREL ŠOUREK

9.1. Karel Šourek, *Kalvárie*, 1.pol. 40. let, olej, lepenka, 24 x 43 cm, depo.: soukromá sbírka, lit.: Marcela Pánková, *Karel Šourek* (kat. výst.), Galerie hl. Města Prahy 1990, č. 58

9.2. Karel Šourek, *Adam a Eva*, 1. pol. 40. let, lit.: Marcela Pánková, *Karel Šourek* (kat. výst.), Galerie hl. Města Prahy 1990, č. 59

10. KAREL ČERNÝ



10.1. Karel Černý, 1937, *Zmrtvýchvstání*, oltářní obraz pro kapli v obci Koryta, depo.: soukromá sbírka

10.2. Karel Černý, *Oplakávání*, 1946, olej, plátno, 130 x 158 cm, Národní galerie v Praze, lit.: Rostislav Švácha - Marie Platovská (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění 1939/1958 V,* Praha 2005, s. 149

11. JIŘÍ TRNKA

11.1. Jiří Trnka, *Vánoční plakát*, 1940, olej, tempera, karton, 21 x 17 cm, depo.: Východočeská galerie Pardubice, lit.: Rostislav Švácha - Marie Platovská (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění 1939/1958 V,* Praha 2005, s. 121; Luboš Hlaváček, *Jiří Trnka,* Praha 2002, s. 290

11.2. Jiří Trnka, *Jan Křtitel,* 1. pol. 30. let, 53 cm, depo.: soukromá sbírka, lit.: Luboš Hlaváček, *Jiří Trnka,* Praha 2002, s. 22

11.3. Jiří Trnka, *Jan Křtitel,* 1941, olej, lepenka, 23 x 18 cm, depo.: soukromá sbírka, lit.: Luboš Hlaváček, *Jiří Trnka,* Praha 2002, s. 332

11.4. Jiří Trnka, *Jan Křtitel,* 1942, olej, překližka, 49 x 21 cm, depo.: Moravská galerie v Brně, lit.: Rostislav Švácha - Marie Platovská (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění 1939/1958 V,* Praha 2005, s. 120; Luboš Hlaváček, *Jiří Trnka,* Praha 2002, s. 293

11.5. Jiří Trnka, *Marnotratný syn,* ilustrace k vydání divadelní hry Václava Renče, 1942, lit.: Luboš Hlaváček, *Jiří Trnka,* Praha 2002, s. 86, 115

11.6. Jiří Trnka, *Betlém,* kolem 1942, olej, plátno na překližce, 60 x 120 cm, depo.: soukromá sbírka, lit.: Luboš Hlaváček, *Jiří Trnka,* Praha 2002, s. 302

11.7. Jiří Trnka, *Ztracený syn,* 1943, tempera, plátno na překližce, 34 x 23,5 cm, depo.: Moravská galerie v Brně, lit.: Luboš Hlaváček, *Jiří Trnka,* Praha 2002, s. 293

12. JOSEF LIESLER

12.1. Josef Liesler, *Nanebevzetí*, 1941, olej na plátně, lit.: Simeona Hošková, *Umělecké profily. Josef Liesler*, Praha 1988, s. 11

12.2. Josef Liesler, *Milosrdný Samaritán*, 1941-1942, olej na plátně, lit.: Simeona Hošková, *Umělecké profily. Josef Liesler*, Praha 1988, s. 17

12.3. Josef Liesler, *Poslední večeře,* 1942, olej na plátně, lit.: Hošková, 18

12.4. Josef Liesler, *Velikonoční beránek*, 1942, akvarel, lit.: Simeona Hošková, *Umělecké profily. Josef Liesler*, Praha 1988, s. 69

12.5. Josef Liesler, *Salome,* 1942, komb. technika, papír, 49 x 69 cm, depo.: Galerie výtvarného umění Hodonín, O 437

12.6. Josef Liesler, *Zápas Jakuba s andělem,* 1942, olej na plátně, 67,5 x 100,5 cm, sign.: dole uprostřed, depo.: soukromá sbírka

12.7. Josef Liesler, *Zápas anděla s Jakubem* (detail), 1944, olej, lit.: Simeona Hošková, *Umělecké profily. Josef Liesler*, Praha 1988, s. 21

12.8. Josef Liesler, *Salome,* 1944, olej na plátně, lit.: Simeona Hošková, *Umělecké profily. Josef Liesler*, Praha 1988, s. 24

12.9. Josef Liesler, *Salome*, 1944, depo.: Galerie moderního umění Roudnice nad Labem K218

12.10. Josef Liesler, *Večeře v troskách*, 1944, olej na plátně, lit.: Simeona Hošková, *Umělecké profily. Josef Liesler*, Praha 1988, s. 37

12.11. Josef Liesler, Šebestián, 1944, kombinovaná technika, lit.: Simeona Hošková, *Umělecké profily. Josef Liesler*, Praha 1988, s. 70

12.12. Josef Liesler*, Alegorie*, 1944, depo.: Galerie moderního umění Roudnice nad Labem, O450

12.13. Josef Liesler, *Opuštění lidé na cestách utrpení, z cyklu Navzdory tobě, mé století,* 1959, tempera na papíře, lit.: Simeona Hošková, *Umělecké profily. Josef Liesler*, Praha 1988, s. 39

13. VÁCLAV HEJNA

13.1. Václav Hejna, *Kamenování*, 1936, olej, plátno, 100 x 131 cm, depo.: Galerie hlavního města Prahy, lit.: Harald Tesan, *Václav Hejna – Barva a bytí/Farbe und Sein*, Cheb 2014, nestr.

13.2. Václav Hejna, *Kamenování,* 1939, akvarel, tužka, papír, 21 x 27,2 cm, depo.: Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem K334

13.3. Václav Hejna, *Kamenování sv. Štěpána*, II. Studie, 1939, lit.: Jiří Kouhoutek, *Václav Hejna* (kat. výst.), Středočeská galerie v Praze 1971, nestr.

13.4. Václav Hejna, *Kamenování sv. Štěpána,* 1940, olej, plátno, 96 x 109 cm, depo.: Galerie výtvarného umění v Ostravě O1273

13.5. Václav Hejna, *Lidé, kteří přežili zemětřesení*, kolem 1940, olej, plátno, 81 x 114 cm, depo.: Galerie umění Karlovy Vary, lit.: Rostislav Švácha - Marie Platovská (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění 1939/1958 V*, Praha 2005, s. 94

13.6. Václav Hejna, *Pieta,* 1940, olej, lit.: Jiří Kouhoutek, *Václav Hejna* (kat. výst.), Středočeská galerie v Praze 1971, nestr.

13.7. Václav Hejna, *Poslední večeře,* 1940, olej, plátno, 54 x 30 cm, lit.: Jiří Kouhoutek, *Václav Hejna* (kat. výst.), Středočeská galerie v Praze 1971, nestr.

13.8. Václav Hejna, *Poslední večeře,* 1940 – 1941, olej, překližka, 45 x 62 cm, depo.: Národní galerie v Praze, lit.: Rostislav Švácha - Marie Platovská (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění 1939/1958 V*, Praha 2005, s. 96

13.9. Václav Hejna, *Poslední večeře,* 1941, olej, plátno, 65 x 94 cm, depo.: Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem O300

13.10. Václav Hejna, *Poslední večeře,* nedat., olej, plátno, 65 x 99 cm, depo.: Galerie moderního umění v Hradci Králové O1208

13.11. Václav Hejna, *Utopený*, 1942, olej, plátno, 83 x 100 cm, Galerie umění Karlovy Vary, lit.: Harald Tesan, *Václav Hejna – Barva a bytí/Farbe und Sein*, Cheb 2014, nestr.

13.12. Václav Hejna, *Bičování,* 1940-1943, olej, plátno, 82,5 x 65 cm, depo.: Muzeum umění Olomouc

13.13. Václav Hejna, *Návrat ztraceného syna*, 1944, lit.: Jiří Kouhoutek, *Václav Hejna* (kat. výst.), Středočeská galerie v Praze 1971, nestr.

13.14. Václav Hejna, *Útěk do Egypta,* 1955, olej, juta, 96x115 cm, lit.: Magdalena Juříková, *Václav Hejna ze sbírky galerie Zlatá husa v Praze* (kat. výst.), Galerie umění Karlovy Vary 2009, č. 557

14. VLASTIMIL BENEŠ

14.1. Vlastimil Beneš, *Ukřižování,* 1948, olej, sololit, malovaný dřevěný rám, 117 x 79 cm, depo.: galerie Zlatá husa v Praze, lit.: Hana Rousová, Člověk na kříži, in: eadem (ed.), *Konec avantgardy?,* Praha 2011, s. 74

15. RUDOLF VEVERKA

15.1. Rudolf Veverka, *Snímání z kříže,* kol. 1945, olej na plátně, 114 x 89,3 cm, depo.: soukromá sbírka, lit.: Josef Vojvodík - Marie Langerová, *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století*, Praha 2014, nestr.

15.2. Rudolf Veverka, *Raněný,* kolem 1945, olej, plátno, 96,5 x 110,5 cm, soukromá sbírka, lit.: Hana Rousová, Člověk na kříži, in: eadem (ed.), *Konec avantgardy?,* Praha 2011, s. 72

15.3. Rudolf Veverka, *Žena ošetřující raněného,* 1946, olej na plátně, 135,5 x 108 cm, soukromá sbírka, lit.: Josef Vojvodík - Marie Langerová, *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století*, Praha 2014, nestr.

15.4. Matthias Grünewald, *Isenheimský oltář,* 1513 – 1515, olej na dřevě, ca. 336 x 589 cm, detail ruky ukřižovaného Krista, Musée d'Unterlinden, Colmar, lit.: Josef Vojvodík - Marie Langerová, *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století*, Praha 2014, nestr.

16. VÁCLAV CHAD

16.1. Václav Chad, *Ukřižovaný*, 1940, tužka, papír, 190 x 140 mm, depo.: Národní galerie v Praze, lit.: Kateřina Ottmarová, *Václav Chad* (diplomová práce), Katedra dějin umění FFUP, Olomouc 2017, s. 98

16.2. Václav Chad, *Bez názvu*, 1940, tuš, papír, 320 x 270 mm, depo.: soukromá sbírka, lit.: Kateřina Ottmarová, *Václav Chad* (diplomová práce), Katedra dějin umění FFUP, Olomouc 2017, s. 98

16.3. Václav Chad, *Náčrt podle Rubensova Ukřižování,* 1941, tuš, papír, 425 x 300 mm, depo.: soukromá sbírka, lit.: Kateřina Ottmarová, *Václav Chad* (diplomová práce), Katedra dějin umění FFUP, Olomouc 2017, s. 98

16.4. Václav Chad, *Jidáš*, 1941, olej, lepenka, 70,5 x 50 cm, depo.: Národní galerie v Praze, lit.: Kateřina Ottmarová, *Václav Chad* (diplomová práce), Katedra dějin umění FFUP, Olomouc 2017, s. 89

16.5. Václav Chad, *Utrpení*, 1941–1942, olej, překližka, laťovka, 35 x 27,5 cm, depo.: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, lit.: Kateřina Ottmarová, *Václav Chad* (diplomová práce), Katedra dějin umění FFUP, Olomouc 2017, s. 90

16.6. Václav Chad, *Ukřižování s červeným sluncem*, 1942, olej, lepenka, 98,3 x 68,5 cm, depo.: Národní galerie v Praze, lit.: Kateřina Ottmarová, *Václav Chad* (diplomová práce), Katedra dějin umění FFUP, Olomouc 2017, s. 90

16.7. Václav Chad, *Ukřižování*, 1942, olej, plátno, lit.: Kateřina Ottmarová, *Václav Chad* (diplomová práce), Katedra dějin umění FFUP, Olomouc 2017, s. 91

16.8. Václav Chad, *Ukřižování*, 1943, tužka, papír, 165 x 120 mm, depo.: soukromá sbírka, lit.: Kateřina Ottmarová, *Václav Chad* (diplomová práce), Katedra dějin umění FFUP, Olomouc 2017, s. 101

16.9. Václav Chad, *Ukřižování,* 1943, kresba tuší, papír, lit.: Josef Vojvodík - Marie Langerová, *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století*, Praha 2014, nestr.

16.10. Václav Chad, *Ukřižovaný*, 1944, tuš, papír, 310 x 239 mm, depo.: Národní galerie v Praze, lit.: Kateřina Ottmarová, *Václav Chad* (diplomová práce), Katedra dějin umění FFUP, Olomouc 2017, s. 107

17. ZÁVĚR

17.1. Pablo Picasso, *Ukřižování podle Grünewalda*, 1930, kresba, zdroj: https://ecritscrisdotcom.files.wordpress.com/2012/04/picasso-la-crucifixion-etude-grc3bcnewald-1930-unknown.jpg, vyhledáno 16. 5. 2018

17.2. Pablo Picasso, *Ukřižování podle Grünewalda*, 1932, tuš, papír, zdroj: https://samlukeheath.wordpress.com/2014/01/16/forty-five/screen-shot-2014-01-16-at-20-43-47/ vyhledáno 16. 5. 2018

17.3. Ľudovít Fulla, *Ukrižovanie*, 1939-42, olej, karton, 40 x 27 cm, zdroj: http://www.soga.sk/aukcie-obrazy-diela-umenie-starozitnosti/aukcie/93-jesenna-aukcia-vytvarnych-diel/fulla-ludovit-ukrizovanie-24250, vyhledáno 16. 5. 2018