

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOSOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ESTETIKY A DĚJIN UMĚNÍ

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

DÍTĚ V ROMSKÉ TÉMATICE U BOHUMILY DOLEŽELOVÉ

Vedoucí práce: doc. PhDr. Tomáš Winter, Ph.D.

Autor práce: Petra Kubelková, DiS.

Studijní obor: Dějiny umění

Ročník: 3.

2016

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice 9. 5. 2016

.....

Petra Kubelková

Na začátek bych ráda poděkovala vedoucímu mé bakalářské práce doc. PhDr. Tomáši Winterovi, Ph.D. za jeho ochotu, vstřícnost, trpělivost a cenné rady. Dále mé poděkování patří za poskytnutí rozhovoru a materiálu k bádání Zdeně Sedlákové a Josefovi Sedlákovi, Mgr. Ireně Müllerové, Haně Müllerové a Jiřímu Müllerovi, Dagmar Vondrákové, PhDr. Evě Davidové, CSc., Muzeu Romské kultury v Brně, jmenovitě PhDr. Janě Horváthové, Anežce Hrbáčkové, Mgr. Miladě Závodské, Ing. Haně Turečkové z Nadace Jindřicha a Ičky Waldesových. Za korekturu textu děkuji Mgr. Janu Kaletovi. A v neposlední řadě děkuji mé rodině, která mě v studiu podporovala.

Anotace

Bakalářská práce *Dítě v romské tématice u Bohumily Doleželové* sleduje díla malířky spojená s tímto neobvyklým námětem. Zabývá se otázkou, jak se vůbec k tématu dostala, co bylo hlavním impulsem, jaké vlivy při výběru na ni působily i samotný vztah k romskému etniku. Práce prezentuje vývoj malířského rukopisu, podle kterého je nezaměnitelná a jednotlivé náměty hodnotí v souvislosti s romskou kulturou a tradicemi. Seznamuje čtenáře s naší významnou osobností, která nebyla doposud plně zhodnocena.

Vedoucí práce: doc. PhDr. Tomáš Winter, Ph.D.

Annotation

The bachelor work Roma Children in the Works of Bohumila Doleželová deals with the artist's works connected with this unusual subject. It explores the origins of this topic in her work, the main impulse and influences in her choice of the topic as well as her relationship to the Roma. The paper follows the development of the specificity of Doleželová's painting style and describes her subjects individually, in relation to Roma culture and traditions. It introduces this outstanding artistic persona whose works have not been fully critically appraised to this date.

BT Leader: doc. PhDr. Tomáš Winter, Ph.D.

Obsah

1	Úvod.....	7
2	Život a vzdělání	10
3	Výstavní činnost	13
4	Malířka Cikánů	15
5	Ideologie	17
6	Romantické prvky.....	18
7	Děti.....	22
7.1	Dítě v umění výtvarném.....	22
7.2	Osobní vztah.....	24
7.3	Tvorba	25
7.3.1	50. léta.....	25
7.3.2	60. léta.....	31
7.3.3	70. léta.....	40
7.3.4	80. léta.....	46
8	Závěr	50
9	Obrazová příloha.....	51
10	Zdroje.....	52

1 Úvod

Malířka cikánů. Pod tímto názvem si jí okamžitě vybaví plno lidí z Vysočiny. Ačkoliv rodačka z Prostějova, strávila většinu života právě na Vysočině a tak se vryla do podvědomí místním obyvatelům. V nedaleké Telči, pár kilometrů odkud sama pocházím, žila až do své smrti. Pohřbena je na hřbitově Svaté Anny a pro její upomínku zřídilo město Telč na fasádě domu pamětní desku. Její dílo si mohou lidé i připomenout v lékárně na Masarykově náměstí v Jihlavě, pro kterou vytvořila fresku *Láska a Milosrdenství*. Volně veřejnosti přístupné je i nástěnné panó *Venkovská rodina* v Litohoři u Moravských Budějovic na Obecním úřadě, či freska v Mateřské školce v Nymburku s názvem *Mateřství*.

Bohumila Doleželová patří mezi naše významné české malířky, pražský architekt Radvan Klimeš „...řadí Mílu Doleželovou mezi prvních pět či osm světových osobností – malířek.“¹, kunsthistorik Ivan Žlůva ji zase přirovnal „ke slavné malířce *Fridě Kahlo*“.² Není ovšem známá širší veřejnosti. Její dílo se dostalo i do Mexika, Anglie, Francie, Tel Avivu a dalších zemí.³ Vystavovala například s malíři Jiřím Johnem, Karlem Malichem, Hugem Demartinim, Salvatorem Dalím, Rufinem Tanayou, Pablem Higginsem ad. Obrazy Bohumily se objevily i ve filmech a to například jako doprovod k básním *My ze smrti se znovu zrodíme* chilského básníka Pabla Nerudy, či v *Kaňce do pohádky* od režiséra Oty Kovala. Její jméno figuruje v *Novém slovníku československých výtvarných umělců*⁴, také je zařazeno do *Slovníku českých a slovenských výtvarných umělců z let 1950–1998*.⁵

Ačkoliv si malířka přála stálou expozici pro svá díla, i díla manžela, grafika Jiřího Mareše, její závěť nebyla dosud vyplněna. Svůj majetek odkázala řádu dominikánů. Ti však díky nedostatku financí byli nuceni některé její obrazy přenechat firmě *PSJ a. s.* jako uhrazení svého dluhu. To mělo za následek roztroušení děl. Společnost *PSJ a. s.*, pod kterou funguje nadace Jindřicha a Ičky Waldesových,

¹ Jiří Varhaník, Vazbami na Mexiko a Jižní Ameriku je tvorba Míly Doleželové mimořádná, míní dr. Jelínková, *Jihlavské listy* XVIII, 2007, č. 1, 2. 1., s. 5.

² Jiří Varhaník, Hasičský dům dává nahlédnout do skicáku Míly Doleželové, *Jihlavské listy* XIX, 2008, č. 12, 2., s. 8.

³ Obraz od ní vlastní i Fidel Castro.

⁴ Prokop Toman, *Dodatky ke Slovníku československých výtvarných umělců*, Praha 1955, s. 45.

⁵ Zbyšek Malý (ed.), *Slovník Českých a slovenských výtvarných umělců. 1950 – 1998. II., D–G*. Ostrava 1998, s. 78.

spravuje kolem sta obrazů. Několik děl, co zůstalo v majetku dominikánů, najdeme v Jablonném v Podještědí, kde je vystaveno i něco málo děl, většinou s tematikou náboženskou. Bohužel obrazy trpí špatným uskladněním ve vlhkých prostorách ambitu a jsou silně poškozeny. Muzeum Romské kultury v Brně také vlastní sbírku obrazů malířky Míly Doleželové a snaží se ji i postupně rozšiřovat.⁶ Její dílo objevíme i v institucích jako Moravská galerie v Brně, Muzeum umění Olomouc, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích, Galerie Středočeského kraje, Galerie výtvarných umění v Chebu, Galerie Klatovy Klenová, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem, Galerie moderního umění v Hradci Králové, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, Oblastní galerie Vysočiny Jihlava, Památník národního písemnictví.⁷ Bývalý ředitel Národní galerie v Praze, Jiří Kotalík, rozšířil sbírky muzea o dílo Bohumily Doleželové i jejího manžela Jiřího Mareše. Z deníku Jiřího Mareše se dozvídáme o korespondenci s Jiřím Kotalíkem. „*V ranní poště dopis od Pro. Fr. Kotalíka – že nám oběma koupí NG!!! Já, abych dovezl grafiky do Prahy, M obraz do moderní sbírky NG ...*“⁸ Plno děl pak vlastní soukromí majitelé. Jde především o přátele malířky, která jim sama obraz věnovala.

O malířce však vyšla pouze jedna monografie od Ivana Žlůvy – *Hledání Pravdy malířky Míly Doleželové*. Dále se objevily dvě diplomové práce od Lenky Pilařové a Markéty Bártové. První z nich se věnuje deníkům manžela malířky, Jiřího Mareše, v kterých zachytil i tvorbu Doleželové. Druhá shrnuje veškeré dílo malířky a poznání k němu. Bohužel o hlavním tématu, a to tématu Romů, se obě zmiňují jen okrajově.

Na začátku bych chtěla objasnit pojem cikán vs. Rom. Historicky starší a korektní je název Rom. „*Název Rom je souhrnným označením několika etnických skupin, které mají společný původ, společné kulturní rysy a osobité charakteristiky.*“⁹ Název byl odvozen od slova „dom“, což znamená muž, manžel. Některé skupiny se označují názvem Manuš, tedy člověk. Slovo cikán vznikl ze slova Athinganoi, odkud se rozšířil do různých koutů světa. Označoval lid, co měl cosi společného s magií. Dalším výrazem, hojně užívaným, je pojem Gypsies (Gitanos), který je odvozen

⁶ <http://theses.cz/id/slqpvf/16480-980709070.pdf> 30. 12. 2015 14:44

⁷ <http://www.citem.cz> 9. 4. 2016 16:41

⁸ Jiří Mareš, deník 11. 10. 1971–18. 8. 1972, in: Lenka Pilařová, *Bohumila Doleželová* (diplomová práce), FVU VUT, Brno 2000, s. 20, cit. s. nestránkováno.

⁹ Eva Davidová, *Romano drom. Cesty Romů 1945–1990*, Olomouc 2004, s. 19.

od Egypciánost. Původně se lidi domnívali, že pochází z Egypta.¹⁰ V práci však používám pojmu cikán z toho důvodu, že sama autorka své obrazy takto pojmenovala a o tomto etniku hovořila jako o cikánech.

¹⁰ Více Zuzana Hlávková, *Odras romských tradic v jejich výtvarném umění* (diplom. práce), Ústav animace a audiovizu FMK UTB, Zlín 2006, s. 11.

2 Život a vzdělání

Bohumila Doleželová se narodila 12. listopadu 1922 v Prostějově. Otec Adolf Doležel působil jako administrativní pracovník, matka Anna pracovala jako švadlena a dámská kloboučnice. Rodina neměla dostatek peněz na studia dcery, proto se Miluška vyučila modistkou. Během války se odstěhovala za tetou do Plzně. Zde navštěvovala výtvarný kroužek prof. Eisenreicha. Po válce nastoupila na tříletou Státní grafickou školu v Praze. Mezitím se však hlásí na Akademii výtvarných umění, ale bezúspěšně. Po roce studia kreslení a grafických technik opět zkouší štěstí na Akademii. Je přijata jako mimořádný talent hned do druhého ročníku do ateliéru grafiky profesora Vladimíra Pukla. Akademii pak končí v roce 1950.

Zůstává však na této škole, protože od 1. září se stává prozatímní asistentkou prof. Pukla. Díky této profesi měla i nárok na vlastní ateliér, ten první se nacházel v Konviktské ulici, pozdější a známější v Sokolovské ulici na Karlíně v Praze. Zde se scházelo plno významných osobností, od básníků, spisovatelů, herců, doktorů po kunsthistoriky, architektky, umělce ad. Mezi známá jména můžeme zařadit spisovatele Milana Kunderu, kunsthistorika Jaromíra Pečírku, etnografku Evu Davidovou, umělce Karla Tomana, architekta Vlastibora Klimeše, lékaře Václava Vojtu, herce Radovana Lukavského. Ze zahraničí ji navštívil chilský básník Pablo Neruda. Do jejího ateliéru zavítal i bolivijský malíř Miguel Alandia Pantoja. Kromě toho se spřátelila s francouzskou novinářkou Yvette le Floch, kterou poznala na vernisáži své výstavy Divadla na Vinohradech.¹¹

Díky Akademii se seznámila i se svým budoucím manželem Jiřím Marešem, který za ní docházel na přípravu k talentovým zkouškám. Dostal se jako mimořádný talent na obor monumentální tvorby v ateliéru profesora Sychry.¹² Později působil především hlavně jako grafik.¹³

¹¹ Ivan Žlůva, *Hledání pravdy malířky Mily Doleželové*, Jihlava 2006, s. 62–63.

¹² <http://www.nadacewaldes.cz/MrMares> 9. 4. 2016 16:58

¹³ Pozn. Svůj umělecký život však obětoval na úkor své ženy.

Po čtyřech letech, v roce 1954, opouští Akademii i Prahu. Jejím novým domovem se stává Vysočina. Nejprve žije ve staré cihelně u Jihlávky, později bydlí v chaloupce na Klatovci. Začátkem 70. let se stěhuje do Telče, kde 30. 12. 1993 umírá.¹⁴

Zprvu se autorka věnuje oficiálnímu umění té doby, socialistickému realismu. Této tématice odpovídají díla např. návrhy známek k pátému výročí lidově demokratické republiky. Právě tvorba známek patřila k tvorbě propagační, a proto musela splňovat určité podmínky komunistické ideologie. „Už v této známkové tvorbě zpracovala témata, která jí zůstala po celý život blízká, zájem o lidi odlišných barev pleti, o exotické národy, v tomto případě s mottem osvobození z koloniální nadvlády, jež se do komunistické ideologie dobře hodilo.“¹⁵ Dalším úspěchem v této oblasti tvorby byla účast na soutěži návrhu příležitostné známky k mezinárodnímu svazu studentstva, kdy Doleželovou vybrali pro návrh známky s tématem Osvobození koloniálních národů. V roce 1955 ještě vznikají dva návrhy známek k sjezdu ROH. Znaky oficiálního umění najdeme i v ilustracích novinových článků, časopisů, knih, či návrhu zápalek. Ty byly vytvořeny s motivy zvířat k výročí 25 let Zoologické zahrady v Praze. V roce 1954 namalovala i obrazy k výstavbě Stalinova pomníku v Praze. Z nich zmiňme jeden s názvem *Cikánský dělník ze stavby Stalinova pomníku*. Zde se v jejím díle začíná objevovat téma Romů. Oficiální směr opouští s odchodem z Akademie.

Grafickým pracím se nevěnuje pouze v oficiální tvorbě. Tvoří převážně technikou dřevorytu, leptu či dobře dostupného linorytu. Její ilustrace se objevují v novinách, časopisech, knihách. Napsala i vlastní texty k loutkovým hrám *Čert v studni* (1958), *Kašpárkova kouzelná kniha* (1959). Sama je doprovodila ilustracemi. Velice populární v té době bývají novoročenky, které tvoří pro své známé.

V pozůstalosti autorky se také dochovalo velké množství kreseb. Většinou však jde o přípravné práce k jejím plátnům. Nicméně i kresby oplývají vysokou výtvarnou hodnotou. Především jde o práce kreslené uhlím. Objevují se i pérovky pro noviny.

Největší soubor jejích prací zaujímají malby. Nezůstává u malých formátů, naopak její díla jsou monumentální.

¹⁴ Ivan Žlůva, *Hledání pravdy malířky Míly Doleželové*, Jihlava 2006.

¹⁵ Jana Horváthová, *Plátna pro velké černí oči. Cikáni v díle Míly Doleželové* (kat. výst.), Muzeum romské kultury, Brno 2010, s. 13.

Oslovila ji i technika fresky. Studovala starověké mistry, z jejichž receptů vycházela. Kromě náročné techniky se malířka musela i vypořádat s danou architekturou, do které výjev zasazovala a tudíž se prostoru musela přizpůsobit.

Stěžejním pro její dílo bylo navázání spolupráce s mexickým galeristou a obchodníkem s obrazy Joshuem Kligermanem. Josh Kligerman nakupoval umělecká díla pro Gulf Gallery v Miami na Floridě z Evropy, Izraele a Mexika a pomáhal tak rozšířit sbírky muzea. Později pak založil galerii v San Miguel de Allende.¹⁶ První kontakt s ním zprostředkovává novinářka Yvette Le Floch. Do Ameriky posílá diapozitivy obrazů Bohumily Doleželové. Kligerman na jejich základě vybírá od malířky 25 děl v roce 1967. Díla jsou mu poslána lodním transportem. Veškeré doklady k jejich přepravě vyřizuje *Art Centrum*, které i stanovilo cenu k prodeji. Tato společnost byla jediná, která směla uzavírat prodej obrazů do zahraničí. Samotné obrazy jsou vystaveny v Miami na Floridě. Kligerman posílá malířce recenzi výstavy, která se těšila velké návštěvnosti.¹⁷ Později přijíždí i pro další díla do Evropy osobně, seznamuje se s malířkou i jejím manželem a zve je do Mexika. Bohužel tehdejší doba neumožnila umělcům vycestovat. Kromě vlastního nákupu uměleckého díla pro galerii zprostředkovává i prodej obchodníkovi s obrazy Lipschulzovi.

Malířka se za svého života věnuje především dvěma tématům. V první řadě je to téma, podle kterého ji někteří znají jako „malířku Cikánů“. Druhým stěžejním tématem je pro ni náboženská tematika, která pak převládá ke sklonku jejího života, kdy zůstala sama, opuštěná a vyrovnávala se se smrtí maminky a svého manžela Jiřího Mareše.

¹⁶ <http://www.hebrew-home.org/site/News2?page=NewsArticle&id=8125> 21. 3. 2016 21:26

¹⁷ Více Lenka Pilařová, *Bohumila Doleželová* (diplomová práce), FVU VUT, Brno 2000, s. 8.

3 Výstavní činnost

Malířka svou tvorbu prezentuje poprvé v letech 1948 a to v rámci kolektivní výstavy studentů AVU prof. Vladimíra Pukla. V tomto roce ještě proběhla výstava ve Frenštátu pod Radhoštěm. O rok později se její tvorba ukazuje opět na Akademii výtvarných umělců v Praze, 1956 v Okresním vlastivědném muzeu v Prostějově, v Domě umění v Olomouci a mezi léty 1956–1957 v obrazárně zámku Kroměříž. Výstavní činnost zahrnovala i práce na poštovních známkách, ty byly vystaveny v roce 1951 v Národním domě v Prostějově. Obrazy s romskou tematikou ukázala v letech 1954 na výstavě Jednoty výtvarných umělců v Praze, v roce 1959 na Staroměstské radnici doprovázela malířka svými obrazy řadu romských fotografií a „...*poprvé zaujala uměleckou kritiku...*“¹⁸ Další kolektivní výstavy proběhly v Praze například v Obecním domě, Hradčanské jízdárně, v Galerii Rudolfinum ad. Její díla byla k vidění i v Domě umění v Brně, v Horácké galerii v Novém Městě na Moravě, v Kulturním klubu Duha v Prostějově, v Oblastní galerii Vysočiny v Jihlavě, ... Též v Jihlavě, v hotelu Gustava Mahlera, uspořádala Nadace Jindřicha a Ičky Waldesových společnou výstavu malířky a jejího manžela v roce 2003. Její ilustrační práce byly k zhlédnutí v galerii Fronta v Praze v roce 1965 *Ilustrace a grafika knih Mladé Fronty*, či v roce 1974 v Středočeské galerii v Praze v rámci nakladatelství Artie z let 1953–1973.

I v zahraničí se malířce naskytla příležitost vystavovat. Dvakrát tak proběhla výstava v Skopje v Muzeu současného umění, jednou v letech 1965–1966, podruhé mezi roky 1966–1967. Rok 1965 ji přivádí na Slovensko s výstavou *Výtvarných umělců k 20. výročí osvobození ČSSR* do Domu kultury v Bratislavě. Díky Joshovi Kliegermannovi pak získala možnost vystavovat v roce 1967 Gulf American Gallery v Miami na Floridě, 1969 *Moderní československé umění* v Jacques Baruch Gallery v Chicagu, Illinois. V roce 1979 se její obrazy dostaly až do San Miguel v Mexiku. Výstava jejích obrazů byla k zhlédnutí v Českém kulturním středisku Sofie v Bulharsku v roce 1981. V roce 2009 se pořádala výstava v Riegersburgu, *Umění za dob studené války*.

Kromě kolektivních výstav byly uspořádány i samostatné. První z nich odstartovala v letech 1960 ve foyeru Vinohradského divadla v Praze. *Cikáni – výstava obrazů Míly Doleželové* se plně věnovala tematice Romů. Ještě téhož roku proběhla výstava

¹⁸Ivan Žlůva, *Hledání pravdy malířky Míly Doleželové*, Jihlava 2006, s. 66.

v Laterně magice v Praze. V roce 1961, kromě výstavy na Karlově univerzitě v Praze, zavítala s obrazy do Brna do Domu pánů z Kunštátu. V dobovém tisku ji zhodnotili: „Doležalová je nesporný malířský talent, která si jistě najde v současnosti bližší tematiku i malířštější vyjádření.“¹⁹ V následujících letech vystavovala v Praze v Pálffyho paláci (1962), Projektovém ústavu (1963), Klubu Federace afrických studentů (1963). Mezi léty 1966–1967 ukázala své obrazy návštěvníkům Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě. Po smrti Bohumily Doleželové, se snažil řád dominikánů naplnit její odkaz a zrealizovat stálou expozici v Dominikánském klášteře v Jihlavě. Výstava zde byla k vidění po čtyři roky (1995–1999). Několik málo děl, většinou s křesťanskou tematikou, můžeme navštívit od roku 1999 v Dominikánském klášteře v Jablonné v Podještědí. V roce 2003 obohatily její obrazy i Justiční sál státního zámku v Telči. Oblastní galerie Vysočiny s kurátorkou Markétou Bártovou, autorkou diplomové práce o Bohumile Doleželové, uspořádala retrospektivní výstavu v roce 2006 v Oblastní galerii Vysočiny. Jaký měla výstava ohlas, se dočteme v tehdejším tisku: „Jako velice zdařilou komentuje výstavu, která průřezově ukazuje důležité práce Míly Doleželové, např. kunsthistorička Dagmar Jelínková z Národní galerie v Praze, ...“²⁰ Při vernisáži této výstavy byla pokřtěna i monografie Ivana Žlůvy. V roce 2007 otevřela Městská galerie Hasičský dům v Telči, kde ukázala pro změnu kresby z pozůstalosti malířky. Sbírkou děl malířky Míly Doleželové vlastní i Muzeum romské kultury. V roce 2010 tak proběhla prezentace jejich fondu s názvem *Plátna pro velké černé oči. Cikáni v díle Míly Doleželové*. V rámci světového romského festivalu *Khamoro* v Galerii kritiků se konala výstava v roce 2012. Od 1. června 2016 se chystá v Justičním sále v Telči další expozice děl této malířky.

¹⁹ Jbs, Výstava v Domě pánů z Kunštátu, *Lidová demokracie* XVII, Brno 1961, č. 84, 8. 4., s. 5.

²⁰ Jiří Varhaník, Vazbami na Mexiko a Jižní Ameriku je tvorba Míly Doleželové mimořádná, míní dr. Jelínková, *Jihlavské listy* XVIII, 2007, č. 1, 2. 1., s. 5.

4 Malířka Cikánů

Hlavním a stěžejním tématem, kterému se malířka věnuje, je právě romská tematika. O Romy se začíná hlouběji zajímat od roku 1954. Sama toto období nazývá cikánským obdobím. Proč si vybrala právě pro své náměty obrazů tematiku Romů, se bude snažit odpovědět tato kapitola.

Ivan Žlůva ve své knize na základě rozhovoru malířky se svou přítelkyní Yvette Le Floch tvrdí, že se s Romy seznámila už v útlém dětství a to díky finančním problémům. Sama se i svěřila v rozhovoru své kamarádce Yvette Le Floch: „... *Nemožné uniknout ze stigmat chudoby. Špatně obutá nebo bosá jsem neměla jiné kamarády ke hrám než malé Cikány, ...*“²¹ Tyto zážitky nesla v podvědomí až do dospělosti a snad i vedly k lepšímu pochopení Romů. Sama totiž na vlastní kůži poznala bídu a hlad. Stěžejní pro její tvorbu byly i cesty na Východní Slovensko. Po této zkušenosti se stávají hlavním obsahovým námětem. První proběhla již za studií na AVU při letní brigádě v Ľubietové na Banskobystricku roku 1949. „*Zde na východě republiky se ve svém životě znovu dostává do přímého kontaktu se životem Romů, ...*“²² Druhou cestu vykonávala v létě roku 1954 na Východní Slovensko do Gemeru se svou přítelkyní Evou Davidovou a Emílií Čajánkovou-Horváthovou vyloženě za účelem etnografického výzkumu. „*Mílu Doleželovou jsem navrhla do týmu jako malířku, kdy měla za úkol dělat výtvarnou dokumentaci, spolu s akad. malířem Václavem Fialou.*“²³ Skicy z cest na Slovensko pak doprovázejí knihu Emílie Horváthové *Cigáni na Slovensku*.²⁴ Zde hlouběji pronikla do soukromí tamních Romů, což jí ovlivnilo na celý život. Vytvořila si k nim velice vřelý vztah. O tom i svědčí hojnost návštěv v jejím ateliéru v Praze. Za to, že jí stáli modelem, dostali od ní jakýkoliv obraz, co si vybrali. Přátelství s nimi udržovala i na Vysočině, kde trávila většinu svého života. Dokonce s nimi navázala tak úzký vztah, že si ji zvali jako kmotru pro své děti. Vycítili její vřelý vztah k nim a opětovali ji ho. Hojně ji navštěvovaly děti. Z deníků jejího manžela se i dozvídáme o „modelkách“ v Telči. „*Odpoledne přišly ‚dračice‘ Dadulka*

²¹ Yvette Le Floch, *Visages de femmes Míla Doleželová et ses amis Tziganes*, in: Ivan Žlůva, *Hledání pravdy malířky Míly Doleželové*, Jihlava 2006, s. 14, cit. s. 24–25.

²² Ivan Žlůva, *Hledání pravdy malířky Míly Doleželové*, Jihlava 2006, s. 19.

²³ Z rozhovoru s Evou Davidovou .

²⁴ Emília Horváthová-Čajánková, *Cigáni na Slovensku*, Bratislava 1964.

a *Stáníčka modelkovat. ... M to s nimi umí, vzájemně se ty tři zřejmě milujou.*“²⁵ Sama děti neměla, ačkoliv je měla ráda.

Problematika Romů je stále diskutabilním tématem i v současnosti. Hned od samého počátku příchodu Romů z jejich pravlasti Indie do Evropy je lidé přijímali odmítavě, vyčleňovali je ze společnosti. Jejich odlišný život vedl k jistým předsudkům. Nenávist vůči jim pak vyvrcholila s druhou světovou válkou, kdy bylo navrženo konečné řešení, likvidace Romů v koncentračních táborech. Plno českých tradičních rodin Romů bylo vyhlazeno, slovenští Romové pak odcházeli do Čech pro lepší pracovní i životní podmínky. Zdálo se, že situace vede k zlepšení. Tradiční způsob Romů se snažila zachytit i sama malířka. Zprvu realistickým způsobem, kdy byla vybrána do etnografické výpravy, zachycovala život tamních Romů na Slovensku v jejich osadách. „*Hlavně její rukou – perem, tužkou a uhlem – vznikly zde cenné výtvarné dokumenty, které zachytily způsob života, bydlení a některá řemesla Romů v Revúci, ...*“²⁶ Kromě toho zachycuje i putování Romů, jejich kulturu, tradice, např. pohřeb, svatba, vartování u mrtvého, křest. Oblíbeným tématem se pak stává rodina, rodina v jejich pojetí zahrnuje i širší příbuzenstvo, rodina s dětmi. Jejich život vykresluje reálně podle svých zážitků. Nesnaží se však upoutat pozornost na společenské poměry či jejich životní podmínky. Mohli ji okouzlit vzájemné vztahy mezi jednotlivými členy a jejich vřelý vztah k dětem, jejich přirozený život, nespoutanost, hrdost. V romském tématu nachází jakousi filosofii svého díla. „*Pro Mílu Doleželovou se stal svět Cigánů – Romů světem elementárních projevů života, přirozených, ryzích, nezcižených a nedeformovaných civilizačním vývojem.*“²⁷ Díky kočování mají Romové odjakživa blíže k přírodě. Venku tráví veškerý svůj čas. Malířka pronikla do jejich života, radostí, ale i strastí. Líbí se jí jejich bezprostřední jednání, vřelost, otevřenost a citlivost. Nic nepředstírají, okamžitě dávají najevo, co si myslí, co cítí. Zajímaly ji osudy lidí, ke kterým měla blízko a uměla se do nich vcítit. Dílo tak nemá jednoznačně sociální rozměr, i když to zprvu tak vypadá. Zachycuje sice soudobého člověka v jeho prostředí, ukazuje i jeho životní tragédii, ale nezabývá se tím výhradně.

²⁵ Jiří Mareš, deník 1. 1. 1979–31. 12. 1979, in: Lenka Pilařová, *Bohumila Doleželová* (diplom. práce), FVU VUT, Brno 2000, s. 42, cit. s. nestránkováno.

²⁶ Eva Davidová, Míla Doleželová – Malířka Romů, malířka člověka, *Bulletin* č. 9/2000 *Muzea Romské kultury*, Brno 2000, s. 65.

²⁷ *Ibidem*

5 Ideologie

Je již výše zmíněno, ani malířka se nevyhnula tehdejšímu proudu v umění, socialistickému realismu. Ovšem s odchodem z Akademie se snažila z těchto „pout“ vymanit. To je jedna z příčin, proč opustila hlavní město a dostala se na Vysočinu. S tehdejším režimem nesouhlasila. O jejím politickém postoji se zmiňuje i Ivan Žlůva ve své knize: „*Čtvrtek na chalupě byl vyhrazen návštěvám, ... Společným a tmelícím pojítkem společnosti byl rozhodující politický podtext, pochopitelně důvěra a výrazné osobní sympatie. Politický podtext se instinktivně promítal do všech činností, kterými tato nesourodá společnost z moravského Klatovce disponovala.*“²⁸ Možná další důvod pro výběr tématu. Romové nebyli tolik spjati s politickou situací, žili oproštěni od všech konvencí. Ovšem tehdejší periodika její náměty vysvětlují na otázce vyčleňování ze společnosti a nezapomínají na politický podtext. „*Zde, v Československu, je to jiné. Všichni cikánští občané Československa mohou pracovat na socialistické výstavbě jako plnoprávní občané, kteří se nemusí obávat o svůj zítřek.*“²⁹ V *Mladé frontě* z roku 1979 vyšel článek o Míle s titulem *Umění proti rasismu*: „*Proto se obrazy Míly Doleželové, malířky cikánů – jak ji říkají nejbližší přátelé – přijímají s obrovským porozuměním v zemích od nás zeměpisně, ale hlavně společensky, dosti vzdálených. Více než osmdesát pláten například visí na nejrůznějších místech obou amerických kontinentů.*“³⁰ Článek tvrdí, že její téma ukazuje svět bídy, strach o budoucnost, který mají lidé v jiných zemích, nejspíše zemích kapitalistického světa: „*... v zemích kde není klid a kde rasa člověka nebo jeho náboženství stojí nad všemi společenskými hledisky.*“³¹ Takto dobový tisk vysvětloval náměty malířky. Podle něj apelovala na dobovou situaci Romů a na jejich historii ohledně vyčleňování ze společnosti i způsobu života. Avšak malířku život Romů přitahoval, upoutal ji jejich svět, který ji přišel pravdivý, nezkreslený. Později i v jejich pracích můžeme pozorovat vznik univerzálního člověka tmavšího typu, vytváří jednotný barevný národ.

²⁸ Ivan Hlobil, Černá vlašovička, in: Ivan Žlůva, *Hledání pravdy malířky Míly Doleželové*, Jihlava 2006, s. 96., cit. s. nepublikovaný rukopis.

²⁹ Felix B. Garcia, O minulosti cikánů, *Tvorba* XXV, 1960, č. 7, 16. 2., s. 65.

³⁰ pl, Umění proti rasismu, *Mladá fronta* XXXV, 1979, č. 222, 20. 9., s. 4.

³¹ *Ibidem*

6 Romantické prvky

Zprvu nám též může připadat, že obsah jejího díla nese prvky romantické. Téma Romů bylo oblíbeným tématem právě v době romantismu. Připomeňme si proto asi nejnámějšího romantického autora Karla Hynka Mácha a jeho román *Cikáni*. Hlavní hrdinou děl bývá člověk na okraji společnosti, který žije osamocený život, ale tím je nespoutaný, volný. Vede život vydědence, který bloudí světem, ztrácí sice svou vlast, ale žije svobodným životem. Romantický hrdina si nakonec stejně vybírá život na cestách – jako cikán, než život v pohodlí a přepychu. Právě kočovný život, putování představuje jeden z dalších symbolů romantismu. Cesta jako pouť je symbolem touhy po dálkách, radosti z putování, z volného pohybu. Především má ale hrdina podtrhovat divokou krásu přírody. „*Ve výtvarném umění zase Cikáni a cikánské tábory figurovali především jako dekorace plenéru, podtrhující divokou krásu přírody.*“³² Avšak v době romantismu „*neměli být obsahem díla, nýbrž koloritem, zpřesňujícím doplňkem.*“³³

Romantismus klade velký důraz také na cit. Na obrazech Míly můžeme vidět onen vřelý cit člověka k člověku, ať už jde nejen o události veselé, jako je např. svatba, nýbrž i tragické – smrt dítěte, vartování u mrtvého ad. Právě na tématu Romů se nejvíce projevují lidské city a to v nezkreslené podobě. „*... zabývá se člověkem a jeho city, které v nejčistší podobě našla mezi cikány.*“³⁴ City nevychází z romantické představy, vychází ze života. Malířka ztvárňuje své hlavní hrdiny obrazů realistickým způsobem: „*Uchovávají si přitom ojedinělou věrojatnost: není pochyb o tom, že takto skutečně probíhá život cikánské rodiny a společnosti v jejich všedních a slavnostních chvílích.*“³⁵ Nermaluje je podle modelu, ale podle svých poznatků. Zná jejich prostředí, jejich osudy a to díky své osobní zkušenosti. Na obrazech popisuje své zážitky z cest na Slovensko, kdy je poznala hlouběji a důvěrněji. „*Výjevy ze života cikánů jsou viděny prostě, bez zkraslení romantickým nebo dokonce sentimentálním pohledem.*“³⁶ První místo zabírá právě člověk sám o sobě, jeho realita života. Svým stylem sice podtrhuje city,

³² <http://www.iliteratura.cz/Clanek/14965/kocovani-po-obrazech-romove-ve-vytvarnem-umeni-17-20-stoleti> 13. 1. 2016 13:40

³³ Ibidem

³⁴ Jan Sedlák (podklady), -pk- (úprava), Křížová chodba galerií obrazů Míly Doleželové. Malířka velkých očí, *Jihlavské listy* V, 1994, č. 10, 14. 1., s. 3.

³⁵ zk, Velké umění Míly Doleželové, *Práce* XVII, 1961, č. 81, 5. 4., s. 5

³⁶ Ibidem

nicméně je ukazuje divákovi za účelem svého poznání Romů a jejich vzájemného vztahu. Apeluje na jejich typické vlastnosti, na jejich čistotu duše. „... *např. velká citlivost, láska k dětem, nesobeckost, temperament, velké hudební nadání a značná přirozená inteligence.*“³⁷ U Romů je známo, že největší hodnotu má rodina, a proto ve svém životě na ni kladou největší důraz. K dalším tradovaným vlastnostem Romů patří i úcta ke starším a také to, že mezi sebe přijmou kohokoliv, kdo od nich potřebuje pomoc, či k nim chová vřelý vztah nebo si ho jakýmkoliv způsobem oblíbí. To platí i o samotné autorce, která nebyla u nich pouze v roli pozorovatele, ale brali ji i mezi sebe jako jednu z nich.

Hledání exotiky, dalekých krajů, netradičních námětů a postav patří k dalším znakům romantismu, které by mohly podtrhovat téma jejích obrazů. Jakési hledání exotičnosti by mohlo tedy být odpovědí u malířky Doleželové. I dobový výklad se přiklání k této interpretaci: „*Podle kunsthistoriků Romové malířce nahrazovali v té době nedostupnou exotiku, ...*“³⁸

Autorka žila v době socialistického zřízení, kdy cestovat nebylo zcela umožněno každému. Romské etnikum jí tak mohlo uchvátit svou historií kočovníků³⁹, jakousi nespoutaností. „... *snaha o prohloubení emotivního obsahu díla, bojující proti afektaci a civilizační rafinovanosti, přivádí Mílu Doleželovou k barevným lidem.*“⁴⁰ Stejně jako Paul Gauguin našel „ztracený ráj“ na Tahity a ovlivněn životem tamních kultur začal tvořit exotické náměty, tak mohla i malířka čerpat exotiku u Romů. Pro exotiku je typický život oproštěný od civilizace, tomu do jisté míry odpovídá i romský kočovný život, kdy je ostatní obyvatelé odmítali přijmout do společnosti, dokonce byli pronásledováni. Při jejich usazování stála romská obydlí daleko za městem či vesnicí. Jejich způsob bydlení v různých chatkách z hlíny, dřeva a místního materiálu, primitivní podmínky mohou i asociovat obydlí přírodních národů, tedy zdroj exotiky.⁴¹ Malířka však přibližuje odlišný svět, který ji upoutal. Dalším důležitým prvkem exotiky bývá nahota. V romské tematice je jiná, než třeba na obrazech Paula Gauguina. Bohumila Doleželová ji spojuje s mateřstvím. Na svých obrazech tak zachycuje intimitu mezi matkou a dítětem, mateřskou něhu. Žena matka se obnažuje za účelem nasycení

³⁷ Eva Davidová, Kočovní cikáni patří minulosti, *Dějiny a současnost II*, 1960, č. 2, s. 8–13.

³⁸ Květa Procházková, Bohémové milovaní bohem, *Týdeník Rozhlas XVII*, 2008, č. 17, s. 16–17.

³⁹ Jejich původ se předpokládá z Indie.

⁴⁰ Ctimír Linhart, *Míla Doleželová a Jiří Mareš* (kat. výst.), Oblastní galerie Vysočiny, Jihlava 1966.

⁴¹ Eva Davidová, Kočovní cikáni patří minulosti, *Dějiny a současnost II*, 1960, č. 2, s. 8–13.

dítěte, což je pro ni důležitější než stud. Toto opět vychází z reálného života Romů. Je známo, že Romky taktéž musely dodržovat určité společenské konvence. Např. dlouhý rukáv u košile byl samozřejmostí. Avšak dítě zabírá v jejich životě hlavní místo a naplnění jeho potřeb je nade všechno. Prvky víry v nadpřirozené síly se také objevuje jak u obrazů Gauguina, tak v námětech Doleželové. Gauguin tam však stopy animismu ukazuje na zvláštních postavách a ve sklíčených výrazech Tahit'ánek. Doleželová využívá některé tradice, které sama poznala a souvisí s jejich vírou. Plno rituálů například provádějí v kontextu se smrtí člověka. Věřili, že duše zemřelého se může vrátit i po smrti a proto se snažili tomu zabránit různými prostředky. Mezi nejznámější z nich patří vartování u mrtvého, které se stalo i hojným námětem Doleželové. K dalšímu náznaku exotičnosti však může přispívat i kolorit jejich děl. Barevnost děl vychází přímo z onoho národa. „... *ta je v uvnitř lidí, o které jde.*“⁴² Malířka tedy nehledala exotičnost, zajímal ji osud hrdiny, zajímali ji lidé, ke kterým navázala blízký vztah. „*Není v její tvorbě dekorativnost, vše vychází zevnitř – na rozdíl od Gauguina, je trochu povrchnější, dekorativnější. ... viděla vše ohromně intenzivně.*“⁴³ Nicméně můžeme konstatovat, že v jejím zpracování prvky exotiky nalézáme, právě tónování plátna nám v pozdějším jejím zpracování evokuje Mexiko. Je jisté, že malířka znala mexické muralisty. Kontakt s nimi mohla navázat přes svého přítele Pabla Nerudu, na výstavách mohla vidět některá díla předních mexických umělců, v periodikách vycházely různé články o mexické tvorbě. „*Československo udržovalo s Mexikem čilé styky, naše soudobá periodika o jeho historii i kultuře často psala a přinášela i množství reprodukcí tamního výtvarného umění.*“⁴⁴ I když je v jejím projevu exotika cítit, nebyla však hlavním obsahem děl. Uchvátila ji i jejich fyziognomie: „*Líbily se jí ty zajímavý typy a to zajímavé prostředí ... třeba tyhle moje hrozný ruce, to se jí líbilo, ty velký ruce, jak všude dělala ...*“⁴⁵

Inspiračním zdrojem pro ni mohl být i básník Federico García Lorca. Sbírká básní patřila mezi oblíbenou četbu malířky. Na některých obrazech proto můžeme najít souvislost s tímto básníkem. Především ve sbírce Cikánských romancí. „*Pod vlivem*

⁴² Eva Davidová, Míla Doleželová – Malířka Romů, malířka člověka, *Bulletin* č. 9/2000 *Muzea Romské kultury*, Brno 2000, s. 66.

⁴³ Jiří Mareš, deník 22. 10. 1961–23. 3. 1967, in: Lenka Pilařová, *Bohumila Doleželová* (diplom. práce), FVU VUT, Brno 2000, s. 13, cit. s. nestránkováno.

⁴⁴ Markéta Bártová, *Bohumila Doleželová. Kresby a závěsné malby* (diplom. práce), katedra Dějin umění FF UP, Olomouc 2010, s. 31.

⁴⁵ Z rozhovoru s I. Müllerovou.

*jeho poesie byly také udělány některé obrazy.*⁴⁶ Dokonce i svou výstavu v Praze na Vinohradech pojmenovala podle verše. *Cikáni a serafíni hmátli zprudka do harmonik. „Kdyby žil, kdyby mohl vnímat tuto výstavu, uviděl by něco, co se nestává každému básníkovi. Uviděl by na plátnech obrazů svou vlastní poezii, hlásil by se k ní, i když vůbec nejde o pokus napodobení nebo převodu z jedné oblasti umění do druhé.*⁴⁷ Ovšem tato teze se nevztahuje na většinu jejích děl.

⁴⁶ Ctimír Linhart, *Mila Doleželová a Jiří Mareš* (kat. výst.), Oblastní galerie Vysočiny, Jihlava 1966.

⁴⁷ Felix B. Garcia, O minulosti cikánů, *Tvorba XXV*, 1960, č. 7, 16. 2., s. 65.

7 Děti

7.1 Dítě v umění výtvarném

Zobrazování námětu dítěte sahá až k počátkům výtvarného umění. Zaměříme se tedy především na české země. Zprvu bylo umění velice ovlivňováno křesťanstvím. Námět dítěte se tedy objevuje ve spojitosti s vírou především jako malý Ježíšek. Bývá však zobrazován jako nedostupný ideál. Proporce těla neodpovídají proporcím dítěte, jeho dětskost je vyjádřena pouze měřítkem postavy. V období gotiky začíná dítě nabývat charakteristických rysů, již je tam naznačen vztah k matce, jeho rysy však obsahují všeobecný typ. V období krásného slohu můžeme pozorovat měkkou modelaci těla, je vyjádřena látkovost, např. prsty matky se boří do měkkého těla dítěte. Ovšem pořád přetrvává idealismus. Počátkem 16. století a příchodem renesance již pozorujeme realističtější pojetí dětské postavy. Mění se i téma. Obrací se k pozemskému životu. Dítě se stává běžným námětem ve výtvarném umění. S protireformačním hnutím se opět obrací k duchovnímu životu. Z děl pocítujeme melancholii a marnost. Hledá se rovnováha mezi životem a smrtí, proto dětská tematika symbolizuje mladý život, který bývá dáván do kontrastu s odznaky pomíjivosti. V éře baroka pozorujeme dětské proporce především u andělíčků. Vytváří tak spojení mezi pozemským a nebeským životem. Ve vrcholné fázi tohoto slohu nacházíme u těla dítěte typické proporce tohoto období, měkké buclaté tělíčko. Tuto tematiku nacházíme i hojně v rodinných podobiznách. Závěrem se vyskytuje směřování ke klasicismu, kdy se forma stává křehčí a vyjadřuje tak jistou melancholii. V rokoku pak pokračují v jemné formě drobných figur, výrazový prostředek oplývá sentimentalitou k životu. Se vznikem Akademie výtvarných umění v roce 1800 se dítě stává alegorickým prvkem a to především na popud Josefa Berglera. Avšak pozorujeme prvky racionalismu a zájem o dítě i v jeho rodinném prostředí, kde zachycují soudobou atmosféru. V osvícenské době se setkáváme s pojetím dítěte v podobiznách a to především z prostředí šlechty a měšťanů, kde jsou vystihnuty charakteristické znaky portrétovaných. Vývoj 19. století vzbudil větší zájem o dítě a jeho prostředí. Mizí dítě jako andělíček, snaží se více proniknouti do života dítěte. Vznikají tak obrazy skutečné jak ve výrazu, pohybu i prostředí dítěte. Jako příklad můžeme uvést Josefa Mánesa. Josef Mánes ve svých obrazech zanechává stopu projevu národního ducha. Ukazuje ho v jeho prostředí,

zachytil věrně pohyb, typické znaky. Ovšem také využívá děti pro své alegorie, např. Čtyř ročních období. Jeho zájem v námětu dětí pojímá poeticky a zasazuje do idylického prostředí. U Quida Mánesa již dochází ke změně. Opět zasazuje děti do venkovského prostředí, ovšem ne idylicky, ale realisticky. Zachycuje intimitu rodinného života. Pokračovatelem se pak stává Jaroslav Čermák. Ten se věnoval i historii Černohorců. Zcela v jeho díle uplatnil realismus. Dítě v jeho obrazech stojí jako doprovodný motiv, ale i samostatně, bývá ve středu kompozice. Nejvíce pak dosáhl realismu Karel Purkyně. Především se vyskytuje v podobiznách. Nejen že vystihl fyziognomii, snažil se i proniknout do myšlenek zobrazeného. Jako dalšího významného malíře dětí můžeme uvést Mikoláše Alše. Tento lidový malíř si zamiloval českou vesnici, z níž pak maloval dětské postavy. Ukazuje tak skutečné vesnické děti i v jejich chudobě. V novějších uměleckých směrech ustupuje postava dítěte do pozadí, většinou se s nimi setkáváme v podobiznách.⁴⁸ V 90. letech 19. století se k dětským tématům navrácí jak v portrétech, tak i rodinných scénách Ludvík Kuba či Miloš Jiránek. Józsa Úprka zahrnuje i prvky folklóru, Miloš Jiránek zasazuje do prostředí vesnic. Svět dětství okouzli i Václava Špálu či Antonína Procházku, v návaznosti na Mikoláše Alše tvoří i Josef Čapek, Josef Lada obrazy hrajících si dětí. Po první světové válce se zintenzivňuje psychologický ráz, snaží se více o pravdivost. V období okupace malíři hledají naději v těžkém období. Tu jim zprostředkovává opět téma dítěte, jako symbolu nezničitelnosti. Od roku 1945 tradice dětí přežívá, třeba u umělců jako je František Jiroudek, Karel Souček, Kamil Lhoták.⁴⁹

Mezi významnou malířku portrétů dětí patří Vilma Vrbová Kotrbová. Dokázala u dětí vystihnout povahu i osobní charakter. Neuplatňuje však sentimentální přístup, vychází přímo z reality. I když forma zpracování se liší od malířky Bohumily Doleželové, přístup k dětské tematice se může zdát podobný, třeba právě v nesentimentálním přístupu. Ukazuje sice emoce, avšak v realistických situacích. Dětství je etapa lidského života, který nejvíce prožíváme v pravdě a upřímnosti. Kontrast chudoby a nevinnosti v díle Vilmy Vrbové-Kotrbové ještě více vyvolává emoce. Malířka Doleželová dává dohromady zase dětství s nějakou smutnou událostí, například se smrtí. Obě tak dávají vyznět pocitům na základě protikladů.⁵⁰

⁴⁸ Vladimír Novotný, *Dítě v umění výtvarném*, Praha 1941.

⁴⁹ *Dítě v českém umění 19. a 20. století* (kat. výst.), Středočeská galerie, Praha 1979.

⁵⁰ Více Václav Formánek, *Vilma Vrbová Kotrbová*, Praha 1987.

7.2 Osobní vztah

Děti, především ty romské, převažují na obrazech Bohumily Doleželové. Jak je již výše zmíněno, autorka k nim chovala vřelý vztah. Rodinu ctí nad všechny hodnoty. Mateřská něha se často zrcadlí i v jejím díle. Děti ji hojně navštěvovaly v jejím ateliéru, „... mohly všechno...“⁵¹ a stávaly jí modelem. Autorka však netvoří vyložené podle živého modelu, maluje po paměti. „... ona to měla všechno v hlavě, ona sledovala každého ...“⁵² Na obrazech se objevují buď jejich samotné portréty (*Dívka s ptáčkem, Dívka s krajkovým šátkem, Děvčátko s kopretinami ve vlasech, Schoulená ...*), skupinové portréty dětí (*Družičky, Malý houslista, Romské děti, Romská děvčata, ...*) ale také často ve vztahu s matkou (*Kojící matka, Těhotná žena s dětmi, Mateřství, Rodina, Matka, ...*), rodinou (*Rodina, Venkovská rodina, ...*) či ve skupinových portrétech i s folklorním nádechem (*Pouť na vsi, Na cestě, Putování, Cikánská svatba, ...*). Zvláštními náměty pak jsou např. *Mrtvá matka, Předtucha smrti, Oplakávání mrtvého, Mrtvé dítě, Umírající matka, ...* Těžké dětství a trauma z otce si sama nesla do dospělosti, což u ní může vytvářet právě v její tvorbě „kult dítěte“ a také může mít vliv na tyto zvláštní náměty. Silně vnímala tragiku. Nejspíše se stala i svědkem nějakého úmrtí, které Romové silně prožívají. Sama malířka se nikdy matkou nestala, takže jestli toto téma právě vybírala i kvůli nenaplněnému mateřství, je otázkou. V Telči za ní však téměř každodenně docházely dvě malé modelky, o kterých se již zmiňuji výše. Jedna dosud vzpomíná na krásné dětství v její společnosti. Hojně se tak její rysy vyskytují na mnoha obrazech. Jednu grafiku, co malířka vytvořila, věnuje: „*Dceři z prvního manželství s láskou věnuji Mila Doleželová.*“⁵³ Toť vypovídá o jejím vztahu k dětem. Nicméně malování stálo na prvním místě a do jisté míry ji mateřství nahrazovala. Právě na dětech našla nejpřirozenější projevy života, hlavně čistotu lidské duše. Malířka byla velmi citlivý člověk, dokázala Romy pochopit v celé jejich podstatě, dokázala vyjádřit jejich velké romské srdce, dokázala jim porozumět. Proto i její práce dětí na nás působí velmi emotivně.

⁵¹ Z rozhovoru s Hanou a Jiřím Müllerovými

⁵² Z rozhovoru s Irenou Müllerovou

⁵³ Z rozhovoru s Dagmar Vondrákovou

7.3 Tvorba

Malířka vytvořila přes 600 děl s romskou tematikou. Práce se však zabývá jen některými díly, které se pojí s tématem dítěte a hojně se opakují. Bohumila Doleželová maluje převážně na rozměrná plátna, či na sololit technikou olejomalby. Sama obrazy nepodepisovala a nedatovala, věřila totiž ve svůj nezaměnitelný rukopis.

7.3.1 50. léta

Poprvé v 50. letech se začíná v díle projevovat tematika Romů. Jak již bylo řečeno, navštívila romské osady na Slovensku. To se stalo hlavním popudem ke zvolené tematice. Z cest na Slovensko se dochovalo i plno skic, některé z nich doprovází knihu Emílie Čajánkové-Horváthové *Cigáni na Slovensku* (1964). Perokresby realisticky znázorňují nejen samotný lid – portrét chlapce z Jelšavy, dívku z Brzotína, matku s dětmi z Krásné Hôrky, jejich každodenní činnosti – oběd u valašských cigánov, vázání proutěných metel, ale i styl bydlení například polozemnice. Z této nabyté zkušenosti čerpá v dalším svém díle. Portrét dívky z Brzotína ji pak slouží k předloze *Cikánského děvčete* (1. pol. 50. let), zpracovaný technikou malby. Portrét přesně zachycuje podobu romské dívenky z anfasu. Obliba v portrétech ji provázela po celou její tvorbu. Inspiraci k nim čerpala i z romských návštěv ve svém ateliéru v pražském Karlíně. „*Snaha zachytit věrně fyziognomii ji pak nějakou dobu vydržela, což dokazují vzácně dochované portréty.*“⁵⁴ Desítky portrétů vytvořila do poloviny 60. let. Kromě romských tváří věrně zachytila i tváře svých přátel. Hojně na nich vyobrazuje děti. Přidává k nim i často rostliny, motýly, ptáčky, hlavu i zakrývá šátkem či doplňuje krajkou. V pozdějších letech i k ní do domu v Telči docházela malá děvčata, o kterých se již v této práci zmiňuji, aby ji stály modelem. Jejich rysy nalézáme na tehdejších obrazech, především Daduly. Období telčských modelek, na přelomu let 70. a 80. patří k nejproduktivnějším v této oblasti. V její tvorbě 50. let pozorujeme náměty samotných dětí, s matkami, starými ženami, v rodinách, s prvkem ohně, ve vesnicích, putování.

V malbách pokračuje v realistickém ztvárnění, nevykresluje už vše do detailů, jde jí o vystihnoutí celkové nálady obrazů. Barvu nanáší v silných vrstvách volnými tahy

⁵⁴ Markéta Bártová, *Bohumila Doleželová. Kresby a závěsné malby* (diplom. práce), katedra Dějin umění FF UP, Olomouc 2010, s. 29.

štetce, kolorit se zatím vyvíjí, používá tlumenější tmavší barvy, jako hnědou a černou. Postupně svou škálu rozšiřuje. Pozadí prohlubuje a scénu zasazuje do konkrétního prostředí.

Oblíbeným námětem pak bývá vyobrazení matky s dětmi – *Cikánské ženy* (50. léta), *Cikánky s dítětem* (50. léta), *Doma/Cikánská žena s dětmi a kočkou* (50. léta), *Těhotná žena s dětmi* (2. pol. 50. let), *Matka* (kolem 1962), *Opuštěná* (1965), ... Z tohoto uměleckého období pochází obraz Romky v šátku, název *Neznámý* (kolem 1954). Na něm je znát pozvolný přechod od přesně realistického ztvárnění k začátkům stylizace v tvářích. Postoj i proporce postav, scéna, zvolený kolorit je podle skutečnosti. Rysy tváře však neřeší do hloubky, jen naznačuje. Matka nese v náručí malé dítě. Za ruku drží dalšího potomka. Vedle ní stojí dvě děti. Oblečení matky i jejich dětí nenese žádné zdobení, ani není nikterak rozdílné. U Romů dříve styl oblékání závisel i na místním obyvatelstvu, po kterém dědili obnošené kusy. Jednotlivé části dostávali jako protihodnotu za své služby. Diferenciaci šatů pak způsobovalo získání od různých vrstev obyvatelstva, z různých území, kterými procházeli. Stylem oděvů se i lišili vzájemně mezi sebou, bohatší vrstva Romů, ta žila především kočovným způsobem, si mohla dovolit lepší pestřejší oděv. Nebýt snědé pleti postav, možná bychom ani nepoznali, že se jedná o romské etnikum, však i prostředí vesnice tomu nikterak nenapovídá. Malířka svým „cikánům“ v dílech ani nepřirazuje atributy, které známe například od jiných malířů s podobným tématem. Celkově v kontextu výtvarného umění převládala snaha autorů podtrhnout jejich orientálnost, u žen to například vyjadřovali obtočeným šátkem kolem pasu, či na ramenou, tancem, částečnou nahotou, hudebním nástrojem, přihlížejícím psem, koněm. Většinou však tito autoři nahlíželi na Romy svým subjektivním pohledem, z jejich vlastních představ o této minoritě.⁵⁵ Pokud se najdou podobné atributy i u malířky, čerpá z vlastního poznání etnika.

Ustáleným motivem třeba bývá zobrazování s ohněm. Tento prvek malířka ve svých dílech představuje především v 50. a 60. letech. Nevidíme ho jen v malbách, ale i kresbách a ilustracích. Malba *U ohně* (poč. 50. let) se odlišuje od ostatních zobrazení. Kromě zjednodušení formy nijak nedbá na přesnost, spíše ukazuje odlišný styl života. Atmosféra obrazu je tajemná. Výjev je totiž zachycen v noci. Tmu prozařuje svit měsíce a jas ohně odkrývá skupinu lidí. Podle některých činností postav soudíme,

⁵⁵ Více <http://www.romea.cz/cz/romano-vodi/romove-v-otevrene-krajine-romske-motivy-v-historii-ceskeho-vytvarneho-umeni> 16. 4. 2016 14:11

že se jedná o romské občany. Třeba podle mužské postavy hrající na housle. U ohně sedí žena, která drží v náručí dítě, nejspíše ho kojí. Vlevo pak pozorujeme jakési siluety, nejspíše jde o další skupinku lidí. Obraz má uvolněný rukopis, nedbalé tahy štětce s pastózními nánosy barev, bez vykreslení jakýkoliv detailů. Námět je pojat expresionisticky, nejen v zachycení tajemného prostředí, ale i formou vyjádření. V malířčině tvorbě najdeme i z tohoto období velmi podobný obraz se stejnými vyjadřovacími složkami i názvem, tentokrát v prostředí osady. Na přelomu 50. a 60. let (1958 – 1960) obraz *Ohníček* nese již odlišný rukopis, charakteristický pro nové umělecké období. S jeho rozvojem se pojí díla *U ohýnku 1* a *U ohýnku 2* (60. léta).

Podle prvku hudebního nástroje, konkrétně houslí přisuzujeme postavám romský původ. Romové se řadí nejen mezi dobré hudebníky, ale sami si také uměli nástroj vyrobit či opravit. Muzikant patří k nejspeciřičtějšímu povolání tohoto etnika, které mu zajišťovalo mezi ostatními výsostné postavení. Dalším tradičním řemeslem je pak korytářství a košíkářství. Pletením košíků a opálek si tak často přivydělávali starší členové rodiny. Vykonyvali také pomocné práce v zemědělství ve vsích. Věnovali se řemeslu, kde se zpracovával kov – kotláři, kováři. Obvyklým způsobem obživy byl i prodej koňů. Většinou Romové různými praktikami ze staré herky udělali na pohled zdravého a mladého koně, kterého pak za dostatečnou cenu prodali. V romské rodině se o peníze stará zásadně muž. Ženy si mohly přivydělávat věštěním z karet, léčením.⁵⁶ Malířka na letmé skice houslisty prezentuje povolání houslisty a dokládá rozvoj hudebního talentu již v útlém dětství. Tuto zkušenost opět asi ještě čerpá ze zážitku etnografické výpravy. Malba *Cikánský houslista* (50. léta) navazuje na zobrazení Romů s tímto typickým atributem. Malířka si ho však vybírá, aby podtrhla charakteristické vlastnosti Romů, mezi které patří i hudební nadání. Zhruba od počátku 60. let se ovšem tento prostředek vytrácí. Postoj a držení nástroje naprosto odpovídá skutečnosti. Děti na obraze kolem poslouchají hudbu malého umělce. Celkově obraz nese skicovitý rukopis, typický pro tuto dobu. Barvu nanáší v silnějších pastách, rychlými tahy. Ostatní řemesla ve svých pracích nepředstavuje, občas však umisťuje do obrazů koně. (*Cikánky s dítětem, Modrý kuň, Zpívající housle, ...*)

Podobné prvky z předchozího díla se promítají do obrazu *Mateřství* (po 1955). Mění však barvu k pestřejším tónům a začíná v látkách užívat dekor. Dvě dospělé ženy

⁵⁶ Více Eva Davidová, *Romano drom. Cesty Romů 1945–1990*, Olomouc 2004, s. 55–71.

a tři děti sedí nejspíše venku před domem. Žena nejbliže k nám kojí miminko. Obraz nám dává nahlédnout do intimní sféry života. Tento okamžik se však nestává pouze soukromou záležitostí, vždy když má dítě potřebu nakrmit, matka mu vyhoví, ať už se jedná o jakoukoliv choulostivou situaci. Děti tak zabírají v životě Romů první místo. Není myslitelné, aby rodina žádné neměla. Naopak čím více dětí, tím větší radost. Výchova probíhá velice volně, všechny důležité okamžiky prožívají s dospělými společně bez tajemství. Proto i dříve děti dospívají. Matku, která kojí svého potomka, již ukazuje v knize *Cigáni na Slovensku* a prostupuje její tvorbou až do 70. let (*Kojící matka, V cikánské vesnici, Mateřství II., Bizerta, ...*) Ačkoliv kojení působí samo o sobě velmi emočně, tento okamžik však trochu vytváří dojem rutinní záležitosti. To nejspíše způsobuje výraz tváří, které zatím moc nepropracovává. U dalších obrazů však emoce dostávají větší prostor.

Pestrost šatů, oživená paleta barev se začíná více projevovat i v dalším díle *V cikánské vesnici* (1957). Výběrem námětu opět zasahuje do všednosti Romů. „*Velmi silným zdrojem jí byla v této souvislosti produkce pražské přítelkyně, dnešní přední české romistky a fotografky Evy Davidové, která malířce mnoho svých fotografií z cest za slovenskými Romy darovala. V případě tohoto plátna se předlohou stal právě jeden takový snímek, pořízený v roce 1957 ve východoslovenském Trebišově.*“⁵⁷ Scéna v cikánské vesnici se v dalším období již neopakuje. Na tento žánrový výjev se díváme z nadhledu. Ve volných prostranstvích se odehrává většina každodennosti Romů. Také bydlí v blízkosti vedle sebe, mají rádi společnost. Jejich soudružnost vychází z dřívějšího náboženství, z animismu, věřili totiž v nadpřirozené síly, duchy a dohromady se více cítili v bezpečí. Opět si můžeme všimnout kojící matky u zdi domu. Motiv obrazů jinak svým dějem nevyniká. Ostatní sedí kolem, některé ženy si češou vlasy či opatrují děti. Plátno má rozměry přes metr, což ukazuje malířčinu pozdější zálibu ve větších formátech. Tváře lidí pořád zatím neřeší do detailů, spíše jen naznačuje, nepropracovává. Přiklání se k teplejším a sytějším barvám. Kromě oděvů postav a domů expresivně vyjadřuje oblohu do barvy zelené, či například půdu okrovou. Nereálné pojetí barev v krajině pozorujeme i v dalším obraze, *Kočovníci/Pout'* (50. léta). Skupina Romů s koňmi a vozy prochází krajinou. Některé děti sedí ve voze, ostatní po svých, či je nesou matky v náručí nebo v tradičních šátcích *zajda*. Cesta,

⁵⁷ Markéta Bártová, *Bohumila Doleželová. Kresby a závěsné malby* (diplom. práce), katedra Dějin umění FF UP, Olomouc 2010, s. 134.

po níž kráčí, namalovala fialovou, pole má každou oranici jinak zbarvenou. Barvu oblohy opět volí zelenou. Tento námět vychází z kočovné historie Romů. Již v Indii žili Romové na okraji společnosti, byli nejnižší na kastovním žebříčku. Jejich práce byla řazena k podřadným, nejčastěji vykonávali práce pohřbíváče mrtvol, metaře apod. Už tehdy však pracovali i jako zpracovatelé kovů či hudebníci. Z Indie odešli hlavně kvůli válkám a nemocem, snad i kvůli špatnému sociálnímu postavení. Jejich migrace probíhala v několika vlnách, ta největší byla v 10. století. Zprvu díky jejich tvrzení, že pocházejí ze svaté země, tedy z Egypta využívali pobožnosti lidí k jejich přijetí. Avšak v průběhu dob nebyli nikdy přijímáni, naopak jejich vraždění se nepovažovalo za zločin. Jejich odlišný způsob života vedl k nenávisti usedlého obyvatelstva. „*Kočování se považovalo za zdroj nekontrolovatelné kriminality, zejména polního a lesního pychu a drobných krádeží na venkovských statcích.*“⁵⁸ Právě kvůli nenávisti starousedlíků byli nuceni prchat z místa na místo, bylo pro ně tak obtížné se usadit a tím se více utvrzoval jejich kočovný život. Cestovali většinou na voze taženém koněm, vůz pro ně nebyl jen dopravním prostředkem, ale také obydlím. Kromě toho si stavěli různé přístřešky. Ve voze seděly děti, ostatní šly kolem. „*Vedle vozu jde cikán, aby koni ulehčil na dlouhé cestě. Cikánská matka společně se starší dcerou běžela již napřed do nejbližší vesnice obstarat pro rodinu něco k jídlu.*“⁵⁹ Téma kočování pozorujeme i v dalších etapách tvorby. Tam však námět zužuje pouze na lid bez vozů tažených koňmi.

Druhá polovina 50. let nese sebou vymanění se z pout oficiální směru socialistického realismu, plně se tedy věnuje romskému tématu: „*Dominantní se pro ni stala romská tematika, prostá jakékoliv heroizace ...*“⁶⁰ Rukopis se nadále vyvíjí. Především to je znát v tvářích, rysy začíná typizovat, zvětšuje oči, zplošťuje nos, rty jsou plnější. Postavy neztrácí realistické proporce. Témata zůstávají. Pro nakladatelství Mladá fronta ilustrovala knihu Alfreda Technika *Tuláci věčné krve* (1958). Využila zde svou zkušenost s grafikou, ilustrace tvoří formou dřevorytu. Grafiku i koloruje, avšak pouze na těle Romů, na jejich kůži. Tím dává více vyniknout samotným postavám. Na těchto obrázcích je hezky vidět provázanost jednotlivých odvětví tvorby. Umělecké zpracování, dokonce i témata se odrážejí z ilustrací i do maleb. Třeba se zde vyskytuje námět kojící matky. Tentokrát je na něm matka sama se svým dítětem. Z ilustrace sálá

⁵⁸ Anna Fárová, Jana Horváthová, *Eva Davidová*, Praha 2004, s. 23.

⁵⁹ Eva Davidová, *Kočovní cikáni patří minulosti, Dějiny a současnost* II, 1960, č. 2, s. 8

⁶⁰ Ivan Žlůva, *Hledání pravdy malířky Míly Doleželové*, Jihlava 2006, s. 69.

mateřský cit, jak se něžně dívá na své batole. Vztah matky s dítětem řeší i na dalším obrázku, kdy žena vaří na zemi v hrnci a přitom se mazlí se svým potomkem. Jde o radostnou scénu.

Najdeme zde i zimní motiv. Děvče na sáňkách drží na klíně v čepici svého sourozence. Dochovala se i stejná skica těchto sedících postav načrtnutá úhlem. Tyto figury přesně, jak holčičku v šátku, tak chlapce s čepicí na jejím klíně s palcem v puse, umístila do obrazu *Těhotná žena s dětmi* (2. pol. 50. let). Charakteristický rukopis ukazuje malířské zpracování typické pro závěr 50. let. Kromě ustáleného výrazu romských tváří zpevňuje figury černou konturou. Obraz celkově nese tmavší barvy, až na šat, který je ještě doplněn ornamenty. Nejdůležitější postavou tohoto obrazu je těhotná matka. Snad pro lepší vyznění pokročilého stádia těhotenství ji malířka postavila z profilu. Pro její oblečení zvolila červený šat se zástěrou. Červená barva nese symbolickou hodnotu ochrany od zlých sil. Podle romských tradic musela žena v období těhotenství dodržovat určité zvyklosti. Nemohla nosit žádné šperky na krku, aby se dítěti kolem krku nezamotala pupeční šňůra. Nesměla se například dívat na postižené lidi, mrtvé, některá zvířata, do ohně, a další, aby dítěti nějak neuškodila. Na cokoliv dostala chuť, musela to mít, jinak by dítě od ní odešlo pryč, tedy by potratila. Tyto pravidla musela být přísně dodržována. Během porodu bylo bráno také velké obezřetnosti. Po narození byl novorozenec nejprve ukázán otci a potom váženému členu rodiny a až pak teprve matce. Kvůli ochraně před zlými silami – duchy, za které byly považovány duše zemřelých matek při porodu, mu byly uvázány kolem zápěstí červené korále, či červená stužka. Do peřinek se vkládaly ostré předměty jako nůžky či jehly, opět kvůli ochraně. Taktéž tam mohl dát hřeben či zrcátko, kterého se duch lekl. Teprve se křtem získalo dítě ochranu Boží a již mu nic nehrozilo.⁶¹

V další ilustraci můžeme vidět ženu s šátkem – *zajdou*, v němž nese dítě. Její oděv se skládá z typické široké sukně, zdobené motivem a halenkou. V pozadí můžeme spatřit kočující lid, i část vozu. Na dalším výjevu nese starší dívenka s copy mladší. Výchova romských dětí je volná, mohou si dělat, co chtějí, jediná jejich povinnost je starání se o mladší sourozence. Opět v pozadí jede vůz, symbol kočovného života. Však i název knihy odpovídá ilustraci. Starší žena drží na klíně holčičku. Její stáří zvýrazňují hojné vrásky v obličeji. Ústy pokuřuje fajfku. Starší žena se těšila v rodině

⁶¹ Více Eva Davidová, *Romano drom. Cesty Romů 1945–1990*, Olomouc 2004, s. 130.

důležitému postavení a nazývala se „phuridaj“. Ostatní je obdivovali pro jejich magické schopnosti. Věřily, že umí věstit nejen z karet, také z rukou a že jejich magická moc léčí, ale taktéž uhrane.⁶² Ostatní se o ně starají a chovají k nim úctu a respekt. Stejně jako ke všem starším lidem v rodině. Ve vážných situacích si k nim chodili i pro radu. Nejstarší muž z rodu pak měl hlavní slovo a rozhodoval o zásadních věcech.

Námět s „phuridaj“ zpracovala i v malbě. *Cikánka s dětmi* (2. pol. 50. let). Menší holčička se choulí k starší ženě. Ostré rysy v tvářích typicky zpodobňují „phuridaj“. Odrostlejší děvče si váže na hlavu šátek. Všechny ženy sedí nejspíše venku na trávě. Sukně žen jsou zdobeny různými motivy, stejně dekorativní je i šátek staré ženy. Obličej dostávají romské rysy, široký nos a plné rty. Používá obrysovou linii. Pozadí je zahalené do neurčité zněti odstínu zelené. V rohu pak můžeme spatřit dvě malé postavy u sebe. Na stařenu se zaměřuje v obraze *Phuridaj* (1959), *Cikánská rodina III* (závěr 50. let), nebo ji usazuje do ostatních scén *Ohníček* (1958–60), *Cikánská rodina* (před 1960), *Cikánky s dítětem* (50. léta) Její obličej třeba i vykukuje v *Cikánské svatbě* (1983).

Obraz *Ohníček* a *Cikánská rodina* nese totožné rysy jako u ilustrace této knihy. Malířka tedy využila námětu k další práci. Ústřední postava ženy sedí s pokrčenýma nohama, na nichž spí miminko. V popředí si děvčátko hřeje ruce u ohýnku. To vyobrazila malířka jako jediné z profilu. U nohou matky spí schoulené dítě na pruhované dečce. K této scéně se otáčí starší žena pokušující z dýmky. O její nohu se opírá další romské dítě. Za matkou je pohozený hrnec. Barevnost téměř odpovídá. Rukopis je stejný, postupně však směřuje k další fázi vývoje.

7.3.2 60. léta

Koncem 50. let nastává změna v zpracování, rozšiřuje svou paletu barev o jasnější tóny, zpevňuje obrysy figur. I v obrazech, které mají tragický námět, či ne zrovna nějak veselý, užívá teplou škálu. Kontrast námětu a užití palety se objevuje v díle *Umírající matka* (60. léta). Téma smrti se projevovalo i v letech padesátých, např. v díle *Žena a dítě*. Převážně však obrazy se smrtí vytvořila během 60. let. Patří k nim *Oplakávání mrtvého*, *Matka u mrtvého dítěte*, *Nad mrtvým novorozenětem*, *Mrtvé dítě*, *Nad mrtvým*, *Oplakávání mrtvé*. V obraze *Umírající matky* soustředila tělo ženy na diagonálu.

⁶² Ibidem, s. 131–135.

Tu pak obklopují pozůstalí. Mrtvá žena leží v černých šatech, ještě s otevřenýma očima. Výraz tváře má však strnulý. Pod hlavou jí spočívá pruhovaný kobereček. Nad ním hoří svíce, symbolizuje tragickou událost. Hned u nohou ženy sedí plačící nahé dítě, snad její potomek. Muž za ním si podpírá hlavu. Prsty boří do vlasů, toto gesto by mohlo symbolizovat bezradnost. Však mu z očí kanou slzy. I postavy za ním skličuje smutek. Nalevo sedí další postavy, jejich gesta už nejsou tolik vyhrocená, nicméně je vidět, že je tragédie taktéž zasáhla. Matka na klíně s dítětem drží snítku bílých květů. Častější užívání konkrétních květin poznáváme v další malířčině tvorbě. Romové velice silně prožívají některé okamžiky života, ke kterým patří i smrt. Nebojí se dát najevo své pocity. Malířka tak skvěle vystihla emotivnost obrazu. U tohoto ztvárnění smrti je pak zvláštní, že se jedná o těhotnou ženu. Zde již opouští od obrysové linie, pozadí neprohlubuje.

Motiv smrti musí čerpat z vlastního zážitku, kdy byla sama účastna tragické atmosféry. Však i znalost jejich kultury se odráží v díle *Mrtvé dítě* (1960). Romové věřili, že ještě po tři dny zůstává duše mrtvého v těle. Proto tři dny a noci sedí u mrtvého v otevřené rakvi, popíjejí a vyprávějí si různé příběhy z nebožtíkova života, aby mu nebylo smutno. Této tradici se říká vartování u mrtvého. Třetí noc se totiž zemřelý chodí dívat do svého domu na pozůstalé. Romové prožívají smrt velmi emocionálně a intenzivně. Při pohřbu se pak sejde plno lidí, aby se s ním rozloučili. Mrtvému kladou do rakve plno dárků od peněz, hudebních nástrojů po náradí, lahve, karty. Předměty, které měl v životě rád. Žena, která umřela při porodu, dostane do rakve plenky a košilku dítěte. Zajímavostí je, že se bojí bydlet v blízkosti hřbitova, kvůli duchům zemřelých. Rok po pohřbu se rodina schází na hřbitově, kde pijí vodku pro klid nebožtíkovy duše. Vážně nemocné a umírající lidi vynáší Romové před dům, kde ho položí na zem, aby z ní získal zbytek sil při další své cestě. Smrt berou jako přirozenou součást života.⁶³ Na obraze tedy vidíme pohřeb malé holčičky. Do rakve ji položili karty na cestu jejím posmrtným životem. Ostatní z rodiny ji již oplakávají, truchlí nad ztrátou, boří hlavu do rukou. Především situaci prožívá žena v dolní části obrazu. Leží obličejem k zemi a rve si vlasy. Možná jde o její matku, která nevládá situaci. Opět zde malířka klade do ruky, tentokrátě děvčeti, květinu. Možná snítku kvetoucího stromu. V pozadí prochází ostatní Romové. Pokračují ve své cestě. Mohou tak symbolizovat koloběh života.

⁶³ Eva Davidová, *Romano drom. Cesty Romů 1945–1990*, Olomouc 2004, s. 135–137.

Zástup kolemjdoucích vidíme zblízka v obraze *Na cestě* z počátku 60. let. Čerpá z tradice kočování, které není nikterak nové, seznámili jsme se s ním i v předchozím období. Teď se spíše než na situaci zaměřila přímo na lid, na zástup, procházející kolem. Někteří se dívají ven z obrazu, jdou poklidně, jiní u toho zvládají další činnosti, jako například kojit, hrát si s dítětem. Jejich putování tak působí rutinně, kdy i nadále plní všechny každodenní povinnosti. Všechny postavy jdou bosy. Symbol bosých nohou může signalizovat postavení ve společnosti, stejně jako některé prvky v oblečení. Např. klobouk u mužů představoval nadřazenost vůči ženě. Na obraze kráčí pouze jeden muž s touto pokrývkou hlavy, pod nosem má knír, který také patří k stylu tohoto etnika. Ženy mají různě spletené vlasy, či na hlavě šátek, charakteristické široké sukně, některé i zdobené. V popředí jde mladá matka, která na zádech v tradičním šátku „zajda“ nese malé dítě. Za ní kráčí jediná nahá postava malé holčičky. Děti neměly svůj specifický oděv, většinou nosily některé části šatů od dospělých. „*Bez šiat sa muselo zaobísť aj do 6. – 8. roku, kedy si už mohlo navliecť niektorú súčiastku odevu dospelých.*“⁶⁴ Kromě plochosti pozadí užívá i v ploše malované oděvy, záhyby drapérie neřeší. Barevnost obrazu sálá svou intenzitou. Proporce postav zachovává, rysy v obličejí zatím nepřehání.

V roce 1962 namalovala se stejným námětem obraz *Cikánští poutníci*. Zástup lidí opět prochází krajinou. Tentokrát však jejich důvod odchodu nalezneme v pozadí obrazu, kde šlehají plameny. Jejich zasmušilé tváře mluví stísněnými pocity. Umělecké zpracování se od předchozího liší. Realismus postupně opouští, snaží se vyjádřit něco více. Vzniká tak její vlastní typ člověka s velkýma rukama, bosýma nohama, prodlouženými krky. Postavu deformuje. Osobitý je i tvar velkých mandlových smutných očí, či plné rty a placaté nosy. Touto stylizací ještě více prohlubuje emoční náboj. V tvářích čteme vážnost, zamyšlení, vzrušení z tragédie či vzpomínek. Postavy ztrácí na objemech. Vytváří tím svůj charakterizující rukopis, podle toho si ji lidé pamatují jako malířku velkých očí.

Období 60. let patří její uměleckou aktivitou k těm nejbohatším. To potvrzuje nejen značná publicita, ale i plno samostatných výstav. *V průběhu let 1960–1961 tvorba respektive námětová oblast Bohumily Doleželové dostává další rozměr. ...Romové na obrazech dostávají zobecňující podobu, mnohdy vyjadřují obecně barevné národy,*

⁶⁴ Emília Horváthová, *Cigáni na Slovensku*, Bratislava 1964, s. 256.

subjektivizují se. ⁶⁵ Zajímají ji exotické typy, proto můžeme v některých obrazech vidět nejen Romy, ale i Araby, Indy, Španěly, Afričany. Exotiku čteme například z obrazu *Matka u mrtvého dítěte* (1960). Způsobuje to nejen zvolený kolorit, ale i dekor na šatech, či dečce. Sice Romové pestré zdobení šatů často využívají, zde je styl oblečení odlišný. Kromě exotického vzoru oděvů, změnila i způsob nošení tak, že u dětí látku obtočila kolem pasu. Cizokrajnost výjevu doplňuje papoušek v pravém horním rohu, či exotické rostliny, i vážka. Jistě nám tyto prvky připomenout malíře Henriho Rousseaua ve svém detailním vykreslení. Mrtvolka dítěte leží tentokráte na koberečku, vyměňuje rakev za běhounek, který běžněji pozorujeme v malířčiných obrazech. Mrtvé dítě má zavřené oči, letmý náznak úsměvu, dlaně naklopené vzhůru. Obklopují ho tři postavy. Svou fyziognomií pak spíše připomínají indiánský kmen než romské etnikum. Jejich proporce malířka již značně naddimenzovává, především v délce a velikosti končetin, celkově i v prodloužení těl. Mění i barvu pleti u postav, zintenzivňuje ji a dovádí k zářivým paletám. Kolorit pak silně kontrastuje s tématem smrti.

Její zobecňování romských typů k různým národům přispěla cesta do Asie roku 1961, o které se dozvídáme v knize Ivana Žlůvy: „*V době od 3. září do počátku října podnikla cestu do Asie ..., pod dojmem z této cesty vytvořila několik obrazů.*“ ⁶⁶ Její výběr námětu ukazuje jiný postoj k životu. Opět ji okouznil lid na okraji společnosti, vzpomíná Hana Müllerová: „*Na Asii Miluška vzpomínala a zase hlavně na lidi na okraji společnosti, na opilce kolem cest ... i v souvislosti se svým otcem, říkala, že když se opil, blábolil Samarkand, Samarkand, myslela si, že tam musel někdy být, ale nevěděla to jistě, moc toužila to tam poznat ...*“ ⁶⁷ Vychází opět z reálného zážitku, do její tvorby tak i pronikly arabské postavy *Arabská rodina I* (1961?) a *Arabská rodina II* (1961). Na základě reálné situace vytvořila i obraz *Bizerta* (1961). „*Plátno vzniklo v roce 1961 jako reakce na v Bizertě se odehrávající vojenský konflikt Francie a domácího Tunisu.*“ ⁶⁸ Malířka nezobrazuje samotný konflikt, ale postavení matky, která tu je pro svého potomka a to za jakékoliv situace. V pozadí se neodehrává žádná válečná scéna, stojí tam pouze orientální budova. Matka kojí, tím jakoby se zastavil čas. Samotný výjev by působil idylicky, až na starost, kterou čteme z tváře.

⁶⁵ Ivan Žlůva, *Hledání pravdy malířky Míly Doleželové*, Jihlava 2006, s. 71.

⁶⁶ Ivan Žlůva, *Hledání pravdy malířky Míly Doleželové*, Jihlava 2006, s. 201.

⁶⁷ Z rozhovoru s Hanou Müllerovou

⁶⁸ Markéta Bártová, *Bohumila Doleželová. Kresby a závěsné malby* (diplom. práce), katedra Dějin umění FF UP Olomouc 2010, s. 142.

Ženu pojímá monumentálně, rysy postavy nepřirazuje k jednotlivému národu, naopak využívá svého ustáleného rukopisu, který se odráží ve fyziognomii Romů. Obraz ještě doplňuje o drobné střípky barevného skla. Ty postřehneme ve špercích ženy. Jejich vkládáním zvýrazňuje materiál. Velice podobné pojetí obrazu, i s aplikací dalšího materiálu do šperku, nese název *Matka* (kolem 1962).

Doleželová je velmi zaujata barvou, s koloritem experimentuje, až ho dovádí k zářícím paletám. Barvy nevytváří přechody, nanáší je v plochách. Neplatí u ní tolik zákony perspektivy, chápe prostor jinak. Malba tak přechází k tvarové i barevné expresi. „... *deformující přehánění se stalo ekvivalentem duchovního proniknutí látky.*“⁶⁹. Místy využívá dekoru, což podtrhuje exotiku výjevu. Pozadí neprohlubuje, je v ploše, často doplněné o motivy z přírody, především rostlinami. Občas vlepuje jiné materiály do pozadí, např. sklo, papír. Tím vtahuje diváka do vyobrazeného výjevu a podtrhuje zvláštnost námětu. Tyto prostředky uplatňuje v obraze *Děti na smetišti* (1961): „*Do pozadí mezi figury nalepila autorka, podobně jako v jiných obrazech části barevného skla.*“⁷⁰ Do obrazů vnáší další neobvyklé pojetí dětí, které kontrastuje s prostředím, ve kterém se nachází. Na ose obrazu sedí nejstarší dívka z dětí. Na klíně opatruje nahé malé dítě. To nám může už svou fyziognomií připomínat černošské batole. Malířka zde dále rozvíjí svůj univerzální typ člověka tmavé pleti. U některých dalších postav si také nemůžeme být jisti, zda se jedná o Romy, či ne. Obličej nás též upoutají velikostí očí, širokými nosy a plnými rty. Postavy jsou vzájemně mezi sebou disproporční. Jejich šaty nezdobí žádné prvky. Naopak v pozadí se vyskytuje plno předmětů, od kávového mlýnku, nádob, po různé pružinky, kuličky až po torzo Krista či škrabošku. Různorodost věcí představuje, co všechno jsou lidi schopni vyhodit. K některým bychom mohli klást i symbolický význam. Torzo Krista by mohlo vyjadřovat naleznutí víry, maska je zase symbolem anonymity, lépe se s ní čelí společnosti. Podstata tkví však v samotné prostředí než v jednotlivých předmětech. Odstín pleti postav sálá svou intenzitou.

Skupinový portrét dětí dále využila o rok později na plátně *Děti ve městě* (1962). Opět zasadila do neobvyklého prostředí pro téma dítěte. Bosé děti se sklíčeným pohledem kráčí městem. Na malířčiných obrazech málokde najdeme obuté postavy.

⁶⁹ Norbert Wolf, *Expresionismus*, Praha 2005, s. 9.

⁷⁰ Markéta Bártová, *Bohumila Doleželová. Kresby a závěsné malby* (diplom. práce), katedra Dějin umění FF UP, Olomouc 2010, s. 141.

Jejich chodidla zvětšuje k poměru s tělem. Domy se nad nimi uzavírají, jako by padaly, což přispívá k zintenzivnění pocitu úzkosti. Malířka opět využívá dekorativní oděvy Romů, jejich barva pleti vystupuje z obrazu svou intenzitou, tlumenější kolorit pak upotřebila do pozadí. „*Obraz se vyznačuje místy silně pastózní malbou, pro oživení výjevu použila autorka opět drobné kusy barevných skal.*“⁷¹ Jestli tento obraz souvisí s asimilací Romů, která probíhala během 50. let, je otázkou. Každopádně z nálady obrazu vyčteme, že Romové s městem zcela nesplynuli, naopak z tohoto života vyčnívají, prostředí není pro ně zcela přirozené.

Rokem 1962 se umělecká oblast Bohumily Doleželové rozvíjí i dalšími směry. Začíná se v jejím díle projevovat náboženské téma a hlavně objevuje oblibu v technice fresky. Prostor k prvotní tvorbě v této technice se jí naskytl v dosavadním bydlišti v Klatovci, kde stěny dvorku jí sloužily jako pracovní plochy. Vychází ze starých receptur, ty pečlivě studovala v příslušných knihách. Pomoc v této technice také mohla najít od svého manžela Jiřího Mareše, který studoval na AVU u prof. Vladimíra Sychry, který se ve své době také zajímal o monumentální malbu.⁷² V Klatovci vytvořila asi třináct nástěnných maleb - *Mrtvá matka, Milenci, Hrající si děvčata*, ... Některé z nich sloužily jako přípravné studie pro její oficiální tvorbu. Již o rok později, v roce 1963, vyhrála zakázku na freskovou výzdobu mateřské školy v Nymburku. Samotné její dílo vzniká 1964 a nese název *Mateřství*. Rysy Romů uplatňuje i v nástěnné malbě. Matka obklopená dětmi sedí na pestrobarevném koberci, na klíně drží v modré látce zabalené dítě. Její výraz i posed připomíná Madonu s dítětem. Malířka věrně zachytila emoce v tváři, mateřskou něhu. U pravé nohy se k ní choulí další dítě, dívka v červených šatech. Na koberečku pod ní odpočívá starší děvče. Všechny postavy koukají ven z obrazu až na poslední postavu, znázorněnou z profilu. Holčička pozoruje na klíně motýla. Tento typ dívky Bohumila Doleželová kopíruje i do dalších děl (černobílá ilustrace v knize *Zpívající housle, Venkovská rodina*). „*Dívčin obličej charakterizuje výrazně vypouklé čelo, velké, mírně přivřené oko, malý nosík a typické plné rty. Podobnost završuje i téměř stejný účes a také značný sklon hlavy.*“⁷³ Malířka nikterak prostor nehloubí, a proto nám může připadat, že se dívka vznáší. Námět doplnila o faunu i floru. V tomto roce se seznamuje ve svém ateliéru v Praze

⁷¹ Ibidem, s. 143.

⁷² Ivan Žlůva, *Hledání pravdy malířky Mily Doleželové*, Jihlava 2006, s. 98.

⁷³ Markéta Bártová, *Bohumila Doleželová. Kresby a závěsné malby* (diplom. práce), katedra Dějin umění FF UP, Olomouc 2010, s. 119.

s bolivijským malířem. „...od bolivijského malíře Miguela Alandia Pantoji při jeho návštěvě Prahy získala recepty latinskoamerických freskařů – muralistů.“⁷⁴ Do oficiální tvorby se pak řadí díla *Bolest* (1965) ve Východoslovenských železárnách v Košicích, *Rodina a Milenci* (1968) ve Vodičkově ulici v Praze, *Láska a milosrdenství* v lékárně v Jihlavě (1974).

Samozřejmě, že i nadále malířka věnuje pozornost malbě. Téma mateřství, které užila i v technice fresky, spatříme hojně na obrazech: „*Žena obklopená dětmi (matka), se stane v autorčině tvorbě jedním z často opakovaných motivů, ...*“⁷⁵ Pro vyznění mateřské něhy a ochranného pudu zasazuje opět postavy do kontrastního prostředí či situace. Obraz *Požár* (1964) už svým názvem odkrývá děj. Pozadí tvoří rozvilinový motiv, kterým naznačuje nejspíše dým. V popředí sedí matka ve zvláštním posedu. Podobný motiv vidíme nejen v předchozí fresce *Mateřství*, ale často se opakuje u různých výjevů. Žena tiskne k sobě tři malé děti. Jedno z nich má sepjaté ruce, jakoby k modlitbě. Trochu na nás ztvárnění působí ve smyslu matky ochránitelky. Z obrazu sice cítíme strach, především starost z mimiky tváře matky. Dekor na šatech postav mizí. Proporce těla přehání, prodlužuje krk, zvětšuje končetiny. Motiv ohně již malířka upotřebila do pozadí obrazu *Cikánští poutníci* (1962), samotný oheň v *U ohýnku 1* a *U ohýnku 2* (oba období 60. let).

„Matku ochránitelku“ použila v obraze *Opuštěná* (1965). Skrčená žena tiskne ve svém náručí dvě malé děti. Ty zahalila do bílé látky, chlapcovi kouká z ní jen hlavička, oči má zavřené. Děvčátko se snaží vymanit. Její tělo zvláště nereálně ohýbá. Barevnost plátna sladila do odstínů modré. Dokonce se i barevnost odráží v barvě pleti. Námět i zpracování je velice expresivní. Na to, že se jedná o mateřskou něhu k dětem, působí koloritem dost studeně.

Teplejší barevnost číší z obrazu s názvem *Rodina II* (1965). Téma opět prolíná celou její tvorbou. Romové do rodiny zahrnují kromě nejbližších členů i širší příbuzenstvo, například prarodiče, strýce, tety, švagrové, snachy, tchány i tchýně ad. Dokonce přijmou mezi sebe každého, kdo je nějakým způsobem vyčleněn ze společnosti a žádá si jejich pomoci nebo toho, kdo se k nim chová hezky a oblíbí si ho. Pokud dítěti umřou rodiče, zbylí členové rodiny se o sirotka postarají jako o vlastního. Postavení ženy v rodině

⁷⁴ Ivan Žlůva, *Hledání pravdy malířky Mily Doleželové*, Jihlava 2006, s. 99.

⁷⁵ Markéta Bártová, *Bohumila Doleželová. Kresby a závěsné malby* (diplom. práce), katedra Dějin umění FF UP, Olomouc 2010, s. 136.

bylo nižší než u muže. Muž je hlavou rodiny, nese zodpovědnost a rozhoduje. Žena zabezpečuje chod domácnosti a obstarává jídlo. Prestiž rodiny roste s počtem dětí.⁷⁶ Malířka však v tomto obraze ukázala jen nejužší kruh rodiny – matku, otce a jejich děti. Rodina tráví svůj čas venku na trávě. Uprostřed všech sedí otec s typickým knírem a kloboukem na hlavě. Po jeho pravici svírá v náručí matka nejmladšího chlapečka. Zbylé děti sedí namačkaně po levici otce. Ten tak dělí obraz na dvě poloviny. Dívence přistál na prstě pestrobarevný ptáček, kterého se staršími sourozenci pozorují. Malířka má oblibu v znázorňování dětí právě například s ptáčkem, či motýlem na ruce. Jednobarevné oblečení vykazuje na sobě nepatrně čitelné záhyby látky. Figury stylizuje s velkýma očima, širokými nosy a plnými rty. Obličej stínuje. Oblečení nezdobí už dekor. Proporce rukou i nohou jsou zvětšené. Přesahuje i formát plátna. Detailně pak řeší rostliny v pozadí. Vychází u nich z reality tak, že poznáme pampelišku, rezekvítek, knotovku a další.

V roce 1965 přijalo nakladatelství *Artia* návrhy ilustrací Míly Doleželové pro knihu Marie Voříškové *Zpívající housle*. Smlouvu s nimi již uzavřela před rokem. Nakladatelství vydávalo cizojazyčné knihy a autorka s nimi spolupracovala až do roku 1985. „...*M přišlo prodloužení smlouvy od Artie do roku 1985!!!*“⁷⁷ V roce 1966 tak vyšla kniha v němčině, dále angličtině, 1968 ve francouzštině, 1977 v japonském jazyce, ad.⁷⁸ Další vydání pak zprostředkovalo nakladatelství *Práce* v roce 1969. V *Cikánských pohádkách* malířka plně využila znalost romského etnika. Přenáší pohádkový svět do romského prostředí. Postavy oblékla do charakteristických oděvů. Ženy nosí nabírané či skládané dlouhé sukně nad kotníky s vnitřní kapsou, do které se kromě karet či cigaret vešla i slepice. Sukně bývají velice pestře barevné. Romky si je zdobí i vyšíváním různých vzorů. Ženy, nikoliv dívky, přes ně nosí ještě uvázanou oválnou zástěru s krajkou. Horní díl tvoří košile s dlouhým rukávem. Přes prsa si uvazují šátek, tzv. „zajdu“, na nošení dětí či dříví, nákupu a dalších věcí. Romské ženy se rády zkrášlují šperky, typické jsou velké náušnice a prsteny. Vlasy nosí dlouhé, často zapletené. Zdobí si je různými sponami, stužkami, květinami. Často i uvazovaly na hlavu šátek. Mužský oděv tvořila barevně vzorovaná košile s nabíraným rukávem, límečkem či stojáčkem. Kolem krku mohli mít i uvázaný šátek. Košili doplňovala

⁷⁶ Více Eva Davidová, *Romano drom. Cesty Romů 1945–1990*, Olomouc 2004, s. 99–107.

⁷⁷ Jirí Mareš, deník 31. 10. 1977–24. 4. 1978, in: Lenka Pilařová, *Bohumila Doleželová* (diplom. práce), FVU VUT, Brno 2000, s. 36, cit. s. nestránkováno.

⁷⁸ Ivan Žlůva, *Hledání prady malířky Míly Doleželové*, Jihlava 2006, s. 212.

většinou černá vesta. Kalhoty zastrkovali do vysokých černých bot. Muži se taktéž rádi zdobili různými zlatými řetězy, prsteny, náramky. Důležitým prvkem oděvu byl i široký černý klobouk, který nesl znak mužské role a postavení v rodině.⁷⁹ Kromě tradičních oděvů i některé ilustrace ukazují prostředí, ve kterém žijí, jejich osady, či kočovné vozy, slavení tradic, například svatby, trávení času venku u ohně atd. V pohádce však nevystupují pouze postavy Romů, předvádí v nich i tradiční pohádkové postavy jako princezna, skřítek, kouzelník, ... Všem postavám vtiskuje svou nezaměnitelnou podobu. Typizuje nejen romské postavy, ale i ty ostatní, především v tváři, ve velkých očích a plných rtech. Hlava sedí na dlouhé šíji. Působí jemně na citovost diváka. Barevné malované ilustrace ještě doplňuje černobílými kresbami. Zpracovává je srozumitelně pro malého čtenáře. Jemnost zpracování může připomínat i ilustrace Jiřího Trnky. V knize Wilhelma Haufa *Karavana* (1942). Ten svou jemnou formou podtrhuje exotické prostředí, stejně jako malířka prostředí romské, a tlumí tím strašidelné vyprávění. Stejně tak nepopírá realitu, avšak neutlačuje ani fantazii. Ilustrace netvoří po celé stránce, volně přechází do čisté plochy. Další analogie v ladnosti postav můžeme najít v ilustracích knihy *Špalíček pohádek, Pohádky Tisíce a jedné noci*.

Postupně směřuje svým ztvárněním do symbolické roviny. Postavy Romů mají ukazovat něco více, než svou kulturu, jejich typy nesou úděl všech lidí světa. Obraz *Předtucha smrti* (1966) líčí dusivou náladu strachu z konce života. Muž drží v dlaních lebku, symbol smrti, krátkosti lidského života. Upjatě se na ni dívá, v očích má smutek. Nešťastný osud postihne nejspíše právě jeho. Žena vedle něj si rukou zakrývá obličej v gestu zděšení, i jí tato předtucha hluboce zasáhne. Stejně jako dceru, kterou drží na klíně. K přispění dané atmosféry i hraje zářivě červené pozadí. Červená bývá spojována s krví a symbolizuje sílu života. Strach ze smrti zužoval malířku v osobním životě a tak se promítl do její tvorby: „Malířka se velmi často pod vlivem svého zdravotního stavu zaobírala otázkou smrti a hledala na ni odpověď.“⁸⁰ Proto se i později obrací k Bohu a v obrazech převažuje náboženská tematika. Postavy figur opět předimenzovává, celkově je protahuje. Již však vymodelovává svaly na těle, například u muže se rýsuje klíčová kost, na obličejích odkrývá mimické svaly – propadlé tváře, zvrásnění čela.

⁷⁹ Více Eva Davidová, *Romano drom. Cesty Romů 1945–1990*, Olomouc 2004, s. 91–99.

⁸⁰ Ivan Žlůva, *Hledání pravdy malířky Míly Doleželové*, Jihlava 2006, s. 72.

Od roku 1968 pracuje opět na freskách *Rodina (Moře)*, *Milenci* pro jugoslávskou vinárnu Beograd. U nástěnné malby *Milenců*, které předcházela studijní freska v Klatovci, podle rysů manžela Mareše, však nastal problém. „*Zástupci jugoslávské strany odmítli vyjádření námětu, který neměl odpovídat jejich národnímu charakteru, neboť v zobrazených figurách viděli Romy.*“⁸¹ Malířka však obě fresky zrealizovala. Roku 1974 však byly zakryty dřevěným bedněním, než je odkryli v roce 1978 „...*na žádost mnoha hostů i ze strany Jugosl. velvyslanectví...*“⁸² S tématem dítěte se pojí freska *Moře*, kdy na klíně matky sedí chlapeček. Vedle nich klečí dívka zachycená z profilu, v rukách drží pomeranče. Malířky ji oproti hlavní figuře matky s dítětem značně zmenšuje. Drapérie postav začíná být řešená záhyby. Proporce těl mají charakteristické rysy Doleželové, zvětšené končetiny, smutné velké oči. Za postavami se víří ve vlnách moře, z něhož vykukují skály. Rodina sedí na oblázkové pláži, typické pro Jugoslávii. Scéna není dramatická, naopak z ní číší pohoda.

Již koncem 60. let se zajímala o techniku zlacení, kterou využívala do pozadí, zprvu však nahrazuje zlacení atlasem. Do obrazu *Sedící* (konec 60. let) vlepuje do pozadí právě atlas, ale i další materiály – kusy látky, pro ozvláštňení plátna, pro jeho exkluzivitu. Pro téma obrazu opět vybírá dítě tmavé pleti. Sedí na obraze v červených šatech, dívá se ven z obrazu. Ruku má položenou na svém kolenu. Opět ji zvětšuje.

7.3.3 70. léta

Rukopis stále graduje. Období 70. let můžeme pak tedy zařadit do další éry jejího vývoje. „... *starší obrazy jsou barevnější, jasnější – nyní mají zato větší psychologický účín.*“⁸³ V *Cikánské rodině* (70. léta) na nás působí zvláštní atmosféra. Všichni Romové směřují pohledem ven z obrazu, v očích mají zvláštní výraz, zrcadlí se v nich charakter osudu. Největší pozornost upoutá děvčátko v bílé košilce, s lámavými odstíny zelené, malířka vytváří stíny ohybů látky. Na zádech drží malého sourozence, také v bílých šatičkách. Kolem ní sedí ostatní členové rodiny. Dole matka, která chová na pokrčených nohách spící miminko. Otec drží kartu v ruce, možná symbolizuje osud. Scéna se odehrává za noci, podle srpku měsíce na obloze. Hojně

⁸¹ Ivan Žlůva, *Hledání pravdy malířky Míly Doleželové*, Jihlava 2006, s. 214.

⁸² Jirí Mareš, deník 28. 4. 1978–30. 12. 1978, in: Lenka Pilařová, *Bohumila Doleželová* (diplom. práce), FVU VUT, Brno 2000, s. 39, cit. s. nestránkováno.

⁸³ Jirí Mareš, deník 25. 5. 1977–2. 8. 1977, in: Lenka Pilařová, *Bohumila Doleželová* (diplom. práce), FVU VUT, Brno 2000, s. 35, cit. s. nestránkováno.

v jejích obrazech vidíme lunu. (*U ohně, Noc, Nad mrtvým, U ohýnku I, Cikánská siesta, La muerte del poeta*⁸⁴, ...) Celkově z obrazu číší zvláštní skličující atmosféra.

V tomto období se i více přiklání k náboženským tématům, postavy světců však nesou rysy Romů. Neopomíná ani své celoživotní téma, téma Romů, jejich ztvárnění v samostatných portrétech, mateřství, rodině, i tradicích. Ponurý námět smrti se již nevyskytuje tolik, jak v předchozí éře. Zesiluje tvarovou expresivitu postav. Silně ji upotřebila v obraze *Zrození (Alegorie, asi 70. léta)*. Na ose obrazu vidíme zvláštní fialovou postavu. Překříženými rukama si podepírá hlavu. Pohledem hypnotizuje diváka. Její proporce těla připomínají modlu, drapérie se jí vzdouvá v oblasti břicha, jako by byla těhotná. Kolem ní proudí žlutá záře. V té prochází zástup světců a světic. Někteří se otáčejí ke scéně vpředu. Pod fialovou postavou sedí na oranžovém koberečku žena v červeném, tělo malířka protahuje až do extrému. Konec šatů zvláště řasí. Vzhlíží k první ženě. Nad jejím klínem se vznáší miminko otočené hlavou směrem dolů s rozpaženými rukama. Leží na bílé látce, pod kterou se víří modré vlnky. Možná jde o samotný proces porodu, voda pod dítětem je plodová a bílá látka symbolizuje placentu. Modrý muž se schovává za ženou. V tváři má strach. Žena ve fialovém ke svým prsům úzkostně tiskne miminko. Dívá se ven z obrazu, oči značí ochranný pud. Trup těla má velice úzký a dlouhý, krátké nohy schovává látka, opět malířka přehání proporce. Postavy se mohou obávat imaginárních zvířat, prolínajících se v tmavém zvláštním pozadí. Tento „hmyz“ by pak symbolizoval zlo světa, od kterého se snaží novorozeňata uchránit. Ona žlutá záře kolem ústřední postavy proráží nebezpečí, naznačuje cestu víry, po které kráčí světcí a symbolizuje správnou cestu životem. Neskutečná zvířata mohou připomínat příšery z obrazů Hieronyma Bosche. Celkově dílo doplnila různými barevnými rozvilinami, podtrhujícími fantasknost práce.

Příšery v pozadí vidíme i na dalším díle s neznámým názvem. Plátno by se mohlo zařadit do roku kolem 1972. Toto určení vychází z podobných motivů, které malířka použila v ilustracích ke knize *Příběhy báje Indie*. V pravém horním rohu plave rudá ryba s vykulenými očima. Z otevřené tlamy vypouští další ryby. Představuje opět zlo, které chrlí další a další špatnosti. Kromě této děsivé ryby se na obraze objevuje i spousta dalších pestrobarevných ryb, jedna připomíná rybu čtverzubce, jiná má tvar jehly. Ryby se nevyskytují ve vodě, přenesla je na rudé vířivé pozadí. Vyskočily

⁸⁴ Motiv měsíce nacházíme v básních Federica Garcíe Lorca, obraz *La muerte del poeta* ukazuje zavraždění malířčina oblíbeného autora.

tak z moře do temnot. Podobné tvory malířka přenesla i do ilustrace. Uprostřed všeho sedí žena s romskými rysy tváře, podpírá si hlavu. Ve své tváři vyjadřuje obavy před okolním světem. Malířka ji umísťuje do pro ni typického posedu, s jednou nohou položenou u země a druhou pokrčenou. Opět vynechává anatomickou stránku postavy. Drapérii na zeleném plášti ženy řasí hojnými záhyby. Na klíně jí spí ve své nevědomosti dítě na bílé látce. Tu nikterak nemodeluje, vypadá to, jako by se na ní vznášelo. Miminko se jí drží za prst, cítí se v bezpečí. Vedle matky se schovává světle oblečená dívčenko v růžovém šátku, drží na klíně černého kocoura. Kočku malířka neumístila do obrazu poprvé. Všimli jsme si jí v dílech *Doma*, *Děti s kotětem*, *Žena s planou růží*, *Odpočinek na cestě*, *Děvče v červeném s kočkou*,

Již bylo zmíněno, že malířka ilustrovala knihu Vladimíra Miltnera *Příběhy bájně Indie*. Zakázku přijala v roce 1971 od nakladatelství Práce, o rok později jí ilustrace byly schváleny. Stejně jako u předchozí ilustrační tvorby kombinuje pestrobarevné obrázky s kresbou. Ovšem rozsah barevných sahá do celého formátu. Užívá pestré škály barev, což určitě slouží k podtržení exotiky. Svůj příznačný rukopis odráží i do tváří Indů. Nebýt užití jejich typického oblečení a šperků, lehko bychom je zaměnili s tvářemi Romů. U některých ilustrací nám připomínají i křesťanské motivy, třeba vyobrazení malého Krišny s matkou působí jak Madona s dítětem. Princ Siddhártha vypadá zase jako dospělý Kristus, má dlouhé vlasy po ramena, vousy, bílé roucho. Malířčiny postavy opět oplývají ladností, pozoruhodně to podtrhují dlouhé tenké prsty rukou, vytáhlá šije, ale i pohyby. Látka u některých postav téměř prosvítá, vyjádřila její lehký a drahý materiál. Skvěle zastihla i barevnou faunu a flóru. Z jejích ilustrací vystupuje výpravnost, tak i čarovná atmosféra. V roce 1975 za ilustrace k *Indickým pohádkám* dostala Cenu Práce.⁸⁵

V 70. letech nadále pokračuje ve freskové tvorbě. V roce 1974 realizuje nástěnnou malbu *Láska a Milosrdenství* na Masarykově náměstí v Jihlavě. Vybírá tematiku, která souvisí s funkčností prostoru. Na této fresce můžeme sledovat i posun rukopisu. Bohatě řasí drapérii, štíhlá těla protahuje jak u gotických soch, ruce zvětšuje, zajímavé je protažení u prstů. Do lunety vsazuje scénu s umírající matkou, kterou drží na klíně mužská postava. Žena má bolestný výjev ve tváři, z očí jí kanou slzy. U nohou ji nejspíše klečí vlastní děti. Červená holčička nese na klíně matčiny nohy, fialová

⁸⁵ Lenka Pilařová, *Bohumila Doleželová* (diplom. práce), FVU VUT, Brno 2000, s. 29.

se za ní modlí. Přitahuje diváka svým pohledem do scény. Vedle muže zvláště sedí žena v žlutých šatech, drží v dlouhých prstech bílou misku – připomíná tu na míchání léků. Dívá se na matku soucitně, může symbolizovat milosrdenství, rodina pak představuje lásku. U fater dveří, které jsou součástí architektury, se schovává nejmenší postava malé holčičky. Sedí se zkříženými nohama a rukama na kolenou. Pláče, tragicky nese událost. Vše doplňuje vegetace, která souvisí s prostředím. Jasně poznáme různé druhy bylin – třezalku, sedmikrásku, jeřáb, hořec, kostival lékařský, ... Zeleň navozuje pocity džungle. Freska v lékárně sklídila kladný ohlas podle dobového tisku: „*Hleděl jsem na stěnu a vnímal tu vyobrazenou atmosféru klidu a nejistoty, vnitřní pohody, bolesti, naděje, ten světe někoho jiného, který je zároveň i tím naším....zastavte se na chvíli u úžasné fresky - a načerpejte z ní vyzářovanou sílu. I ona totiž může být lékem.*“⁸⁶

Od roku 1975 ještě více dramatizuje pojetí tváří. „*Je to jasně ‚Doleželka‘ - hlava na dlouhatánském krku s obrovskými vlhkými očima ...*“⁸⁷ Barvy jsou i nadále velmi pestré a pastózní., maluje také ve valérech barvy. Oděvy postav netvoří jen v ploše, někdy jsou expresivně pojaté, člení ji četnými záhyby drapérie. Úplně mizí z šatu dekor. Prostor nehlubí. Využívá i nabitě zkušenosti s technikou zlacení, které se naučila od své kamarádky Dany Kozányové.⁸⁸ Prostor tím získává větší mystický účinek. Skvěle tento prvek využila na obraze *Venkovská rodina* (1975). Rozměrný obraz, až 3 metry, namalovala pro Národní výbor v Litohoři. Modelem ji při studijní kresbě tohoto obrazu stála její kamarádka Hana Müllerová. Ve středu obrazu sedí matka v červených šatech. Posed je typický pro malířku. Na koleni rukou s dlouhými prsty přidržuje děvče, které pozoruje modrého motýla. Druhou rukou se dotýká nožiček batole. Muž vedle ní svírá v dlaních bochník chleba. Přes jeho rameno nakukuje malý chlapec. Z druhé strany dívenka s copem v žlutých šatech češe děvče na klíně matky. Pod ní s nataženými nohama sleduje dění copatá holčička. Autorka na tomto obraze propracovává detailně záhyby drapérie. Barvu nanáší ve valérech. Proporce těl expresivně pojímá, zejména protahuje šije, zveličuje končetiny. Obří oči postav přitahují diváka. Kompozici zasazuje do prostředí s bohatou vegetací. Expresivně

⁸⁶ Petr Klukan, Míla. Nejosobitější malířka Vysočiny. *Jihlavské listy* XXI, 2010, č. 38, 14. 5., s. 26.

⁸⁷ Jirí Mareš, deník 31. 10. 1977–24. 4. 1978, in: Lenka Pilařová, *Bohumila Doleželová* (diplom. práce), FVU VUT, Brno 2000, s. 37, cit. s. nestránkováno.

⁸⁸ Jirí Mareš, deník 19. 9. 1972–30. 11. 1973, in: Lenka Pilařová, *Bohumila Doleželová* (diplom. práce), FVU VUT, Brno 2000, s. 22, cit. s. nestránkováno.

vystupuje i červeně zbarvený strom. Zlacené pozadí mezi stromy přináší větší dojem exotické krajiny. Obraz svou barevností sálá.

Záliba v rozměrných plátnech graduje s prací *Pouť na vsi* (1976). Dílo se řadí k největším z obrazů malířky, 230 x 600 cm. Tvořila jej jako zakázku pro dům výrobních družstev *Meinl* v Praze na Václavském náměstí.⁸⁹ Obraz čítá asi přes 200 postav, většina z nich je vykreslena detailně. Na obraz pohlížíme z nadhledu. Na střední ose roste fialový strom. Dělí tak přesně kompozici napůl. V jeho koruně si hrají děti. Oproti velikosti stromu malířka značně zmenšila jejich těla. Vpravo se odehrává tradiční pouť. Davy lidí korzují po náměstí, nesou v ruce perníková srdce, balonky, růže. Děti dovádějí na kolotoči. Malířčin manžel o tomto díle prohlásil: „*Ten kolotoč se točí skutečněji než skutečný. Je to pohled dětskýma očima zevnitř.*“⁹⁰ Ve střelnici se snaží trefit do papírové květiny. Plno lidí sedí u pití na lavičce. V pravém dolním rohu autorka zachytila i svou fenu Daisy. Nalevo od stromu, se kromě pouťových radovánek, odehrává svatba. Nevěsta jde v průvodu zdobená krajkovým závojem, družičky jí konec přidržují. Doprovází ji i muzikanti, kteří hrají na klarinet, trumpetu či tubu. U bíle prostřených stolů sedí další návštěvníci pouti. Děti se točí na řetízkovém kolotoči. Skvěle vystihla atmosféru prostředí s veškerým mumrajem týkající se této slavnosti. Pouť malířka zasadila do reálného prostředí. Renesanční domy včetně brány najdeme v Telči. Stejně tak i některé tváře lidí zachytila od kolemjdoucích v lokále. Oblouhu zdobí rozvilinový motiv v rudé barvě, připomíná nám tak plameny. I když se jedná o takto velké plátno, malířka si připravila jen pár postav, zbytek dělala nahodile. Obdivuhodné proto je, jak málo lidí je disproporční. Pasta barev z obrazu načisto září. Velikostí, zaplněností kompozice toto dílo připomíná *Promenádu v parku* od Diega Rivery.⁹¹ Motiv pouti je ojedinělý, v žádné další práci ho nenajdeme.

Od roku 1977 se přiklání k čistým barvám.⁹² Do pozadí užívá rozvilinový motiv. Samozřejmě i nadále objevíme v jejím díle prvky z přírody, které jsou velice detailně propracovány. Obě součásti nacházíme v díle *Matka s mrtvým novorozenětem* (70. léta). Emočně vypjatou situaci smrti přenáší malířka opět na plátno. Uprostřed matka drží na klíně mrtvé nahé dítě. Tentokrát nejsou vidět chodidla nohou, zahaluje je látkou.

⁸⁹ Jiří Mareš, deník 12. 8. 1975–30. 6. 1976, in: Lenka Pilařová, *Bohumila Doleželová* (diplom. práce), FVU VUT, Brno 2000, s. 28, cit. s. nestránkováno.

⁹⁰ Jiří Mareš, deník 1. 7. 1976–13. 5. 1977, in: Lenka Pilařová, *Bohumila Doleželová* (diplom. práce), FVU VUT, Brno 2000, s. 32, cit. s. nestránkováno.

⁹¹ Ivan Žlůva, *Hledání pravdy malířky Mily Doleželové*, Jihlava 2006, s. 161.

⁹² *Ibidem*, s. 207.

Miminko má sepjaté ručky a leží na bílé látce. Trochu vypadá, jako by se vznášelo. Tři postavy kolem matky ukazují různá gesta rukou, jedna se modlí, muž si zakrývá tvář a ukazuje na matku, postava v tmavě modrém rouchu kříží ruce na prsou. Štíhlé postavy mají zvláštní protáhlý tvar těla, připomínají nám tak gotické sochy. Tragédii námětu podtrhují ještě dvě dohořelé svíce, jako konec života, v bělostných věncích z růží a kopretin. Barva květin představuje nevinnost dítěte. U nynějšího obrazu smrti nezasahuje námět do romské tradice. Emoce již nejsou tak vyhocené jak u starších děl. Postavy se smířily se smrtí. Rozvilinové pozadí zdobí obrazy i další obrazy (*Pouť na vsi, Malý princ, Opuštěná holčička, Družičky, Jarní podvečer v Klatovci, ...*).

Bohumila Doleželová vytvořila kromě námětů smrti, mateřství, rodiny, lásky, zrození i samostatné portréty. Především na nich poznáváme Dadulu, dívenku, která jí chodila sedět modelem a o které se již v této práci píše. Vznikají různé cykly děvčátek podle jejich rysů. „...pro žádný z cyklu ovšem *Dadula neseďla pro malování – seděla pouze v srpnu pro kresby*.“⁹³ Malířka tedy nepotřebovala živé modely, tvořila podle svých kreseb či po paměti. Z konce 70. let pochází obraz *Dívka s krajkovým šátkem*. Jedná se o romskou holčičku, podle barvy pleti. Její fyziognomie tváře připomíná právě obrazy s telčskou modelkou – velké oči, zvednutá špička nosu našpulené rty. Dívence zakrývá hlavu krajkovým šátkem. Jeho bělostná barva kontrastuje s pletí děvčete. Holčička se dívá přímo na diváka velkýma smutnýma očima. Zvláštní je gesto rukou – kříží je na prsou. Pozadí zahalují odstíny zelené barvy. Podle Daduly pak vznikají obrazy jako *Děvče s motýlem, Děvče s kopretinami, Děvče s kopretinou v pusince, Zamyšlená* a řada dalších.

V roce 1978 malířku zasáhla bolestná událost, kdy jí umřela maminka. Tato tragédie ji ovlivnila v její tvorbě, začíná užívat nové prostředky modelace. „*Lapidární plošná údernost formy se přebolela k údernosti niterné ...*“⁹⁴ Ještě více se koncentruje na svou tvorbu. Dělá i pokrok ve světelnosti obrazu, obrazy více rozjasňuje. Barvy nanáší silnými vrstvami. Přemalovává i starší plátna, ústřední téma zůstává. Prvním dílem se po smrti maminky stala *Madona s dítětem* (1978), kdy Marie nese rysy matky Bohumily Doleželové.⁹⁵ Nadále pak pokračuje v malbách podle vzoru Dadulky. Z cyklu děvčátek (1978) pochází i obraz *Kleopatry (Děvče v červeném s kočkou)*. Plátno

⁹³ Jirí Mareš, deník 28. 4. 1978–30. 12. 1978, in: Lenka Pilařová, *Bohumila Doleželová* (diplom. práce), FVU VUT, Brno 2000, s. 40, cit. s. nestránkováno.

⁹⁴ *Ibidem*, s. 39.

⁹⁵ *Ibidem*

si vybral i režisér Oto Koval pro svůj film *Kaňka do pohádky*. Malířka replikuje pózu postavy. Hlavní postavy zachycuje vsedě, en face, se zkříženýma nohama. Dívku obléká do červeného roucha. Tvar těla osvobozuje od klasických proporcí. Na jejím kolenu přistál ptáček. Na ruce se usadila bílá kočka. Mělký prostor v pozadí tvoří rostliny. Plátna mívají téměř čtvercový formát, baví ji malovat do rámu.

7.3.4 80. léta

Toto období je velmi bohaté na portréty. Zasaduje je převážně do čtvercových formátů. Vzhledem k hojnému zájmu o drobné malby, se malířka bojí komercializace.⁹⁶ V neznámém obraze děvčátka z let osmdesátých ukazuje romskou holčičku také z pohledu en face. Hlavu ji zakryla růžovým šátkem, to dělá u plno dalších dívenek. Děvče naklání hlavu mírně doleva. Obléká ji do vlněné vestičky, čitelně vystihuje materiál a bílé košile. Pozadí nese valéry tyrkysové. Barevné provedení je opět plastické. Dívka se tváří stydlivě, opět nás přitáhnou její velké lesklé oči a zvláštní našpulení rtů.

Expresivnější námět ztvárňuje v obraze *Opuštěná* (1982). V bílých šatech sedí dívenka, nohy pokrčuje, chodidla směřují k divákovi. Ruce spíná. Drapérie látky je bohatě řasena, její konce směřují do rozvilin. V obličejí i celkově z řeči těla můžeme číst pocit úzkosti. Vlasy má rozevláté. Pozadí víří rozvilinové motivy. Z jedné strany svítí slunce, z druhé měsíc. To na nás působí silnější dojmem osamocení, samoty v celém vesmíru. Postavu stlačuje do formátu.

Pracuje i na obrazech s náboženskou tematikou. V obraze s romskými děvčaty pozorujeme v pozadí zjevení Panny Marie s malým Ježíškem. *Družičky* (1982) v krajkových šatech s věnečky drží v ruce růži. Obě mají na hlavě věneček. Ojedinělé na tomto obraze je, že jsou obuty. Nejspíše stojí na břehu moře, což dokládají nejen mušle u nohou, ale i modré vlnky v pozadí. Na obloze pak také vidíme podobný motiv, avšak ten vytváří mračnou oblohu. Zjevení Madony právě družičkám může symbolizovat jejich nevinnost. Stejnou postavu družičky prolнула malířka i do grafiky, na sobě má též krajkové šaty, věneček na hlavě, v ruce však nadržuje květinu. U řady maleb se některé postavy promítají do grafiky.

⁹⁶ Jirí Mareš, deník 1. 11. 1981–1. 3. 1983, in: Lenka Pilařová, *Bohumila Doleželová* (diplom. práce), FVU VUT, Brno 2000, s. 52, cit. s. nestránkováno.

Na tématu svatby pracovala i o rok déle, šlo o další její velkolepou práci. *Cikánská svatba* (1983) se řadí mezi další skupinové portréty a často užívané náměty. Dominantní postava ve středu kompozice je nevěsta v krajkovém závoji. Ten je skvěle propracovaný. Kolem se hromadí ostatní svatebčané. Ženicha najdeme na pravé straně vedle nevěsty. Muž, který natáčí dlaně k divákovi, je vajda. Malířka opět čerpá z tradice Romů. Partnera svým dětem většinou vybírali rodiče už v útlém věku a to v rámci komunity. Svatbě předchází nejprve zasnuby (mangavipen), které však Romové berou na stejnou úroveň jako svatbu samotnou. Církevní obřad následoval až po několika letech, většinou i kvůli nízkému věku snoubenců. Na této události se schází jen nejbližší okruh lidí. Obřad provádí nejstarší vážený člen, kdy pronese obřadní řeč, aby se budoucí manželé stále milovali a měli se spolu dobře. Sváže jim ruce šátkem a dá napít z rukou červené víno či pálenku. Právě tento okamžik malířka zachytila v obraze. Prázdnou láhev vidíme u nohou vajdy. Dále prováděl různé úkony, jako například sypaní zrním kvůli plodnosti. Od této chvíle je všichni považují za právoplatné manžele. Svatba pak proběhne až po pár letech společného soužití a má představovat prestiž rodiny, proto se této události účastní velká skupina hostů. Nevěsta bývá oblečená většinou v bílých šatech se zlatým zdobením. Hlavu má zakrytou závojem, aby neviděla zpět domov.⁹⁷ Malířka na obraze krásně vykreslila krajkový závoj nevěsty. Květinový věnec pak symbolizuje panenství, zde jím malířka ozdobila hlavy družiček. Družička v červených šatech sedí v póze, oblíbené u malířky. Pod nimi najdeme barevný běhounek, další z typických prvků děl. Najdeme zde v pozadí i Phuri-daj, starší ženu v šátku, kterou ve starších pracích malířka i samostatně vyobrazovala. Ačkoliv jde o romskou svatbu, nevěsta je světlé pleti, může to potvrzovat tezi, že Romové přijmou mezi sebe každého, kdo se jim zlíbí. Pozadí je ohnivě, snad při západu slunce. Malířka svou malbou přesahuje formát.

V roce 1984 ji zasahuje další bolestná rána, smrt manžela Jiřího Mareše. Otřesena touto událostí se stahuje do ústraní a omezuje kontakt s lidmi. První dílo po manželově smrti, ve kterém najdeme i smíření s osudem, je *Kristus přijímá spravedlivého na nebesa*. V náruči Krista poznáváme podle rysů Jiřího Mareše, ženská postava vedle něj se sepnutýma rukama, přimlůvkyně, by měla být maminka Anna. Po smrti obou blízkých se svěřila svému kamarádovi: „*Dělám těžko přetěžko a ráda bych,*

⁹⁷ <http://romove.radio.cz/cz/clanek/23916> 21. 4. 2016 14:53

*aby ta moje práce byla něco jako hledání pravdy.*⁹⁸ „*Výtvarná tvorba Doleželové se uzavřela pozvolna zhruba kolem poloviny osmdesátých let, poslední doložené práce jsou datované kolem roku 1984.*“⁹⁹

Při shrnutí malířčina odkazu, najdeme prvky jejích děl především spjaté s expresionismem v daném nekonvenčním námětu, zachycení emocí, dráždivém koloritu, dynamické formě. Ukazuje výraz životního pocitu, jakousi koncepci života. Náladu stupňuje i založením na protikladech. Neřeší zákony perspektivy nebo přesné zachycení těla, naopak stylizuje. Další analogie najdeme i u Paula Gauguina, především v pojetí postav. Ten si vybírá exotické typy. Malířka sice netáhne k exotičnosti, ale také pravdivě vyjadřuje jejich osudy a vzhlíží k hodnotám života, které uznávají. Přibližuje divákovi vzdálený svět. Maluje též ve velkých barevných plochách, které zprvu ohraničuje černou konturou. Postoje postav, jejich gesta nám do určité míry mohou připomínat Gauguinova plátna. Také stejně jak on, našla u nich jakýsi ráj na zemi, měla k nim pochopení. Nanášení barev ve velkých plochách nacházíme i u Henriho Matisse. I on hojně užívá intenzitu tónů barev a popírá modelaci. Plochost Doleželová využívá nejen v pozadí, ale především u drapérie postav, kterou nikterak nečlení, občas zdobí dekorem. Dalším prvkem se může i stát záliba v malých, zato pestrých kobercích, které Matisse zdobil arabeskou, orientálními motivy. Právě u nich se naskytla možnost dalších barevných variací. Do pozadí lepil papíry, Doleželová občas využívala jiných materiálů, které do obrazů také vlepovala. Kromě toho v pozdějších letech usazovala do pozadí rostlinné motivy. Jejich věrné a detailní zpracování nesou prvky obrazů Henriho Rousseaua. Vzniká tak snová krajina, i když vegetace je místní, vyjádřením připomíná exotickou. Taktéž vychází z reality, ale snaží se to podat co nejoriginálněji. V závěrečné fázi se u ní vyskytují i prvky surrealismu. Nereálné až fantaskní podání nabývají některé obrazy především s křesťanskou tematikou. Najdeme v pozadí i stvůry, u kterých se nám vybaví jméno malíře Hieronyma Bosche. Z některých pláten lze vyčíst rovněž obdiv k umění gotiky a byzantskému malířství. Některé postavy mají vysoká štíhlá těla jako v gotice, stejně pojímá i drapérii, která je řasena bez ohledu na hmotu těla pod ní. Z byzantského umění mohla přijmout prvky zlacení. Toto se opět spíše týká obrazů křesťanských a neprovází ji celou její tvorbu, ojediněle se vyskytnou

⁹⁸ Bohumila Doleželová, Z dopisu MUDr. Václavu Vojtovi, in: Ivan Žlůva, *Hledání pravdy malířky Milý Doleželové*, Jihlava, 2006, s. 172, cit. s. nestránkováno.

⁹⁹ Markéta Bártová, *Bohumila Doleželová. Kresby a závěsné malby* (diplom. práce), FF Dějiny umění UP Olomouc, 2010, s. 32.

na některých plátnech. Spíše bývá hojně dáována do kontextu s muralisty, konkrétně s Diegem Riverou. Ten se také zabýval scénami z každodenního života, ukazoval intimitu a něžnost. Oslnila ho indická populace, u které prezentoval historii. Postavy stylizoval. Barevnost jeho děl nese pestrou paletu, nanášel barvu v plochách. Maloval na rozměrná plátna a kromě toho se také věnoval nástěnným malbám.

8 Závěr

Pro malířku Bohumilu Doleželovou se Romové stali celoživotním tématem. Okouzlit ji jejich nespoutaný svět, obdivovala je, měla k nim blízko. Sama poznala mnoho pádů v životě, proto se do nich uměla vcítit. Našla v jejich životě cenné hodnoty, vlastní filosofii. Především přirozenost, která jim je blízká, ta se nejvíce zrcadlí v dětech. Zprvu ve svém díle prezentovala odlišnou kulturu, na které dokládala i principy jejich života. Vychází přitom z reálného zážitku, aby ukázala krásu etnika. „*Jde o pokus řešení lidské otázky vztahů člověka k člověku.*“¹⁰⁰ Svým nezaměnitelným rukopisem vystihla nejen rysy tváří, charakter postav, ale ukázala především emoce. Velké oči pak mohou být odrazem duše. Líbil se jí i typ člověka sám o sobě, to můžeme doložit na neromských modelech, třeba právě Dadulce, jak jí sama malířka říkala. Později ani nepoznáme, o který národ se jedná. Romský typ se mění v univerzální typ člověka tmavé pleti. Malířka se také v těžkých chvílích obracela k Bohu, z toho důvodu se objevuje v díle tematika křesťanská. Ovšem ve fyziognomii světců sledujeme stejné rysy použité v obrazech „cikánů“.

I některé její současníky okouzlit svět Romů. Zájem o ně se však lišil. Pro někoho představovali pouze doplněk krajiny, či vyjadřovali žánrový motiv, další do obrazů promítali sociální důraz, symboliku, atd. Mezi autory, které bychom mohli jmenovat, patří např. Oldřich Blažíček, Vojtěch Sedláček, Vladimír Silovský, Vladimír Sychra, Karel Hýbl, Theodor Pchálek a především Václav Fiala a řada dalších autorů. S námětem Romů v kontextu českého výtvarného umění by se dalo pokračovat v další bádání.

Dílo Bohumily Doleželové je ojedinělé a to nejen v tématu, zpracování, ale také v množství a velikosti děl. Širší veřejnost ji bohužel moc nezná. Plány o vybudování stálé expozice s jejími i manželovými díly ztroskotal. Snad se však podaří institucím, které vlastní větší množství obrazů, dílo nadále nejen udržovat v celku, ale i zdárně prezentovat širší veřejnosti. Doufám, že také můj pokus o vysvětlení jejího díla povede k většímu zájmu o tuto významnou uměleckou osobnost.

¹⁰⁰ Eva Davidová, *Míla Doleželová – Malířka Romů, malířka člověka*, *Bulletin* č. 9/2000 *Muzea romské kultury*, Brno 2000, s. 65

9 Obrazová příloha

10 Zdroje

Publikace, periodika, katalogy výstav, internetové zdroje:

Alley Ronald, *Gauguin*, Praha, 1973.

Bártová Markéta, *Bohumila Doleželová–Kresby a závěsné malby* (diplom. práce), katedra Dějin umění FF UP, Olomouc 2010.

Čihák František, Malířka kubánského lidu, *Květy* XI, 1961, č. 30, 27. 7., s. nečíslováno

Čivrný Lubomír, Milan Kundera, U Míly Doleželové, *Kultura* IV, 1960, č. 49, 8. 12., s. 6.

Dempsey Amy, *Umělecké styly, školy a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním*, Praha 2005.

Doleželová Bohumila, *Ateliér XX*, 2007, č. 1, 11. 1., s. 3.

Dítě v českém umění 19. a 20. století (kat. výst.), Středočeská galerie, Praha 1979.

Davidová Eva, Kočovní cikáni patří minulosti, *Dějiny a současnost* II, 1960, č. 2, s. 8–13.

Davidová Eva, Míla Doleželová – Malířka Romů, malířka člověka, *Bulletin* č. 9/2000 *Muzea Romské kultury*, Brno 2000, s. 65.

Davidová Eva, *Romano drom. Cesty Romů 1945–1990*, Olomouc 2004.

Effenburger Vratislav, *Henri Rousseau*, Praha 1963.

Fárová Anna, Jana Horváthová, *Eva Davidová*, Praha 2004.

Formánek Václav, *Vilma Vrbová Kotrbová*, Praha 1987.

Fiala Vlastimil, *Henri Matisse*, Praha 1967.

Garcia Felix B., O minulosti cikánů, *Tvorba* XXV, 1960, č. 7, 16. 2., s. 65.

Hingarová Vendula, Květinová Sylvia, Eichlová Gabriela (edd.), *Mexiko: 200 let nezávislosti*, Červený Kostelec 2010.

Hlávková Zuzana, *Odras romských tradic v jejich výtvarném umění* (diplom. práce), Ústav animace a audiovizu FMK UTB, Zlín 2006.

Jbs, Výstava v Domě pánů z Kunštátu, *Lidová demokracie* XVII, 1961, č. 84, 8. 4., s. 5.

Horváthová-Čajánková Emília, *Cigáni na Slovensku*, Bratislava 1964.

Horváthová Jana, *Plátna pro velké černí oči. Cikáni v díle Míly Doleželové* (kat. výst.), Muzeum romské kultury, Brno 2010.

Kadlec Alex, Kadlecová Anna, *Rekreační chalupy*, Praha 1968, s. 150–154.

Kettermann Andrea, *Diego Rivera: 1886 – 1957. A revolutionary spirit in modern art*, Köln 2000.

Klukan Petr, Míla. Nejosobitější malířka Vysočiny. *Jihlavské listy* XXI, 2010, č. 38, 14. 5., s. 26.

Linhart Ctimír, *Míla Doleželová a Jiří Mareš* (kat. výst.), Oblastní galerie Vysočiny, Jihlava 1966.

Lorca Federico García, *Cikánské romance*, Praha, 1956.

Malý Zbyšek (ed.), *Slovník Českých a slovenských výtvarných umělců. 1950–1998. II., D–G*. Ostrava 1998, s. 78.

Město Telč, *Míla Doleželová/kresby* (kat. výst.), Telč 2007.

Muzeum romské kultury, *Romové – O Roma. Tradice a současnost*, Brno 1999.

Novotný Vladimír, *Dítě v umění výtvarném*, Praha 1941.

Pechová Jana, Dílo Míly Doleželové na skok v Jihlavě, *Právo* XI, 2006, 23. 11., s. 12.

Pilařová Lenka, *Bohumila Doleželová* (diplomová práce), FVU VUT, Brno 2000.

Procházková Květa, Bohémové milované bohem, *Týdeník Rozhlas* XVIII, 2008, č. 17, 15. 4., s. 16–17.

pl, Umění proti rasismu, *Mladá fronta* XXXV, 1979, č. 222, 20. 9., s. 4.

Rousová Hana – Klimešová Marie, Nikdy jinak, *Ateliér* XVI, 2003, č. 1, 9. 1., s. 2.

Sedlák Jan (podklady), -pk- (úprava), Malířka velkých očí, *Jihlavské listy* V, 1994, č. 10, 14. 1., s. 3.

Sánchez Laura García, *Van Gogh*, Praha 2008.

Souček Karel, *Malířka dětských tváří – Vilma Vrbová*, Praha 1949.

Stabenowová Cornelia, *Henri Rousseau: 1844–1910*, Praha 2004.

Svršek Jaroslav B. (úvod), Muzika František (úprava), *Henri Matisse*, Praha 1937.

Tětiva Vlastimil, *Jiří Trnka (1912 – 1969)*, Praha 1999.

Toman Prokop, *Dodatky ke Slovníku československých výtvarných umělců*, Praha 1955, s. 45.

Varhaník Jiří, Hasičský dům dává nahlédnout do skicáku Míly Doleželové, *Jihlavské listy* XIX, č. 12, 12. 2., s. 8.

Varhaník Jiří, Nová stálá galerie otevřena u dominikánů. Umělecký odkaz Míly Doleželové a Jiřího Mareše, *Jihlavské listy* VI, 1995, č. 91, 14. 11., s. 4.

Varhaník Jiří, Obrovský zájem o Doleželovou, *Jihlavské listy* XVII, 2006, č. 94, 28. 11., s. 5.

Varhaník Jiří, Přes čtyři stovky originálů. Obrazy Míly Doleželové ožívají, *Jihlavské listy* VI, 1995, č. 14, 17. 2., s. 4.

Varhaník Jiří, Telč vzpomíná na Mílu Doleželovou, *Jihlavské listy* XIV, 2003, č. 66, 19. 8., s. 5.

Varhaník Jiří, Vazbami na Mexiko a Jižní Ameriku je tvorba Míly Doleželové mimořádní, míní dr. Jelínková, *Jihlavské listy* XVIII, 2007, č. 1, 2. 1., s. 5.

Wolf Norbert, *Expresionismus*, Praha 2005.

zk, Velké umění Míly Doleželové, *Práce* XVII, 1961, č. 81, 5. 4., s. 5.

Žlůva Ivan, Dvacet pět obrazů po dvou stech dolarech, *Jihlavské listy* XII, 2001, č. 89, 9. 11., s. 10.

Žlůva Ivan, *Hledání pravdy malířky Míly Doleželové*, Jihlava 2006.

Žlůva Ivan, Láska a milosrdenství. Poslední nástěnná malba Bohumily Doleželové, *Od Horácka k Poddyjí* XVII, 2001, č. 2, s. 12–15.

Žlůva Ivan, Přečodné pobyty Bohumily Doleželové v „cihelně“ u Jihlávky, *Od Horácka k Poddyjí* XVII, 2001, č. 4, 1. 4., 14–15.

<http://romove.radio.cz/cz/clanek/23916> 21. 4. 2016 14:53

<http://www.romea.cz/cz/romano-vodi/romove-v-otevrene-krajine-romske-motivy-v-historii-ceskeho-vytvarneho-umeni> 16. 4. 2016 14:11

<http://www.iliteratura.cz/Clanek/14965/kocovani-po-obrazech-romove-ve-vytvarnem-umeni-17-20-stoleti> 13. 1. 2016 13:40

<http://www.hebrew-home.org/site/News2?page=NewsArticle&id=8125> 21. 3. 2016 21:26

<http://www.nadacewaldes.cz/MrMares> 9. 4. 2016 16:58

<http://theses.cz/id/slqpvf/16480-980709070.pdf> 30. 12. 2015 14:44

<http://www.citem.cz/promus11/index.php?page=catalogue> 9. 4. 2016 16:41

<http://oliva.webzdarma.cz/mila/mila.htm> 10. 4. 2016 13:21

<http://www.fotomida.cz/katalog/vytvarne-pohlednice?author=miluska-dolezalova>

<https://plus.google.com/photos/102113659193172382423/albums/5749012567439534305>