

**UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO PRAHA**  
**BAKALÁŘSKÉ PREZENČNÍ STUDIUM**  
**2012–2015**

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Martina Pacovská**

**Malířství a výtvarné umění v období mezi dvěma světovými  
válkami XX. století**

Praha 2015  
Vedoucí bakalářské práce:  
Mgr. Tomáš Kepka

**JAN AMOS KOMENSKY UNIVERSITY PRAGUE**

**BACHELOR FULL-TIME STUDIES**

**2012–2015**

**BACHELOR THESIS**

**Martina Pacovská**

**Painting and art in the period between the two world wars  
of the 20<sup>th</sup> century**

Prague 2015

The Bachelor Thesis Work Supervisor:

Mgr. Tomáš Kepka

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že předložená bakalářská práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracovala samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpala, v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použitých zdrojů.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Praze dne

*Martina Pacovská*

.....

## **Poděkování**

Ráda bych poděkovala vedoucímu práce panu Mgr. Tomáši Kepkovi za jeho otevřený přístup při vedení této bakalářské práce a za jeho vstřícnost při hledání jiných pohledů na umění té doby.

## **Anotace**

Tato bakalářská práce popisuje atmosféru avantgardního uměleckého světa mezi dvěma světovými válkami, především skrze pohledy na životy umělců, malířů a výtvarníků. Byli to právě samotní umělci té doby, kteří burcovali a revoltovali svými uměleckými díly, angažovali se v boji proti nastupujícímu fašismu a nacismu. Umělci se sdružovali po celé Evropě do spolků a jednotných front proti fašismu a bojovali svými prostředky za spravedlnost a demokracii. Důraz je především kladen na avantgardu dvacátých a třicátých let minulého století, se zaměřením na přední české a německé výtvarné umělce té doby. Tito malíři vystupovali proti nesmyslnosti blížící se války, varovali před italským a španělským fašismem a německým nacismem. Druhá polovina práce je zaměřena na samotné vyobrazení atmosféry oné bouřlivé doby a pohledy na životy umělců, kteří museli emigrovat před nacisty do zahraničí.

## **Klíčová slova**

Artificialismus, avantgarda, dadaismus, Devětsil, emigrace, Francie, fronta proti fašismu, malířství, surrealismus, Tvrdošíjní, umění, výtvarné umění.

## **Annotation**

This thesis strives to assimilate the reader with the atmosphere of the avant-garde art world in the period between the two world wars, primarily through the view of the lives of artists. It were the artists of the time period themselves, who provoked and revolted with their art works against the rising Fascism and Nazism. Artists throughout the whole Europe were organizing into groups and united fronts against Fascism, and have fought using their tools for justice and democracy. Emphasis is placed especially on the avant-garde of the 20<sup>th</sup> and 30<sup>th</sup> decades of the last century, with focus on the forefront Czech and German artists of this time period. These artists have fought against the senselessness of the upcoming war, and have warned the public about the cruelty of the Italian and Spanish Fascism, and the German Nazism. The second half of the work is concentrated on the atmosphere portrayal of this turbulent period itself, as well as the insight into the lives of the artists, who had to emigrate abroad because of the Nazi regime.

## **Keywords**

Art, Artificialism, Avant-garde, Dadaism, Devětsil, emigration, fine arts, France, front against fascism, painting, Surrealism, Tvrdošíjní.

## OBSAH

<b>ÚVOD .....</b>	<b>8</b>
<b>1 „TVRDOŠÍJNÍ“ MALÍŘI JOSEF ČAPEK A JAN ZRZAVÝ .....</b>	<b>13</b>
1.1 Josef Čapek a Tvrdošíjní.....	14
1.2 Josef Čapek v boji proti fašismu .....	16
1.3 Jan Zrzavý a Tvrdošíjní .....	19
1.4 Krajiny Jana Zrzavého .....	21
<b>2 TOYEN A JINDŘICH ŠTYRSKÝ, SKUTEČNÍ SURREALISTÉ .....</b>	<b>25</b>
2.1 Toyen, cesta za svobodou života i umění .....	25
2.2 Jindřich Štyrský a jeho sny .....	30
<b>3 NĚMEČTÍ VÝTVARNÍ UMĚLCI PROTI NACISMU .....</b>	<b>36</b>
3.1 Max Ernst a Evropa po dešti .....	36
3.2 George Grosz, politicky angažovaný umělec .....	39
3.3 John Heartfield, fotomontáží proti fašismu .....	43
<b>4 ČESKOSLOVENŠTÍ VÝTVARNÍ UMĚLCI VE FRANCII OD ZÁŘÍ ROKU 1938 DO ROKU 1945 .....</b>	<b>47</b>
4.1 Reakce českých a francouzských intelektuálů na mnichovskou dohodu.....	51
<b>5 ÚTĚK Z ČESKOSLOVENSKA A PŘÍCHOD OHROŽENÝCH UMĚLCŮ DO FRANCIE.....</b>	<b>55</b>
5.1 Českoslovenští uprchlíci v Paříži.....	57
5.2 Česká umělecká komunita ve Francii před zářím 1939 .....	59
5.3 Kultura a umění jako nástroj boje za svobodné Československo .....	61
5.4 Dům československé kultury v Paříži a zatčení jeho obyvatel .....	63
5.5 Zatčení obyvatel Domu československé kultury .....	70
5.6 Ve vězení la Santé.....	70
5.7 Malířka v boji proti fašismu ve Francii, Edita Hirschová.....	75
5.8 Zapojení některých dalších československých výtvarných umělců do francouzského odboje proti nacistům.....	87
<b>ZÁVĚR.....</b>	<b>90</b>
<b>SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ .....</b>	<b>92</b>
<b>SEZNAM OBRÁZKŮ.....</b>	<b>97</b>

## ÚVOD

V dnešní ve všech směrech předimenzovaně zrychlené době, obklopeni snad ze všech stran neóny a prvky globalizace a komercializace života v celém světě, téměř nadneseně utilitaristického charakteru, kdy nás přeneseně „zastihla noc“ moderního, ale i postmoderního umění, kdy proti hlavnímu proudu vznikají nová hnutí typu New Age a začíná se hovořit o novomilenismu, hypermoderně, ultramoderně a postpostmodernismu a dalších jiných směrech, je třeba jít znovu pro formu i obsah výtvarného díla a nebát se opětovně poukázat na možnosti lidské bolesti a trápení, protože tyto prvky nemohou nikdy v opravdovém umění chybět, tak jako dosud nevymizely z reálného života. Z tohoto důvodu je zcela legitimní a rozhodující možností návrat umění k obyčejným lidem a sdílení jejich utrpení, a to v podstatě v absolutním komplexu. To obsahuje výtvarné a další prolínající se umění mezi dvěma světovými válkami snad nejvýstižněji ze všech epoch lidského bytí.

A právě toto umění si autorka vybrala jako nosné téma své teoreticky zaměřené práce, v níž chce uplatnit otevřené možnosti a ukázat rozličnosti vybraných úhlů pohledů na malířství a výtvarné umění. Ukázat společnost mezi dvěma světovými válkami, protože výtvarní umělci oné doby, ale i další umělci svými uměleckými díly vstupovali na pomyslné hřiště hektické doby, burcovali proti krizi a válce, protestovali proti násilí a potlačování demokratických principů ve světě, v Evropě, především v Itálii, Německu a Španělsku. Uměním se snažili napravit tehdejší společnost. Cílem práce ovšem není pouhý popis meziválečného umění, o tom již bylo napsáno dosti publikací, autorce jde zejména o nalezení tehdejších hrozeb společnosti, před kterými tito umělci varovali, a zasadit je do kontextu dnešní doby. Jsou tato varování stále ještě aktuální? Je třeba ještě lidstvo napravovat? Vždyť druhá světová válka byla jedním z nejhorších období lidské existence. Je vůbec možné, že by se z ní lidé nepoučili? Na to vše se autorka v závěru práce pokusí odpovědět.

Důraz je v práci svobodně kladen na vybrané představitele českého a světového malířství, s hlavním speciálním zaměřením na výtvarnou avantgardu dvacátých a třicátých let. Zmiňovaná krize modernismu, kterou už několik desetiletí prožíváme, nám snad otevřela oči pro nové a zároveň kladné hodnocení meziválečné avantgardy a ozřejmila především některé utopické rysy jejích programů a manifestů. Odhalení



nereálnosti modernistických teoretických modelů nedevalvovalo avantgardní díla sama. Naučilo nás pouze dívat se na ně střízlivějšíma očima, rozeznávat v nich některé významové a formální složky, které dříve nebyly tolik patrné, umožnilo nám vidět vedle nich i jiné, kdysi přehlížené hodnoty, zcela se vymykající normám oné doby. Avantgardní tradice znovu oživala v šedesátých letech minulého století v různých neoavantgardních tendencích té doby. Toto neoavantgardní „renouveau“ šedesátých let podnítilo zájem o soustavné zkoumání meziválečné avantgardy. Je nanejvýš jasné, že specifický model vlajkové lodi naší avantgardy – devětsilské avantgardní estetiky, spočívající na polaritě konstruktivismu a poetismu, však ve svém celkovém úhrnu přece vykazoval více shod než rozdílů s programy evropských avantgardních hnutí. Protože jsme poučení historickým vývojem té doby, máme tendenci chápat utopičnost poválečné avantgardy jako naivitu nebo dětinskost. V tehdejší době však utopická vize světa byla historicky podmíněnou složkou vědomí člověka dvacátých let, a byla to právě ona, která dodávala umělcům té doby elán, odvahu a energii vytvořit zcela nové umění. Bez utopické víry v nový svět a nového člověka by avantgardní umění nikdy nemohlo vzniknout a bez avantgardního umění by i naše kultura byla jiná.<sup>1</sup>

Zkusme se jen tak podívat okolo sebe a zamyslet se nad uměním samým. Každému kumštu chceme poskytnout určitou dávku svého já, své seberealizace. Malujeme-li obraz, hrají hlavní roli v nás přece barvy života, namíchání barev je to, čemu říkáme vidění světa, ale jak tvrdil Bohumil Kubišta, nesmíme se zajímat jen o barvu, ale sledovat vše dál. Píšeme-li báseň, hledáme pak slova, láska, to je věta, slova jsou naším viděním, slova, to jsou ty nejcennější momenty, okamžiky. Když přišel Karel Teige s poetismem, chtěl pospojovat malířské vidění světa s básněmi. Poetismus se stal avantgardní metodou jak nazírat na svět, aby se stal básní a ve své době to fungovalo. Doba, která je popisována v práci z pohledu malířského a dalšího umění, nebyla vůbec pro většinu umělců lehká. Přicházely depresivní stavy po absolvování zkušenosti první světové války v jakékoliv podobě a z nezadržitelně se blížící v krátkém období pouhých dvaceti let další pohroma v podobě války druhé, ještě strašlivější. Té druhé chtěli umělci zabránit, a proto svými díly a postoji protestovali jak mohli, z tohoto vzniklo to nejlepší, co nám umění oné doby může poskytnout.

---

<sup>1</sup> KOLEKTIV AUTORŮ. *Dějiny českého výtvarného umění IV/2, 1890–1938, 1. díl*, Ústav dějin umění AV ČR, 1998, s. 148, ISBN 80-200-0587-0.

Umělecká fronta s demokratickými principy se semkla napříč celým spektrem, ať už levicoví či pravicoví umělci, Devětsil, surrealisté nebo bratři Čapkové, vznikla celoumělecká platforma pro všechny slušné obyčejné lidi bojující proti nemožnosti ideologií, které ve své zhoubné podobě začaly napadat svět. Nejprve ve dvacátých letech chaos, ale i entuziasmus poválečné doby, nástup bolševiků v Rusku, začínající sociální nepokoje, které vyvrcholily na přelomu dvacátých a třicátých let ve světovou hospodářskou krizi, nástup fašismu v Itálii, nacistické ideologie v Německu, dále válka v Habeši, krutá občanská válka ve Španělsku, která byla mementem a předzvěstí, varováním před druhou světovou válkou. V roce 1935 se v Paříži na kongresu spisovatelů založila sjednocená Mezinárodní asociace na obranu kultury. Ta byla vytvořena právě proti eskalujícímu fašismu a nacismu. Svobodomyšlní umělci celého světa alarmovali, cítili potlačení svobody a s tím spojené možné hrůzy, byli to opravdu umělci všech různých přesvědčení, spojil je odpor a obrana proti fašismu a nacismu.

Důležitým faktorem té doby se stala velká angažovanost snad na všech frontách umělecké tvorby. Semknutí myslí a odpor proti tomu nesprávnému, typická revolta, zejména u levicové avantgardy, surrealistů a dalších, včetně našich velikánů té doby, bratří Čapků.

Když skončila 1. světová válka, začal nový život, Evropě, republice i Čapkům. Proslulým krédem Josefa Čapka té doby bylo „*Jíti k sobě, nad formalismus. Najít sílu ukládati si svůj zákon sám, ovládati své dílo svým zákonem vlastním. Vystoupiti z formule a dosáhnout své vlastní svobody.*“<sup>2</sup>

Je vůbec možné, aby byl umělec svůj a bez okolků a okolních životních nástrah svobodný? A jakým způsobem hodnotit umělecká díla, jejich formu a obsah, vždy v kontextu doby, když vznikala jiným způsobem, otevřeně, mimovolně? Pojmeme-li umělecké dílo jako polaritu mezi završeností a nevyčerpatelností, až k dialektice mezi formou a otevřením, k níž by mělo docházet v každém uměleckém díle, a k některým radikálním tvrzením, podle nichž by umělecké dílo mělo být jakýmsi lingvistickým schématem, jež historie prostě nepřestává naplňovat.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> PEČÍNKOVÁ, P. *Proč Josef Čapek?*, [online], [cit. 12.2.2015]. Dostupné z: <http://www.xantypa.cz/cislo-01-10/1066-3/proc-josef-capek>.

<sup>3</sup> ECO, U. *Skeptikové a těšitelé, Milano Bompiani 1964*, Argo 2006, s. 89, ISBN 807203-706-4.

V onom památném roce, kdy skončila 1. světová válka a vznikla naše samostatná Československá republika, vstoupili v Čechách na uměleckou scénu Tvrdošíjní. Karel Čapek k tomu píše stať o přípravě jejich výstavy s heslem: „A přece!“. Podle Čapka v uvedené stati z Národních listů z roku 1918 dává právo na heslo jen skutečný boj, to dokonce ne heslo vzdorovité, jako je „A přece!“ Čapek alarmuje čtenáře, a přece trváme na svém, i když celý svět se láme v nejistotách a mluví o tom, že jsme se přece nepoddali útlaku doby, odporu a odmítání. Poukazuje na fakt, že výstava Tvrdošíjných je výstavou mladých individualit spojených ne školou nebo směrem, nýbrž společným osudem být chtít nechtět hlavní frontou českého uměleckého života.<sup>4</sup>

Tvrdošíjní se začali sdružovat někdy v průběhu předposledního roku první světové války, byli to osobnosti dospívající ke svému prvnímu bodu zralosti, na prahu třicítky, ve skupině, která se veřejně představila na jaře 1918 expozicí již zmiňovanou, která byla nazvána „A přece! Výstava několika Tvrdošíjných“. Mezi Tvrdošíjně patřili například Josef Čapek, Vlastislav Hofman, Rudolf Krelička, Otakar Marvánek, Václav Špála, Jan Zrzavý. Samotný vznik tohoto sdružení následoval po rozchodu skupiny výtvarných umělců.

Vystoupení Tvrdošíjných bylo posledním ze skupinových debutů osobností české moderny počátku 20. století. U Čapka, Hofmana, Špály a Zrzavého šlo už jen o opožděně dovršovaný předválečný debut v Praze se Skupinou, u Zrzavého se skupinou Sursum. Malířům Josefu Čapkovi a Janu Zrzavému bude věnována část práce. S uvedeným opožděným debutem Tvrdošíjných souvisí, že se ve zrychleném běhu historického času končící první války začátek Tvrdošíjných následně ihned prolíná, a pak střetává s debutem následující generační vlny české moderny, představované výtvarnou avantgardou dvacátých let, především Uměleckým svazem Devětsil. V práci chce autorka také poukázat na možnost většího pochopení a ocenění některých specifických projevů české avantgardy jako jsou obrazové básně, artificialismus a poetismus, odlišující se výrazným způsobem od mezinárodního konstruktivismu doby,

---

<sup>4</sup> ČAPEK, K. *Spisy, O umění a kultuře 1, článek - Národní listy z 26. 3. 1918*, Československý spisovatel, Praha 1984, s. 501, ISBN nepřiděleno.

příčemž co se dříve mohlo zdát handicapem, se v rámci postmoderní estetiky může stát naopak předností.<sup>5</sup>

Výraznými osobnostmi tehdejší i dnešní doby jsou v tomto ohledu výtvarní umělci Jindřich Štyrský a Toyen (vlastním jménem Marie Čermínová), těmto osobnostem bude věnována další část práce. Ze zahraničních avantgardních výtvarných umělců budou představeni tři významní Němci, kteří skutečným způsobem revoltovali proti nacistické ideologii a válce, Max Ernst, John Heartfield a George Grosz. Jejich odkaz je zřejmý, stáli na straně protinacistické avantgardy s vědomím, že budou perzekuováni a ponесou následky, což se o některých „světových“ umělcích, kteří byli rádi řazeni odbornou a i laickou veřejností jako revolta, protifašistická fronta a odpor proti fašismu a nacismu, zcela jasně a zřetelně říci nedá.

Stěžejní kapitolou práce je pak exkurs do života československých výtvarných umělců, kteří v temném období československých dějin po září 1938 odešli, respektive emigrovali před nacisty do Francie.

---

<sup>5</sup> KOLEKTIV AUTORŮ. *Dějiny českého výtvarného umění IV/2, 1890–1938, 1. díl*, Ústav dějin umění AV ČR, 1998, s. 147, ISBN 80-200-0587-0.

# 1 „TVRDOŠÍJNÍ” MALÍŘI JOSEF ČAPEK A JAN ZRZAVÝ

„Tvrdošíjní“ se jako skupina představili na jaře roku 1918 expozicí, která nesla název: „A přece! Výstava několika Tvrdošíjních.“ Po konci 1. světové války se časoprostorově tvorba této skupiny záhy začne překrývat a střetne se s debutem a tvorbou i další generační vlny české moderny, kterou představoval Umělecký svaz Devětsil. V době, kdy probíhala uvedená první výstava Tvrdošíjních, se také postupně a zatím velmi skrytě, začala formovat změna zásadní scény výtvarnických sdružení. V průběhu několika let se také začaly měnit jejich programy a směry. Tvrdošíjní měli mezi sebou výrazné malířské osobnosti své doby (Kremlička, J. Čapek, Marvánek, Hofman, Špála, Zrzavý a další). Kolektivní výstavy jejich uskupení proběhly v Československu i v zahraničí (Drážďany, Vídeň) veskrze v období šesti let, a to od roku 1918 do roku 1924. Je všeobecně v uměleckém světě známé, že výstavní aktivita, sled a celá struktura jednotlivých vystoupení nám ukazují společné snahy Tvrdošíjních. S nadčasovostí se u nich projeví tendence souběžné s obecným duchovním vývojem, směřujícím ke stále větší složitosti. Produktivní pluralita východisek, postupů a prostředků, jaká se v následném zcela katastrofickém průběhu století stala existenciální nutností tohoto světa, byla zcela určitě v prostředí Tvrdošíjních vytušena pro tvorbu nových hodnot jako poselství pro budoucnost. K poznání se často propracovávali intuitivně, s vědomím otevřenosti moderních uměleckých snah. Běh časoprostorem nám ukázal, že od doby jejich kolektivní aktivity k nám přišel pozvolna harmonizující odkaz taktéž pro vyžívání českého moderního umění a jeho kontinuity, a to jak v konfrontaci uvnitř generací, tak i mezi nimi. Tvrdošíjní se stali mostem mezi Skupinou výtvarných umělců a Devětsilem, jakousi sponou mezi oběma avantgardami. Představují střeoevropský fenomén, střet umění francouzského a německého.<sup>6</sup>

Podstata významu u Tvrdošíjních není pouze v abstraktních tendencích skupinové činnosti, ale také ve velikosti umění jednotlivých malířů. Je těžké vyzdvihnout někoho ze skupiny, protože vždy jsou pohledy jednotlivců na témata ryze

---

<sup>6</sup> KOLEKTIV AUTORŮ. *Dějiny českého výtvarného umění IV/1, 1890–1938, 1. díl, Ústav dějin umění AV ČR, 1998, s. 300, ISBN 80-200-0587-0.*

subjektivní. Zaměříme se nekomplexně na dva malíře, kteří přesáhli časoprostor našeho světa svojí velikou nadčasovostí, předvídatelností a vysokými mravními principy v těžkých životních situacích, Josef Čapek a Jan Zrzavý.

## 1.1 Josef Čapek a Tvrdošíjní

Josef Čapek vynikl mezi Tvrdošíjnými především širokou univerzálností tvorby, která zahrnovala mnoho výtvarných oborů, ale navíc přidával i tvorbu literární, věnoval se i knižní grafice, scénografii a stejně jako jeho bratr Karel i novinařině. Nejvýznamnější a nejnápadnější črtou z uměleckého života Josefa Čapka je ojedinělost spočívající v dvojkolejnosti jeho tvorby, spojení výtvarného umění a literárního kumštu. Celoživotní Čapkovo hledání mravních principů, nastolení životních otázek a odpovědí je zaznamenáno v jeho knize „Kulhavý poutník“ z roku 1936. Z jeho celoživotní dynamiky a noetického základu vyrůstaly možnosti v umění a charakteristika jeho výtvarné práce, neustálé obnovování procesů pokusů a variant. Jeho celoživotní potřeba hledání podstaty a zodpovězení důležitých otázek aktivizovalo a formovalo po celý jeho život i jeho uměleckou ctižádost.<sup>7</sup>

Ve skupině Tvrdošíjných namaloval Josef Čapek jeden ze svých nejznámějších obrazů „Černošský král“ z roku 1920. Tento obraz byl poprvé představen na výstavě Tvrdošíjných v roce 1921. O tomto obraze napsal stať malíř v knize „Umění přírodních národů“, (Praha 1938). Popisuje tam, jak černošský chlapec, jako dítě, je přitahován pestrostí a nápadností, do které mnoho vkládá, mnoho v ní vidí a dává přednost překvapivým kontrastům a živé útočné dynamice. Je okouzlen možnostmi sestavování soch z materiálů, které jeho výtvaru dodávají panoptikální výraznosti a živosti. Mluví o černošském králi a podle Čapkových slov je výsledkem „stvoření a kouzelnictví“. Motiv Černošského krále, který je pro někoho dílem rondokubismu a pro jiného vědomý primitivismus, se s největší pravděpodobností váže k torzu jeho nepojmenované divadelní hry z afrického prostředí, kdy hlavní hrdina, se jménem Gassire je tak výjimečný, že mu ostatní přestávají rozumět. Lidé k němu pociťují

---

<sup>7</sup> SLAVÍK, J. *Josef Čapek*, vydavatelství Tatran, Bratislava, 4466. Publikácia v edícii Svet umenia, ISBN nepřiděleno.

posvátnou bázeň, vzbuzuje jí u nich, ale zároveň ho tato bázeň žene do samoty uprostřed lidí.<sup>8</sup>

Na podzim roku 1924 na konci jednoty „Tvrdošíjných“ uspořádali Tvrdošíjní svojí šestou výstavu. Tato výstava byla věnována souboru Josefa Čapka. Počet jeho vystavovaných prací přesáhl dvě stě a monitoroval jeho umělecký vývoj od roku 1910.<sup>9</sup>

V Čapkových obrazech snad nejvíce z celé skupiny jsou vidět ostrá sociální témata, která vpadla do Čapkových obrazů v kontextu s pocity vlastní vydědění z plnosti života destruovaného válkou. Podoby zavržených a ponížených pronikaly také jeho tehdejšími prózami (Lelio, 1917 a Pro delfína, 1923). V sociálně motivovaných zobrazeních sílila ostrá expresivita, ale na nejvýraznějším z nich, kterým je „Harmonikář“ (1919), se současně uplatnily i rourovité formy předchozího období. V další tvorbě Josef Čapek rozvíjel konfigurace zajímavých, důmyslných, barevných a světelných, v proporcích velkých obdélných ploch, například varianty „Námořníka“. Velká míra zjednodušení tvárných prostředků, patrná i v raných kubistických dílech, zesílila u Čapka nejvíce na obraze „Sedící žena“, kdy žena je složena ze tří čtyřúhelníků. Na tuto vývojovou vrstvu v rámci působení u „Tvrdošíjných“ pak navázalo období tzv. Čapkova druhého kubismu, které je rozmanitější a hravější, jako například již zmiňovaný obraz „Černošský král“. Druhý kubismus Josefa Čapka se nacházel na pomezí konstruktivních rysů puristické estetiky, například „Koupel nohou“ (1921). Purismem se Čapek zaujal velmi vnímavým způsobem, avšak i kriticky. Jeho teorii samotnou viděl jako okouzující svými intelektuálními půvaby, ale konkrétním malířským realizacím takový půvab v celém rozsahu nepřiznával, protože nebyl uspokojen jejich geometrickými rysy.<sup>10</sup>

Takováto sympatizující stanoviska, která byla spojená také s kritickými výhradami, zejména k prosazování „ismu“ jako výlučného projevu nové modernosti se stávají příznakem Čapkova nekonformního uvažování. Obecné napětí mezi určitými východisky, mnohdy až protikladnými, velmi dynamizuje vývoj jeho nejen výtvarné

---

<sup>8</sup> SRP, K. A KOL. *České moderní umění 1900–1960*, Národní galerie v Praze, Praha 1995, s. 147, ISBN 80-7035-095-4.

<sup>9</sup> PEČÍRKA, J. 1961 *Josef Čapek*, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha, 1961, 27. svazek edice Současné umění, 169. publikace v redakci výtvarného umění, Praha 3, ISBN nepřiděleno.

<sup>10</sup> ČAPEK, J. *Nejskromnější umění. Málo o mnohém*, Praha: Nakladatelství Triáda, 2009, s. 122–123, ISBN 978-80-87256-09-1.

tvorby i v obecných kontextech a souvislostech, například vyústění díla výhradním zaměřením na konci třicátých let spočívalo především v jeho intenzivním a silném zápase o ohrožené základní obecné hodnoty. To jsou zejména obrazové cykly „Oheň a touha“, básně z koncentračního tábora a další. Dále v nevýtvarné tvorbě morality divadelních her „Ze života hmyzu“ (1921 s bratrem Karlem) a Země mnoha jmen (1923), loajální myšlení k obecným těžkostem budování základů nového samostatného státu a zároveň skepticismus k revoluční utopičnosti, byly krajním stanoviskem a korigujícím faktorem pro další období v letech 1923 až 1927, oddané úplně a zcela malbě obrazů s motivy proletářských „Chlapů“.

## 1.2 Josef Čapek v boji proti fašismu

Začátkem roku 1933 se dostávají v Německu k moci nacisté, svobodomyšlný svět toto převzetí moci Adolfem Hitlerem nese s velkou nelibostí a s oprávněnými obavami. V Evropě a vlastně v celém světě se zdvihá vlna umělecké a politické revolty proti zřůdnostem nacistického systému. Vznikají hnutí proti fašismu ze strany levicových i pravicových umělců a intelektuálů. Ve druhé polovině třicátých let je svobodomyšlný svět otřesen válkou v Habeši, kdy fašistická Itálie vojensky napadla Etiopii, ta fašistům odolávala celých 7 měsíců, než nakonec padla Addis Abeba v květnu 1936. V létě roku 1936 také začíná strašlivá a hrůzná občanská válka ve Španělsku mezi levicovými republikány a španělskými fašisty. Válku rozpoutává fašistický španělský generál Franco a přívrženci fašistické strany Falanga, s podporou nacistického Německa, které posílá zbraně a letadla, legii Condor, dále fašisty podporují Maři a Itálie posílá také své oddíly. Republikány podporuje pokrokový svobodomyšlný svět. Lidé z celého světa, kteří revoltují proti fašismu, přicházejí na pomoc republikánům, stávají se z nich tzv. interbrigadisté. Válka je krvavá a zřůdná, civilní obyvatelstvo není ušetřeno ostudným masakrům. Spisovatelé, básníci, malíři a další umělci a inteligence se dostávají do skepse a zároveň jim situace dodává odvahu v práci, poukazují a revoltují, jak jen mohou svými díly, levicoví i pravicoví umělci, a organizují jednotnou frontu proti fašismu, umělci a inteligence ze všech různých směrů se spojují proti nebezpečí fašismu a nacismu ve světě. Josef Čapek si nebezpečí



fašismu a nacismu uvědomuje. V roce 1933 maluje obraz „Mrak“, kterým začíná jeho poukazování na hrozbu fašismu.

Obrázek 1: Mrak – Josef Čapek



Zdroj<sup>11</sup>

V roce 1934 vystavuje v Praze na mezinárodní výstavě mobilizující proti bezpráví své protiválečné satirické kresby a protifašistické karikatury. Jako odhodlaný

---

<sup>11</sup> ČAPEK, J. *Mrak*, [online], [cit. 12. 2. 2015]. Dostupné z: [http://www.bratri-capkove.cz/VismoOnline\\_ActionScripts/Image.ashx?id\\_org=200104&id\\_obrazky=1179&datum=29.11.2010+15%3A14%3A41](http://www.bratri-capkove.cz/VismoOnline_ActionScripts/Image.ashx?id_org=200104&id_obrazky=1179&datum=29.11.2010+15%3A14%3A41).

humanista v nich reaguje s posměšnou útočností na ohavnosti, které se začaly nebezpečně a rychle šířit za západní hranicí Československa.<sup>12</sup>

Postoj Josefa Čapka k fašismu a válce je nejlépe vyjádřen ve třech cyklech jeho novinářských kreseb pro Lidové noviny. „Diktátorské boty“ vyšly knižně ještě před válkou v roce 1937, s předmluvou básníka Josefa Hory. Cyklus „Modern Times“ je reakcí na hrůznou občanskou válku ve Španělsku. Další cyklus „Ve stínu fašismu“, z let 1933–1938, byl vydán až po roce 1945. Nepříznivou atmosféru předválečné doby vystihují i obrazy „Ohníčky“ a „Těžko“. Posledními malířskými cykly, jež Josef Čapek vytvořil v letech 1938–1939, byly „Oheň a touha“. Protestoval tak proti Mnichovské zradě a postoupení českého pohraničí nacistickému Německu. O Vánocích 1938 Josefovi umírá jeho bratr Karel, významný český literát a žurnalista. Josef je otřesen a je ve velikém smutku. Brzy po Novém roce 1939 začíná malovat cyklus „Touha“, který je velmi teskný a smutný. Je v něm sedící žena pozorující krajinu, snad vzpomínky v pohledu upřeném kamsi do dálky. 1. září 1939 je Josef Čapek zatčen gestapem a odvezen do koncentračního tábora v Dachau, následně je převezen do koncentračního tábora Buchenwald, kde je dva a půl roku, potom opět převezen do koncentračního tábora Sachsenhausen a nakonec na konci února 1945 transportován do tábora Bergen-Belsen v Dolním Sasku, který v dubnu 1945 osvobozují britské jednotky, avšak malíř Josef Čapek je již mrtev.<sup>13</sup>

Pro pochopení tragických 6 let jeho života snad připomeneme jeho verše z koncentračního tábora, které jsou tak bolestné, krvácející a přece tolik pravdivé:

*„Básníci imaginárních bolestí,  
vy, kterým se život tak snadno protiví,  
které zklamává, unavuje, děsí,  
kteří si ho ošklivíte, jím otráveni,  
tady, kde já jsem, měli byste být,  
uprostřed smutku, v středu béd,  
zde se mnou, mezi tisíci podobnými:*

---

<sup>12</sup> SLAVÍK, J. *Josef Čapek*, vydavatelství Tatran, Bratislava, 4466. Publikácia v edícii Svet umenia, ISBN nepřiděleno.

<sup>13</sup> PEČÍRKA, J. 1961 *JOSEF ČAPEK*, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha, 1961, 27. svazek edice Současné umění, 169. publikace v redakci výtvarného umění, Praha 3, ISBN nepřiděleno.

*zde byste mohli o hrůze a hoři pět.*“<sup>14</sup>

Jsou to snad nejsmutnější české verše. Je v nich nesmírná síla člověka, Josefa Čapka, který neztratil naději a snášel všechna příkoří ve jménu života, po jehož návratu toužil.

Odkaz Josefa Čapka je pro všechny české umělecké generace zásadní a demokratický, především pro jeho nadčasovost v myšlení a skutečnou humanitu.

### 1.3 Jan Zrzavý a Tvrdošíjní

Když se Jan Zrzavý připojil k „Tvrdošíjným“, došlo v jeho malířství postupně k proměně, jeho někdejší „leonardovské“ formy se proměnily ve válečné tísní extatickým výrazem v jakousi obludnost, která ale měla svůj smysl i tajemství. Karel Čapek v září 1918 píše o souborné výstavě Jana Zrzavého takto: *„Řekl jsem obludnost a doznávám, že osobní vkus nese mne zcela jiným směrem; než proto nemohu zůstat slep v tom, co zušlechťuje malbu Zrzavého nad tolikerou jinou produkci, je to vřelá, horoucí něha malby, ponoření vskutku nesmírné a exaltované. Tam, kde mladý malíř se nepotýká s tímto světem, s jeho erotikou, zlobností a bolestí, kde se obrací k milosrdným a vlídným tématům náboženským, dosahuje někdy čisté, líbezné sličnosti, jež je mi úlevou; nevidím sice jako on spásu umění v náboženskosti, ale snad aspoň jeho spásu, jeho okráání; neboť to, co divákům konzervativnějším připadá na takových Milencích, ženách, žonglérích atd., snad jen směšně přehnané a nezodpovědně netvorné, připadá mně palčivě vážné a bolestné, tak bolestné, že by toho sám malíř nemohl nadlouho snést. S důvěrou mluví úvodní slovo umělcovo o dalším, definitivním vývoji jeho díla; než celé jeho dílo neukazuje, dle mého zdání, na nic podobného vývoji, nýbrž na něco ... konečně hlubšího a důraznějšího: na nutnost a možnost spásného úniku z tohoto okruhu...“*<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> ČAPEK, J. *Oheň a touha*, Odeon, Praha 1980, s. 54, ISBN nepřiděleno.

<sup>15</sup> ČAPEK, K. *Spisy, O umění a kultuře I, Cesta, 13. 9. 1918*, Praha, Československý spisovatel, 1984, s. 554.

V prostředí Tvrdošíjných Zrzavý slevil něco ze své extaticnosti, Josef Čapek jej ovlivnil svým civilismem a jak rád Jan Zrzavý říkal snad i poobčanštil.<sup>16</sup>

Předpoklad na cestě k civilismu si Jan Zrzavý nesl v sobě samém, především ze svého zájmu o sociální témata a o současné dění. Už v roce 1915 namaloval figurální motiv nevěstky („Kokota“), který předjímá podobné Čapkovy typické realizace. Oproti suše grafické, trochu kubizující osnově „Kokoty“, je pastel „Vdova“ (1918) splývavě roztírán v temných formách jakoby z nitra mlžně prosvětlených. Jde o vcítění se do strastí, které zasahují ve válečné době konkrétního člověka.<sup>17</sup>

V Zrzavého díle se objevuje bytostné vyjevování hlubin vlastní psychiky. Takovéto pocity a rysy lze vidět v obraze „Dáma se závojem“ (1915), k němuž Jan Zrzavý uvedl vzpomínku: *„Když jsem maloval Dámu v závoji, myslel jsem na jednu starou místní slečnu, bydlel jsem kdysi u ní v Loretánské ulici. Podobné chudě živořící a hrdé slečny bylo na Hradčanech hodně vidat. Spravovaly prádlo pro šlechtu a občas vyšly nakoupit něco k šití, se sklopenýma očima, mlčenlivé, důstojné, opuštěné...“*<sup>18</sup>

Svou novou cestu definitivně Jan Zrzavý ukázal na svém obraze „Kavárna“ z roku 1923, k němuž se po velmi raných skicách přibližoval od téměř shodné kresby z roku 1917. Byl to skutečný projev jeho civilismu v barevně tlumené, lyricky zpoetizované konfiguraci zjednodušených postav a věcí. Přesně toto opravdové procítění všední prostoty přitahovalo mladé z počátku k Devětsilu, nacházející zde potvrzení východiska svého generačního nástupu. Ale zpět k Janu Zrzavému. V době skupinového působení Tvrdošíjných se Zrzavý vyrovnával také s tématem, kterému skoro celoživotně propadl, hledaje jeho výrazové dovršení. Bylo to téma, v němž rozvíjel snad nejsilnější stránku svého ingenia, tkvící ve schopnosti vzepnout vnitřní osobní vizi k objektivní významovosti symbolu. Napětí vyzařující z dráždivé bytosti starověké Kleopatry dalo základ dvěma verzím aktů, přičemž první skicu nakreslil již v roce 1912. „Kleopatru II“ realizoval kresbou a nedokončeným obrazem v roce 1919.

---

<sup>16</sup> ZRZAVÝ, J. *Jan Zrzavý vzpomíná na domov, dětství a mladá léta*, Praha: Svoboda 1971, s. 85, ISBN nepřiděleno.

<sup>17</sup> KOLEKTIV AUTORŮ *Dějiny českého výtvarného umění IV/1, 1890–1938, 1. díl*, Ústav dějin umění AV ČR, 1998, s. 306, ISBN 80-200-0587-0.

<sup>18</sup> ZRZAVÝ, J. *Jan Zrzavý vzpomíná na domov, dětství a mladá léta*, Praha: Svoboda 1971, s. 84, ISBN nepřiděleno.

Všechny Kleopatry v celé tvorbě Jana Zrzavého se vyznačují nejvýraznějšími leonardovskými rysy. Byly zachovány i na pozdějších verzích z let 1940 a 1957. Vedle Kleopatry namaloval Zrzavý i další akt „Jitro“ (1919) v pojetí dost blízkém, avšak lyricky prostším a nezatěžkaném drastickou magičností Kleopatry. Počátkem dvacátých let se v obrazech Jana Zrzavého objevuje jeho další láska a to téma české krajiny. Toto předznamenalo změnu celého průsečíku jeho další tvorby. Figurální malba ustoupila do pozadí. Nejprve to byly obrazy z rodného havlíčkobrodského kraje, jako „Krucemburk“ (1922) či „Vadínská pazderna“ (1920), tady oblá vertikální zařiznutí do horizontálních terénních stupňů navázala na pojednání obrazové scény „Milosrdného samaritána“ (1915). Nebyl to ještě obraz osobitě vyhraněný, spojený s klasicistickou koncepcí jednoduchých jasných forem, avšak jeho náhlé objevení připomnělo několik devětsilských malířů téměř k nápodobě. V obraze „Krucemburk“ se naplnila příznačná a typická magičnost Jana Zrzavého, kde uplatni jakoby skleníkový pohled na krajinu, který posléze kultivoval několikrát různými variacemi v cizině, aby se umělecky vrátil opět do středu bezpečnosti svého domova.<sup>19</sup>

#### 1.4 Krajiny Jana Zrzavého

Jan Zrzavý podnikl ve dvacátých letech dvacátého století řadu cest do ciziny, zejména do Itálie a Francie (Paříž, Bretaň).<sup>20</sup>

Jeho umění se vyvíjelo stranou dobových hnutí a proudů. Začal se věnovat malování krajiny. Jeho „Krajina s chalupou“ (1921) je jeho prvním obrazem malovaným podle skutečné přírody, avšak ne pouze v naturalistickém nazírání, ale v malířském řešení hmot a prostoru. Po tomto maluje Jan Zrzavý již zmiňovaný „Krucemburk“ (1922) a nakonec „Krajinu s lomem“ (1923), uvnitř těchto obrazů se utvářel vlastní sloh vyzrálého malíře, který nehledal pouze dojmy a jejich popis, ale syntetické souhrny věcí. „Krajina s lomem“ se stala jakýmsi mezníkem ve vývoji malíře. V dalším období odjel Jan Zrzavý dvakrát do Itálie a vždy navštívil Vinci, rodné

---

<sup>19</sup> KOLEKTIV AUTORŮ. *Dějiny českého výtvarného umění IV/1, 1890–1938, 1. díl*, Ústav dějin umění AV ČR, 1998, s. 308, ISBN 80-200-0587-0.

<sup>20</sup> KOLEKTIV AUTORŮ. *50 let československého malířství*, Národní galerie v Praze, Sborník k výstavě Grafia Brno, 1968, ISBN nepřiděleno.

město Leonarda, svého uctívaného mistra. Jan Zrzavý maloval slavné italské město dvakrát, vždy jako hold velikému tvůrci, ale i jako připomínku sobě samému, že úzký vztah k duchovnosti trvá. Zážitky z cest vyvolaly u malíře představy obrazů. Zrzavý uzavírá své období abstraktního vyjadřování věcí a dává se na cestu za přirozenou skutečností. Oproti fantazii měsíčních hor a krystalické, skoro nehmotné čistotě tvarů ze svých počátků, staví krajinu budovanou z reality prostorových vztahů hmot, atmosféry, barev a světla. Takovým poměrem Zrzavého k životu a reálnému světu jsou dány základní vlastnosti jeho krajinových obrazů. Nejsou mystické, jak bývají často mylně vykládány, jsou věcné, jsou malířskou proměnou reality v čistě nazíranou výtvarnou formu.<sup>21</sup>

Od konce roku 1923 žil Jan Zrzavý střídavě v Paříži a Praze. Paříž ho ale nepovzbuzuje k zmezinárodnění. Stále zůstává českým malířem i za soustavného pobytu v cizině. Dál maluje obrazy s figurálními motivy idealizujícího pojetí. Začátkem roku 1925 odjíždí Zrzavý na severozápad Bretaně. Pobřežní městečko Camaret se stane jeho novým inspiračním zdrojem. Pozorování pobřežních útvarů a krás přístavu a malování. Bylo to na Ile de Sein, na ostrově nejzápadnějšího výběžku Bretaně, v nejzápadnější části Francie, kde se Zrzavému zjevila země jako malířský útvar vyabstrahované reality. Bretaňské motivy u Zrzavého, v jejich tvarovém ustrojení a střídavě barevném souladu nad jiné vysvětlují české obrazy té doby. Jan Zrzavý je maloval paralelně jako bezděčnou vzpomínku na svojí vlast. Jsou to obrazy české přírody, která je nejpříbuznější této bretaňské náladě z let 1933–1937 („Cesta“, „Krásná hora“, „Zimní krajina“, „Dobruška“) a také jeden obraz s pražským motivem. V něm se stal kapucínský klášter záminkou pro idylický motiv důvěrnosti a ticha („Loretánské náměstí“, 1936). Kromě „Cesty“, vylíčené prostým akordem růžového okru, modře a zeleně, sepnuté průzračnou atmosférou slunečního světla a nejvíce české, protože nese ohlasy obrazového lyrismu Alšova, jsou všechny tyto české motivy svedeny do společné barevné tóniky, podstatně se neuchylující od tóniky bretaňských motivů. Oba vyjadřovací způsoby jsou vázány jednoduchostí výtvarných prostředků, dále melodickou barevností, založenou na třech doplňujících se tónech. Lyričnost

---

<sup>21</sup> FRIEDL, A. *Jan Zrzavý, Melantrich, 1939, Prameny, sbírka dobrého umění*, upravil František Muzika.

a duchovnost obrazů českých a bretaňských je výrazem Jana Zrzavého manifestujícího v té době svou mentální a kulturní příslušnost k češtví.<sup>22</sup>

V roce 1928 pobývá Jan Zrzavý znovu v Itálii, kde maluje obrazy Benátek. Benátská zkušenost s prosvětlenou barevnou atmosférou byla mocným činitelem, který proměnil hmotu v barevný organismus. Zrzavý poznal, že věci a jejich hmota mohou žít svůj utajený život také v barvách, nejen ve tvarech. Barevná plošnost umělecky velmi prospěla jeho benátským obrazům. Zrzavého kresby jsou konstrukcí a sítí pro barvu, z níž je postavený obraz. Barevná plošnost pak Zrzavého provází také při jeho malování ve francouzské Bretani. Francii měl Jan Zrzavý velmi rád. S Francií a Francouzi malíř udržoval dlouhodobé přátelské a umělecké styky. Dá se říci, že Jan Zrzavý byl milovníkem Francie. Dokonce si ve Francii koupil domek. Ale po zradě Francie při Mnichovské konferenci v září 1938, otřesen aktem a pocitem deziluze, se rozhodl, že do Francie již nikdy nepojede. Když do Francie přesto po válce v roce 1947 jel, psal v dopise ze dne 22. 7. 1947 malířce Věře Jičínské, že stále myslí jen na Mnichov, a že by to udělali zase znovu. Píše, že je to jeho poslední cesta, konfrontace a vyrovnání.<sup>23</sup>

Jan Zrzavý označil za svůj nejlepší obraz „Údolí smutku“ (1908). Olejové verzi obrazu předcházela menší pastel, ve kterém již byla celá kompozice rozvržena. Na spodním okraji tohoto pastelu byl ještě vepsán biblický podtitul se slovy: „*Pokoj zůstavuji vám, pokoj svůj dávám vám, ne jako svět dává, já dávám vám. Nermuť se srdce vaše, ani strachuj.*“

Traduje se, že tímto pastelem byl velmi silně zaujat mistr Jan Preisler, s jehož nostalgickými „Černými jezery“ snad mohl být pocitově podobný. Jan Preisler navrhl Janu Zrzavému, aby obraz namaloval ve větším měřítku.

Jan Zrzavý tehdy studoval na pražské uměleckoprůmyslové škole a samozřejmě neměl dostatek peněz na plátno, a tak přemaloval Údolím smutku své starší zátiší. Do „Údolí smutku“ přenesl výtvarně mnoho svých uměleckých a lidských zkušeností. Na rozpoležení, v jakém se nacházel, když vznikala pastel, nemohl zapomenout, dle Zrzavého slov ani nevěděl, jak se to udělalo. Napřed prý namaloval krajinu, a potom tu slečnu k tomu, pak strom s růžemi a větev s růží té slečně do ruky, ale nebyl si jist, zdali

---

<sup>22</sup> FRIEDL, A. *Jan Zrzavý, Melantrich, 1939, Prameny, sbírka dobrého umění*, upravil František Muzika.

<sup>23</sup> PRAVDOVÁ, A. *Zastihla je noc*, Praha: Opus – Kristina Mědílková, 2009, s. 11, ISBN 978-80-7035-420-9.

to je větev s růží nebo paví péro, nejspíše to bylo obojí. Jan Zrzavý také ve svých Vzpomínkách na dětství, domov a mladá léta uvádí i zdroje svých motivů, námětů a nálad, které zformovaly „Údolí smutku“. Ovlivnil ho prý Munch, jeho neuvážený útěk do Paříže a dojmy z Louvru. Tam na něj mocně zapůsobil mistr Leonardo a také Alessio Baldovinetti, z jehož Madony adorující dítě převzal hory, údolí a vlnící se potok, který na obraze změnil v cestu. Ale co v tom bylo opravdu Jana Zrzavého, sám malíř říká, že smutek a beznaděj.<sup>24</sup>

V obraze se zrodil jeho významný pocitový modus, který byl především ve vyjádření teskných a nostalgických nálad.

Obrázek 2: Údolí smutku – Jan Zrzavý



Zdroj<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> SRP, K. A KOL. *České moderní umění 1900–1960*, Národní galerie v Praze, Praha 1995, s. 55, ISBN 80-7035-095-4.

<sup>25</sup> ZRZAVÝ, J. *Údolí smutku*, [online], [cit. 12. 2. 2015]. Dostupné z: [http://img4.rajce.idnes.cz/d0401/5/5663/5663951\\_8583eab8d38b1fd65fee1e46339ccf50/images/JanZrzav-dolsmutku-Symbolismus.jpg](http://img4.rajce.idnes.cz/d0401/5/5663/5663951_8583eab8d38b1fd65fee1e46339ccf50/images/JanZrzav-dolsmutku-Symbolismus.jpg).



## 2 TOYEN A JINDŘICH ŠTYRSKÝ, SKUTEČNÍ SURREALISTÉ

### 2.1 Toyen, cesta za svobodou života i umění

Neobyčejná cesta životem naší snad největší malířky a výtvarnice Marie Čermínové, která tvořila pod pseudonymem Toyen, je inspirací pro všechny svobodomyšlné, ve své duši revoltující, avantgardní umělce, kteří se nenechají nikam tlačit a nechtějí se vymezovat, stojí na straně těch slabších a revoltují a bouří se proti tomu nesprávnému, v souhrnu všemu zlému co kazí náš svět. Umění má být svobodné, v zásadě apolitické a tomu Toyen s určitostí po celý svůj život věřila. Toyen skutečně patří mezi nejvýznamnější a nejsvobodnější tvůrčí osobnosti umělecké avantgardy mezi dvěma světovými válkami dvacátého století. Narodila se v Praze, o jejím dětství toho není z veřejných zdrojů moc známo, snad jen to, že žila se svou sestrou na Smíchově. Ve svých šestnácti letech odešla z domova a pracovala na pražském Žižkově jako dělnice v továrně na výrobu mýdla. Na začátku dvacátých let studovala na pražské Uměleckoprůmyslové škole malbu v ateliéru profesora Dítěte. Velmi významným se pro Toyen stalo celoživotní přátelství s malířem, spisovatelem a fotografem Jindřichem Štyrským. Seznámili se na ostrově Korčula a začali spolu tvořit umění, jako umělecká dvojice velmi úzce spolupracovali. Oba se připojili na začátku dvacátých let dvacátého století k avantgardnímu sdružení mladé české generace, k Uměleckému svazu Devětsil a také spolu poprvé vystavovali své obrazy na Bazaru moderního umění v pražském Rudolfinu. Toyen zde vystavovala celkem sedm obrazů. Nebyla to tradiční výstava uměleckých děl, ale pestrá přehlídka tehdejší devětsilské aktivity, na níž obrazy, kresby, fotografie, scénické návrhy, architektonické projekty a obrazové básně sousedily s knihami, plakáty cestovních kanceláří, snímky z cirkusů a filmů, byl to skutečný bazar všeho, dokumentoval přechodnou fázi celé devětsilské aktivity, v níž se prolínal vliv kubismu, purismu, neoplasticismu a konstruktivismu s pozdními ohlasy dadaismu. Většina obrazů a kreseb této výstavy byla vytvořena na pravoúhlé geometrické osnově, a to i díla Toyen a Štyrského. Byly zde představeny také některé koláže a fotomontáže,

takzvané obrazové básně, které představovaly zcela původní příspěvky Devětsilu do evropské avantgardní tvorby.<sup>26</sup>

V Devětsilu se Toyen seznámila s řadou osobností, zejména básníků a spisovatelů, s nimiž pak po léta spolupracovala a vytvářela pro ně mnoho ilustrací do jejich knížek. Patřili k nim zejména Jaroslav Seifert a Vítězslav Nezval.

Traduje se, že pseudonym pro Toyen vymyslel právě básník Jaroslav Seifert. Ten ostatně ve svých vzpomínkách k tomu napsal: *„Tak se stalo, že později jednoho večera zamířil jsem jako téměř každodenně, aspoň na chvíli, do Národní kavárny. Našel jsem tam Teiga a vzrušeného Nezvala. Ihned jsem zjistil příčinu Nezvalova setrvalého stavu. S malířem Jindřichem Štyrským seděla tam zajímavá, usměvavá dívka, kterou jsme neznali. To je malířka Manka, představil ji krátce Štyrský. Přišli, aby se přihlásili do Devětsilu. Nezval byl nadšený. Byla to Manka Čermínová, a když mi podala ruku, pár vteřin jsem nemohl vydechnout a díval jsem se udiveně. Byla to má známá z Husovy ulice. I po její čisté tváři přelétl úsměv překvapení, ale oba jsme mlčeli. Štyrský jí soustavně říkal jen Manka. Své příjmení neměla prý ráda. Nevím proč. Místo nevzhledných střevíců měla na pěkných nohou lehké lodičky, ačkoliv na chodníku byla sněhová cahota a marast. Měla prolamované hedvábné punčochy, které byly tenkrát v módě. Do mladého Devětsilu přibyli tedy dva noví mladí členové, malíři, zajímaví lidé. Oba celým srdcem vyznávali Picassa a Braqua a zdálo se, že mladá malířka maluje asi poněkud ve stínu svého staršího přítele. Jak se však záhy ukázalo, nebylo tomu tak docela. Záhy poté, co mezi nás oba malíři přišli, jejich obrazy zlyričtěly, zřejmě pod jistým vlivem poetismu, který jsme s Teigem a Nezvaem dost překotně vymýšleli a propagovali. A když několik let potom otevřel André Breton do světa okna surrealismu, Nezval, Teige i oba malíři ochotně přijali bohaté možnosti jeho fantastického světa... Marie Čermínová nás dlouho žádala, abychom pro ni vymysleli s Nezvaem nějaký vhodný pseudonym. Napadlo nás asi tucet jmen, žádné se jí však nelíbilo. Nám ostatně také ne. Až jednou. Seděl jsem s Mankou sám v Národní kavárně a Manka měla před výstavou. A nechtěla za nic vystavovat pod svým jménem. Když na chvíli odešla pro nějaký časopis, napsal jsem na ubrousek velkými písmeny TOYEN. Když si po svém návratu přečetla, bez rozmýšlení je přijala a nosí je podnes, nikdo ji*

---

<sup>26</sup> KOLEKTIV AUTORŮ. *Dějiny českého výtvarného umění IV/2, 1890–1938, 1. díl, Ústav dějin umění AV ČR, 1998, s. 164, ISBN 80-200-0587-0.*

*jinak neosloví a její pravé jméno je patrně jen na cestovním pase, který už je dávno neplatný...*<sup>27</sup>

Koncem roku 1925 se Toyen vydává do Paříže, která jí zcela uchvátí, proto se tam zanedlouho vydává znovu i se svým přítelem Štyrským. Vystavuje a podaří se jí prodat svůj obraz *Přístav*. O rok později vyhlašují Toyen a Štyrský svůj vlastní umělecký směr „artificialismus“. K tomuto vystavují Toyen se Štyrským ve svém pařížském ateliéru. Artificialismus představoval originální alternativu k surrealismu a abstrakci. Jejich výstava v ateliéru nese název „Arteficialismus“. Jejich pařížský pobyt se protáhl na několik let. Po návratu z Francie se posléze v roce 1934 Toyen i Štyrský stávají spoluzakladateli „Surrealistické skupiny v Československu“, společně s Vítězslavem Nezvalem, Bohuslavem Broukem, Karlem Teigem či Vincencem Makovským. Ale ještě předtím se v říjnu 1932 koná v Praze výstava s názvem „Poezie 1932“, na této výstavě vystavuje mimo jiné i Toyen se Štyrským, ale také Josef Šíma, Alois Wachsman či Adolf Hoffmeister. Zastoupeni jsou i zahraniční umělci jako například Hans Arp, Salvador Dalí, Max Ernst, Joan Miró, Yves Tanguy a další). Výstava oslavovala poezii a malbu v nejrůznějších podobách, poezie je vlastně svoboda, a ta vlastně malba. Práce Toyen a Štyrského zde postihly jejich přechod od artificialismu k surrealismu. V roce 1935 se v Praze konala velká výstava československých surrealistů, kde se Toyen seznamuje s vůdčími francouzskými surrealisty André Bretonem a Paulem Eluardem. Krátce poté odjíždí Toyen opět do Paříže, společně se Štyrským a Nezvalem, seznamuje se zde s dalšími významnými surrealisty (Ernst, Dalí, Tanguy). Čím dál tím rychleji se ale v Evropě schyluje k tomu nejhoršímu, k válce. Fašismus a německý nacismus začíná vítězit. Surrealismus je potlačován, stává se zakázaným uměním. Toyen po okupaci Československa neodchází do Paříže ani jinam do emigrace. Ve svém bytě na Žižkově, v Krásově ulici, po celou dobu války schovává svého přítele, židovského básníka a surrealistu Jindřicha Heislera, který měl nastoupit jakožto Žid transport do koncentračního tábora. V mnohém si klademe dnes otázky, jak je to možné, že to Toyen mohla zvládnout, ale zvládla a zachránila mu život. Znamý galerista Luboš Jelínek se k tomu, proč už po roce 1947, kdy Toyen nadobro odešla z Československa, se již nikdy nevrátila, vyjadřuje takto:

---

<sup>27</sup> SEIFERT, J. *Všecky krásy světa*, Československý spisovatel, Praha 1992, třetí vydání, s. 343, ISBN 80-202-0369-9.

*„To je věc, která není úplně jasná. Čeká na historiky. Můžu vám říci osobní pocit, přemýšlel jsem nad tím mnohokrát. Představte si, že Toyen byla nonkonformní, to znamená, že měla velké problémy s lidmi, kteří reagovali na její způsob chování, pak si představte, že šest let ve svém bytě ve vaně ukrývala svého přítele surrealistického básníka Jindřicha Heislera. Přemýšlel jsem, co se tam tak během války odehrávalo, když se dnes a denně museli bát, aby je někdo neudal. Za šest let se ledacos odehraje a v hlavě usadí. Když tyto věci spojíte dohromady a představíte si Toyen s touto prvorepublikovou a válečnou zkušeností, při nástupu komunismu, tak mohla mít jistý pocit z lidí. Měla toho asi plné zuby. Myslím si, že je to důvod, proč se netoužila vrátit.“<sup>28</sup>*

Toyen v období okupace také postihla další obrovská rána, 21. března 1942 zemřel Jindřich Štyrský, ten svou pozůstalost odkázal Toyen. Ta jeho věci a díla přemístila v roce 1947 do Paříže. Kromě toho nechala svému uměleckému partnerovi zbudovat hrob na Olšanských hřbitovech.

Po skončení války v roce 1945 Toyen znovu mohla vystoupit na veřejnosti a krátce vystavovala, ale brzy vycítila blížící se možný nástup komunistů a s ním spojené další perzekuce umění a její pronásledování. Z tohoto důvodu v březnu roku 1947 odchází s Jindřichem Heislerem připravovat výstavu do Paříže. Ve Francii se oba stávají členy surrealistické skupiny a vzhledem k politické situaci v Československu se již nevrátí. Toyen v Paříži navázala na své předválečné osobní kontakty, velmi dobře se znala se surrealisty André Bretonem a Benjaminem Péretem. Velmi rychle se v Paříži asimilovala do kulturního prostředí. Její obrazy si i nadále uchovaly svůj specifický a originální koncept. Byla žádanou ilustrátorkou a účastnila se mnoha výstav. V roce 1973 zorganizoval básník Radovan Ivšič výstavu věnovanou knižnímu dílu Toyen, ta proběhla v Paříži v galerii a knihkupectví Les Mains Libres. Toyen zemřela v Paříži v listopadu roku 1980. Jejího pohřbu se účastnilo mnoho přátel na pařížském hřbitově Batignolles, kde jsou pohřbeni i její přátelé Jindřich Heisler, André Breton a Benjamin Péret.

---

<sup>28</sup> JELÍNEK, L. *Grafiky s pornografickou tematikou Toyen většinou podepisovala jako T nebo XX*, [online], 31. 3. 2004, [cit. 12. 2. 2015]. Dostupné z: <http://www.radio.cz/cz/rubrika/kultura/grafiky-s-pornografickou-tematikou-toyen-vetsinou-podepisovala-jako-t-nebo-xx>.

O obrazech Toyen toho bylo řečeno již mnoho, jsou dnes draze prodávány v aukčních síních po celém světě, nebo zdobí ty největší galerie. A to jak obrazy z artificialistického období tvorby, tak zejména z jejího surrealistického období. Zájem vyvolávají i její erotické kresby, kterými zejména přispívala do *Erotické revue* a *Edice 69*, které založil Jindřich Štyrský. Čtenářský okruh *Erotické revue* byl ve své době zřetelně limitován jednak omezeným počtem výtisků (šlo o bibliografii), jednak různými restriktivními nařízeními cenzury, která dávala tomuto určitý punc výjimečnosti. Nesměla být půjčována ani jinak rozšiřována a nesměla být zařazena do veřejných knihoven. Dodnes je asi nejméně známým meziválečným periodikem a v českém jazyce o této revue neexistuje podrobnější studie. Toyen tyto erotické kresby později shrnula do zvláštního alba, které věnovala v roce 1938 jako svatební dar Bohuslavu Broukovi. Jednalo se o dvacet jedna kolorovaných kreseb obsažených v tomto albu. Toyen vždy pracovala s erotickými motivy jako s určitými poetickými fragmenty, které i přes své otevřené zacílení stály na pokraji kýče. Zajímavé ovšem na tomto je, jakým způsobem tyto kresby, které nezastírají ženský rukopis, poukazují na její pojetí erotiky. Jednak je důležité, že byly dílem ženy, u níž by se v té době nečekalo zaobírání se podobnými tématy, a také tím, že měla zcela zvláštní přístup ke světu, určitě daný i jejím pseudonymem. Jako by se prostřednictvím svého mužského alter ego osvobozovala od všech konvenčních zábran. Neutralita jména Toyen jí umožnila pohlédnout na sex očima druhého pohlaví, aniž však jedno z nich dostalo přednost. V tomto ohledu zaujímal Toyen ambivalentní stanovisko, a to, že obě pohlaví jsou sice stejně důležitá, nicméně při detailnějším rozboru by bylo možné podotknout, že své kresby Toyen dělala především z mužského pohledu. Snad proto, že muži byli i hlavními odběrateli erotické literatury.<sup>29</sup>

Ale tím vším kolem mýtu, výjimečnosti, a také jedinečnosti slečny Toyen, se budou i v dalších generacích dohadovat historici umění a i jiní milovníci této neobyčejné malířky.

---

<sup>29</sup> BYDŽOVSKÁ, L. a SRP K. *Fragmenty snu, Jindřich Štyrský, Český surrealismus 1929–1953*, Praha: Nakladatelství Argo 1996, s. 59, ISBN: 80-7010-047-8.

Obrázek 3: Spící – Toyen



Zdroj<sup>30</sup>

## 2.2 Jindřich Štyrský a jeho sny

Jindřich Štyrský je považován laickou i odbornou veřejností za jednoho z nejpůvodnějších českých malířů. On a Toyen byli, jsou a budou bez okolků našimi zlatými klenoty vyčnívajícími nad obzor české umělecké krajiny, ne snad pro dnešní „drahost“ těchto zlatých klenotů, jak by si spousta konzumentů dnešní zglobalizované a zkomercializované doby mohla ve svých konzumních maloměšťáckých představách myslet, ale hlavně pro svoje pozlacené vnitřní já, které neznalo hranice v otevřeném myšlení, ve svém umění projevujíc antipatii k šosáctví, měšťácké pozemskosti, k hlásání falešných iluzí o zlepšení světa pomocí extrémní světové levice a stalinizace

---

<sup>30</sup> TOYEN, *Spící*, [online], [cit. 12. 2. 2015]. Dostupné z: <http://maliri.ceskatvorba.cz/obrazky/autori/0388/18556-pb100263.jpg>.

původních dobře myšlených socialistických a levicových myšlenek či extrémního nacionalismu, přerůstajícího ve fašismus a nacismus. Štyrský i Toyen se drželi přesvědčení, že umělci mají být v zásadě apolitičtí, aby umění bylo skutečným uměním, Jindřich Štyrský se nikdy nenechal nedobrovolně natlačit do nějakého vyloženě stranického kulturního politického schématu. Vždy své práci plně věřil a rozhodoval se vždy na základě svého citění a svého názoru, ať už to bylo v jeho avantgardních uměleckých počátcích v Uměleckém svazu Devětsil, či později jako člen Surrealistické skupiny v Československu.

Jindřich Štyrský od roku 1920 studoval na Akademii výtvarných umění v Praze u profesorů Obrovského a Krattnera. V roce 1922 cestuje po Itálii a Jugoslávii, kde se na ostrově Korčula seznamuje s Toyen. Od roku 1923 se stává členem Uměleckého svazu Devětsil. Publikuje v Disku a také v brněnském Pásmu. V půlce dvacátých let dvacátého století odchází společně s Toyen do Paříže, kde zakládají svůj vlastní umělecký směr artificialismus, ve kterém šlo o spojení malířství a poezie, vytvořili jakousi paralelu poetismu, v artificialismu je důležitý psychický stav, zájem o psychoanalýzu a předmět ve volném prostoru. Po čtyřech letech se vrací z Paříže do Prahy. V Praze se po návratu stává šéfem výpravy u Osvobozeného divadla, u divadelních her Depeše na kolečkách, Orfeus, Král Ubu. Od roku 1929 rediguje nakrátko revue Odeon, kde svými polemickými články s Karlem Teigem dává prostor generační diskusi. V roce 1930 zakládá a vede Erotickou Revue a o rok později pak i erotickou edici „Edice 69“. Od roku 1933 se stává členem spolku výtvarných umělců „Mánes“. V roce 1934 se stává spolu s Toyen, Vítězslavem Nezvalem, Karlem Teigem a Bohuslavem Broukem, spoluzakladatelem Skupiny surrealistů v ČSR. V roce 1935 rediguje edici surrealismu. V téže roce podepisuje s ostatními členy Skupiny surrealistů v ČSR „Bulletin international du Surréalisme“, vydaný při návštěvě André Bretona a Paula Eluarda v Praze. Dále pracuje na své knize Obyvatel Bastilly, o životě a díle markýze de Sade. Po roce 1939 vydává s Toyen a básníkem Jindřichem Heislerem ilegální edici Surrealismus.<sup>31</sup>

Štyrský umírá ve 42 letech za okupace, první jarní den roku 1942. Význam Štyrského je obrovský pro celou naši kulturu, nejen pro českou avantgardu

---

<sup>31</sup> KOLEKTIV AUTORŮ. *50 let československého malířství*, Národní galerie v Praze, Sborník k výstavě Grafia Brno, 1968, s. 110, ISBN nepřiděleno.

a surrealismus. Jindřich Štyrský si vždy stál za svými názory, nebál se poukázat na zkaženost a neucelenost názorů některých svých kolegů, například na Vítězslava Nezvala s jeho divadelní hrou „Manon Lescaut“ v režii E. F. Buriana, nevěřil Nezvalovu vlasteneckému nadšení, neboť jej znal,<sup>32</sup> podle Štyrského to byl obyčejný plagiát, převzaté dílo s ubohou režií přepracování, uváděna jako Nezvalova Lescaut a ještě s plytkým veršováním. Štyrský Nezvala znal a v době okupace mu již nevěřil, vzpomíná na to, že jej kolikrát prodal za čtvrtku vína, a stejně tak Toyen či Teigeho. Štyrský nepovolil ve svých myšlenkách surrealismu ani v době nejtěžší, v době okupace a protektorátu. Jindřich Štyrský se již v době španělské občanské války ostře stavěl proti fašismu. Ve druhé polovině třicátých let obesílá sborník „Španělsku“ téměř dokumentární kresbou jedné z prvních obětí frankistického režimu, největšího španělského básníka přítomné chvíle, Federica Garcíi Lorecy. Je to obraz „In Memoriam F. García Lorca“ (1937), na němž je zobrazena jako na otřesné reportážní fotografii, zhroucená a beztvářá hmota básníkovy prostríleného těla, z níž vyčnívají pouze bezmocně rozhozené nohy, obuté v prošoupaných holínkách, připomínajících Lorcova nesčetná putování po rodné matce-zemi, která se mu stala předčasným hrobem. Zavraždění tohoto básníka se Štyrskému stalo nejvýmluvnějším symbolem brutality a zhovadilosti fašismu, pro jehož demagogickou, na lži postavenou ideologii znamenal každý svobodný umělecký projev smrtelné nebezpečí. Tento obraz se také stal naplněním a potvrzením Štyrského tolik diskutované věty, prohlašující, že pro „skutečného básníka“ není dnes jiného místa než na pranýři. S tím rozdílem, že pranýř společnosti se ve fašistických režimech proměnil přímo v popraviště. S ohlasem španělské války se setkáváme i u dalších surrealistů té doby, například u Toyen, nejbližší umělecké spolupracovníci Štyrského, například v cyklu „Přízraky pouště“, kde jsou motivem rozbité dětské hračky a zkamenělá zvířata.<sup>33</sup>

V souvislosti se Štyrským a Toyen je možné také vzpomenout na zapomenutého surrealistického básníka Jindřicha Heislera, tento bezvýhradný obdivovatel Štyrského a Toyen židovského vyznání, nesl ve svém osudu stín tragiky a smutku. Ke Štyrskému

---

<sup>32</sup> KISIL, A. *Jindřich Štyrský – Mým očím je nutno stále házetí potravu*, [on-line], 2009, [cit. 12. 2. 2015]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10256471308-jindrich-styrsky-mym-ocim-nutno-stale-hazeti-potravu/2095622671>.

<sup>33</sup> KOLEKTIV AUTORŮ *Dějiny českého výtvarného umění IV/2, 1890-1938, 1. díl*, Ústav dějin umění AV ČR, 1998, s. 293, ISBN 80-200-0587-0.



a Toyen do Skupiny surrealistů v ČR vstoupil v předvečer Mnichova a okupace naší země. Po jeho vstupu byla zastavena a zakázána činnost této skupiny, ta přešla do ilegality, ale i tak se snaží psát básně, ke kterým mu dělá ilustrace Toyen a obálky Štyrský. Heisler se podílel svými slovy také na tvorbě ilegálního fotografického cyklu Štyrského „Na jehlách těchto dní“ (1941). Po válce odjíždí s Toyen natrvalo do Paříže, ale velmi brzo umírá.

Jedním z nejpozoruhodnějších obrazů Jindřicha Štyrského v jeho bohaté tvorbě je obraz z roku 1933 s názvem „Z mého deníku“. Tento obraz vznikl ještě před založením surrealistické skupiny u nás a koupila jej Moderní galerie již v roce 1935. Vyznačuje se ironicky sofistikovaným přístupem k otázce prostoru. Jindřich Štyrský zde sestavuje kompozici ze stylově zcela různorodých prvků, z nichž některé jsou jak tematicky, tak malířsky přímými citáty z různých období jeho předchozí tvorby, například ve figurálním motivu připomíná rané devětsilské období s pieroty a kolombínami, kdežto ve stínových rostlinných obrysech opakuje artificialistickou techniku rozprašování barev. Kombinuje je se svým současným tvaroslovím, v němž hraje roli záliba v rozvíjení a obměňování neidentifikovatelných novotvarů. Protiváhu k této hře představuje skrytý obsah obrazu. V knize *Sny* ho Štyrský zařadil mezi práce, které se váží ke druhému snu o Emilii, který ústí v intenzivní představu dětského erotického prožitku. V tomto má důležité místo motiv všelijakých střepů z hrnečků, talířů, džbánek, na nichž jsou namalovány květy, ornamenty, úlomky skleniček s vyrytými růžemi. V obraze „Z mého deníku“ se tato představa, kterou Štyrský zpracovával již od konce dvacátých let, stala výtvarným i významovým středem. Ve volném prostoru se setkávají dva střepy, přičemž na jednom z nich je fragment tváře sochy, jejíž nos se téměř dotýká druhého střepu s růžovou ženskou nohou. Stejný tvar nohy s trhlinami Štyrský poprvé zdůraznil v kresbě Eurydika. Interpretaci této představy přináší Štyrského úvod ke *Snům* se vzpomínkou na smrt starší sestry, jak ji zažil v dětství: „*Její bosé nohy, napnuté křečí, chystající se cestovati do podsvětí. Lituji, že jsem nepoznal jejich vůni.*“<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> SRP, K. A KOL. *České moderní umění 1900-1960*, Národní galerie v Praze, Praha 1995, s. 213, ISBN 80-7035-095-4.

Obrázek 4: Z mého deníku – Jindřich Štyrský



Zdroj<sup>35</sup>

Jindřich Štyrský a jeho sny, to je věčné téma, nejen naše české, ale komplexně surrealistické. Tolikrát zmiňované, vyzdvihované a také mnohými zatracované sny, sny jako prostředky ke tvorbě, sen a surrealismus, náš sen bude věčný. Sen nikdy nebyl surrealismu pouhou zásobárnou víceméně bizarních představ, jak se dnes může zdát mnohým povrchním pozorovatelům, ale svrchovaně důležitou součástí lidského života, jejíž systematický průzkum směřoval k hlubšímu poznání samých základů naší psychiky, ale také k obohacení našeho života o dosud nevyužité a skryté síly a schopnosti. Jestliže dnes, na sklonku surrealismu, hraje sen v životě průměrného člověka stejně okrajovou, zanedbatelnou a prakticky bezvýznamnou roli jako před padesáti lety, nese svědčí to o ztroskotání surrealistických ambicí a cílů, ale pouze o tom, že podmínky dnešního života stále ještě nedovolují plné rozvinutí psychických sil člověka, že lidská existence je v dnešní strojové civilizaci zaměřena p

---

<sup>35</sup> ŠTYRSKÝ, J. *Z mého deníku*, [online], [cit. 12. 2. 2015]. Dostupné z: [http://www.ngprague.cz/userfiles/filemanager/images/o\\_3500\\_a.jpg](http://www.ngprague.cz/userfiles/filemanager/images/o_3500_a.jpg).

ředeevším k utilitárním cílům a že ztratila svůj původní rozměr autentického bytí. Díváme-li se na sny stále ještě jako na nevázaný výplod naší fantazie, přestože již známe mnohé klíče k jejich interpretaci a nezůstává nám utajen jejich význam pro možnosti plného rozvinutí našeho života, je to jen novým důkazem jednostranné orientace naší civilizace, redukující člověka k obrazu stroje a odnímající mu schopnosti naplnění jeho skutečné lidské podstaty. Štyrského první psané záznamy snů spadají do roku 1925, tedy přibližně do téže doby, kdy surrealisté začínají publikovat snové materiály v „La revolution surréaliste“. Z knihy Jindřicha Štyrského „Sny“ je zřejmé, že k většině jeho snů se váže celý cyklus skic, barevných kreseb, koláží a obrazů, názorně dokládajících proces tvorby od autentického kresebného záznamu přes nejrůznější modifikace snového motivu až k výslednému, nejčastěji obrazovému vyjádření. Většinou jde o autorovu výtvarnou autointerpretaci. Důležité pro jeho práci byly snové zážitky. Například obrazy „Sen o otci“, „Sen o hadu“, „Sen o kuně“, všechny „Sny o Emílii“ atd. „Sny o Emílii“ jsou stěžejními díly jeho snů. U Štyrského se v mládí vytvořila silná citová a erotická vazba na sestru, bylo to mezi jeho pátým až šestým rokem, tedy v nejerotičtějším infantilním období. Tuto vazbu traumatický zážitek z její smrti proměnil v trvalou fixaci, která pak výrazně ovlivňovala všechny jeho následující citové vazby. Sestra se pro něj stala skutečným přízrakem, imaginární a snovou bytostí, do níž si promítal všechny své pozdější lásky, které mu s její představou splývaly. Ukazuje to, jak jeho básnická tvorba, tak jeho sny i události ze života. Klíčovým textem pro dešifrování tohoto vztahu je Štyrského erotická próza „Emílie přichází ke mně ve snu“, v níž se nerozlišitelně prolíná fikce a sen se skutečností, s jeho zážitky a vzpomínkami.<sup>36</sup>

Štyrského sny a jeho dílo ze snů lze shrnout jeho slovy: „*Tak já jdu na motiv. Do svých snů.*“<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> ŠTÝRSKÝ, J. *Sny 1925–1940*, Argo 2003, s. 125, ISBN 80-7203-512-6.

<sup>37</sup> Tamtéž, s. 126.

## 3 NĚMEČTÍ VÝTVARNÍ UMĚLCI PROTI NACISMU

### 3.1 Max Ernst a Evropa po dešti

Jeden z největších surrealistických malířů v historii, Němec po dlouhá léta žijící v Paříži. Do roku 1922 žil v Kolíně nad Rýnem, kde maloval a tvořil dadaistickými metodami. Po seznámení se s francouzskými surrealisty André Bretonem a Paulem Eluardem se trvale přestěhoval do Paříže, kde se připojil k jejich surrealistické skupině. S Ernstovým uměním je spojeno nejen malování a kreslení, ale také vytváření soch a zejména tvorba koláží, které byly jedním z hlavních proudů surrealismu. Na projektech spolupracoval například s malířem Joanem Miróem, režisérem Louisem Buñuelem nebo sochařem Albertem Giacomettim. V roce 1941, po několika internacích ze strany vichistických Francouzů a také věznění od nacistů, se mu podařilo emigrovat do Spojených států amerických. Do Francie se vrátil až v roce 1953.

Na Ernstovu malířskou tvorbu ve třicátých letech dvacátého století měla obrovský vliv koláž, jakožto moderní surrealistická metoda umění. V tomto období surrealistická malba hojně koláže využívala. Také Dalí, který se tehdy stal velmi aktivním členem surrealistické skupiny, vypracovával svou paranoicko-kritickou metodu. Ernst o ní prohlásil, že je předurčena svým názvem udělat štěstí, ale sám dával přednost Rimbaudovu výměru o básníkovi, který se stává vidoucím. V Ernstových malbách z druhé poloviny třicátých let se neprojevovalo šílenství dalíovského verismu. Odlesky koláže se ukázaly ve snaze charakterizovat objekty pozornou modelací. Do Ernstových obrazů opět vstoupil hluboký prostor. Také se mění atmosféra, napětí, záhady, přeludy a přízraky, které Ernst ukázal na svých kolážích, se ukazují i v malbách. Byl si velmi dobře vědom funkce koláže, která se vloudila do tehdejšího života a pěstovala v lidských představivostech schopnost objevovat a vykládat si dvojí významy, hledat jinotaje, přijímat je a sdělovat. V tom byla právě i politická a protinacistická použitelnost koláže.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> PETROVÁ, E. *Max Ernst*, Státní nakladatelství krásné literatury a umění, Praha 1965, s. 48, ISBN nepřiděleno.

To celé dráždilo represivní orgány všude, nejen v Německu. Surrealisté tehdy reflektovali zneklidněné ovzduší celé doby, byly to smrtelné záchvěvy, které se snaží zapudit ony záchvěvy, jež byly vlastním dechem poznání a života a které podle André Bretona ohlašovaly ohavnou všeobecnou nemoc. Tato nemoc se jmenovala fašismus.

Z Německa Max Ernst velice dobře slyší dupot těžkých bot a vnímá nástup fašismu a hrůzy páchané nacisty uvnitř jeho rodné země. Maluje obrazy, „Barbary vystupující z lesa“, „Barbary kráčejí na západ“. Vedle neodbytné představy zkázy a pomíjivosti objevují se také motivy skalních měst, zkamenělých měst, která v obrazech nazvaných „Celé město“ zhmotňují vidinu existence nepodléhající času, srůstající s časem. Tato tajemná terasovitá města starověkých kultur, opuštěná a zarůstající divokou vegetací, byla básnickou vizí skutečné přírodní scenérie, a to skalisté krajiny v Arizoně, kde si Ernst o deset let později zbuduje svůj dům. Jeho vize a sny se zázračně měnily ve skutečnosti. V Ernstově přírodě se plody mění ve vidoucí oči, listy se přetvořují v živočichy, a ze stvolů vyrůstají nahá ženská těla. Max Ernst si hraje se svou představivostí, zkouší, co mu objeví nového, vykřesává jiskru v dotyku s konkrétní realitou, ale má své přeludy a různá spektra v moci. Je právě tak moc vážný jako výsměšný, snad proto netrpí hysterií dogmatiků. Malíř, kterého měli nacisté na „černé listině“, se účastnil všech hlavních akcí, jimiž surrealismus ve druhé polovině třicátých let dvacátého století projevoval své mezinárodní rozpětí a široký vliv. Max Ernst se zúčastnil velké mezinárodní výstavy v červnu 1936 v Londýně, na konci téhož roku pokračoval v New Yorku, pod titulem „Fantastic Art, Dada and Surrealism“ a vyvrcholení přišlo v roce 1938 mezinárodní výstavou surrealismu v Paříži. Zastoupení Maxe Ernsta bylo všude velmi výrazné, neboť patřil mezi uznávané představitele hnutí. V roce 1937 Maxi Ernstovi byla věnována zvláštní edice časopisu Cahiers d'Art, ta se rozsahem reprodukcí rovnala téměř monografií. V roce 1937 Max Ernst navrhoval výpravu pro Itkinovu inscenaci Jarryho „Ubu spoutaného“, v níž použil motivu koncentračního tábora a fašistických emblémů.

Svůj vztah k surrealistické skupině dokáže Max Ernst přehodnotit a přerušit v okamžiku, kdy se „příkaz“ shora dostane do rozporu s jeho přesvědčením. V roce 1938, kdy měla být komplexně a všude sabotována poezie politicky angažovaného Paula Eluarda, rozhoduje se Ernst a s ním další přátelé Man Ray a Tanguy, že tento požadavek nehodlají akceptovat a opouštějí skupinu. Ve stejnou dobu odjíždí z Paříže

a žije poblíže Avignonu, kde nalézá chvíli trochu klidu. Po tomto krátkém odpočinku přicházejí v rychlém sledu události, které jsou pro Ernsta velmi těžké a zároveň jsou absurdní. Je vyhlášena válka a antifašista Ernst je najednou ve Francii nepřátelským živlem. Je známo, že v roce 1922 opustil Německo bez řádného pasu a je tedy stále papírově německým občanem. Je francouzskou policií internován, nejdříve ve staré věznici Largentière, následně v internačním táboře Les Milles. Díky zásahu Paula Eluarda je propuštěn, vrací se do Saint-Martin u Avignonu, kde se dává opět do umělecké práce. Ale absurdní a trapná cesta pro Ernsta nekončí. Na počátku německého útoku v roce 1940 jej znovu internují v táboře Loriol, následně v Saint-Nicolas u Nimes, tam se mu podaří uprchnout, je znovu zatčen a znovu prchá. V této těžké životní situaci a takřka apokalyptickém psychickém rozpoložení, v existenční tísní, hledán gestapem, maluje své velké obrazy „Uloupené zrcadlo“, „Anděl bažin“ a „Evropa po dešti“. Těžko si představit vypjatější atmosféru. Proces dekalkomanie vystupňoval šílenství zkázy a propasti smutku k apokalyptické vizi. Jsou to díla vrcholně subjektivní a lze v nich číst osudy umělce Maxe Ernsta. V „Evropě po dešti“ jde o jeho imaginární autoportrét v podobě ptačího dvojníka Loplopa, avšak individuální tragédie se ztotožňuje s celou tragédií Evropy, ve které již není pro umělce žádné místo. Opustit rychle Evropu se stalo pro Ernsta otázkou záchrany života.<sup>39</sup>

Nepřirozené okolnosti spojily cesty těch, kteří se svými názory rozešli. Na konci roku 1940 se v Marseille shromažďovali umělci, kteří utíkali před nacisty. Sešli se zde také surrealisté. Ernst se opět setkal s Bretonem. Cílem cesty byly Spojené státy americké. Pro Maxe Ernsta ale opustit francouzské území bylo skoro neřešitelným problémem. Záležitost s cestovním pasem nebylo prostě možné ze známých důvodů vyřešit. Osudy surrealisty však bývají mimo realitu. A pomohla opravdu objektivní náhoda. Když se s velmi malou nadějí dostal na hraniční kontrolu, policisté a celníci otevřeli jeho zavazadla a obrazy postavili podél stěn. K této vlastně improvizované výstavě byl Max Ernst požádán podat vysvětlení. Traduje se, že nikdy prý nemluvil o umění s větším zápalem a snahou být prostý. Nakonec mu bylo povoleno hranici překročit. 14. července 1941 uviděl půvabnou lady, sochu Svobody. V roce 1953 se Max Ernst znovu vrátil do Francie, usadil se v Paříži. O pět let později mu bylo uděleno

---

<sup>39</sup> PETROVÁ, E. *Max Ernst*, Státní nakladatelství krásné literatury a umění, Praha 1965, s. 52, ISBN nepřiděleno.

francouzské občanství. Na 27. ročníku benátského bienále získal Velkou cenu za malířství, která mu přinesla uznání, ale také vyloučení ze surrealistické skupiny André Bretonem.

Obrázek 5: Evropa po dešti – Max Ernst



Zdroj<sup>40</sup>

### 3.2 George Grosz, politicky angažovaný umělec

Není snad více politicko-umělecky angažovaného německého výtvarníka, poukazujícího na sociální nespravedlnosti a zrůdnosti fašismu, než byl George Grosz. Snad jen jeho velcí přátelé, bratři Wieland a Helmut Herzfeldové, revoltovali v tomto protifašistickém pohledu podobným způsobem. Oba bratry Herzfeldovi poznal Grosz během období 1. světové války. Všichni tři milovali Ameriku, a tak si v roce 1916 dva z nich, Gross a Helmut Herzfeld, předělali jména, Helmut Herzfelde na John Heartfield a Georg Gross (spíše se psal s německým ostrým s) na George Grosz. Byl malířem, grafikem, ale také obratným kolážistou a proslul svými revoltujícími a antifašistickými fotomontážemi, podobně jako John Heartfield.

George Grosz tvořil politicky angažované umění jako nikdo jiný, dokonce ani slavný Otto Dix, nelitostný kritik poměrů Výmarské republiky, takové míry angažovanosti nikdy nedosáhl. George Grosz se angažoval ale všeobecně, společensky, nikdy ne ve smyslu stranické politiky komunistické strany, do které v roce 1918

---

<sup>40</sup> ERNST, M. *Evropa po dešti*, [online], [cit. 12. 2. 2015]. Dostupné z: <http://www.seniortip.cz/portal/cz/seniortip/article/2163/Image/image022.jpg>.

vstoupil. George Grosz studoval od roku 1909 na Královské saské umělecko-průmyslové škole v Drážďanech, kde byl ve třídě grafiky žákem pražského rodáka Emila Orlika. Během svého studia pozorně sledoval činnost skupiny „Die Brücke“, později i skupiny „Der Blaue Reiter“. Jako každý mladý umělec v Německu, který se připojil k avantgardě, byl i on obeznámen s těmito a s dalšími mezinárodními pokrokovými směry. V listopadu 1914 se Grosz po jistém váhání přihlásil k válečné službě, o šest měsíců později však byl již služby neschopen. Tento půlrok velmi posílil jeho nenávist k válce a všemu vojenskému. Brzy se k tomu přidala i nenávist k válečným zbohatlíkům. V lednu 1917 byl opětovně povolán do armády, ale hned druhý den odešel do nemocnice a později se léčil v nervovém sanatoriu. V těchto válečných letech se George Grosz velmi zabýval náměty cirkusu a varieté, vražd a zločinů, války a velkoměsta. To se mu stalo synonymem světa vymknutého z kloubů.<sup>41</sup>

V roce 1918 spoluzakládá Grosz dadaistickou skupinu v Berlíně. V roce 1923 přestává platit příspěvky komunistické straně a odchází z ní. Rok před tím totiž absolvoval cestu po Sovětském svazu, kde byl přijat i Zinovjevem. Cesta mu ale přinesla hlubokou deziluzi. Levicový světový názor si však přesto ponechal. V roce 1920 vystavoval Grosz na první dadaistické výstavě v Berlíně. Předvedl tam svůj obraz „Viník zůstává neznámý“. Obraz samotný je z roku 1919, je to kresba velkoměsta s pomocí dadaistické koláže z vystříhaných částí novin s názvy měst Hamburg, Newcastle, Antverpy. Na koláži je ústřední postavou „neznámý viník“, muž, který hrabe peníze a nad ním je nápis kapitalista, v pozadí koláže jde prostitutka, která přechází chodníky různých měst. Na začátku dvacátých let dvacátého století se Grosz věnuje především kreslení politické karikatury. Vyšlo mu několik knih reprodukcí s jeho kresbami, například *Gott mit uns* (Bůh s námi, 1921), *Das Gesicht der Herrschender Klasse* (Tvář vládnoucí třídy, 1921), *Ecce Homo* (Ejhle Člověk, 1922), *Mit Pinsel und Schere* (Štětcem a nůžkami, 1922), *Räuber* (Loupežníci, 1922), *Abrechnung folgt* (Zúčtování následuje, 1924), *Spieß- und Spiegel* (Šosákovy zrcadlo, 1925). Grosz ve svých kresbách a kolážích revoltuje, poukazuje a protestuje proti negativním společenským jevům, bídě, nezaměstnanosti, měšťáctví, šosáctví, válce, vykořisťování obyčejných lidí

---

<sup>41</sup> WOLF, N. *Expresionismus*, Köln: Taschen GmbH, 2005, s. 42, ISBN 80-7209-659-1 .



a dalším věcem. V roce 1925 se v německém Manheimu konala výstava německých autorů, která nesla název Neue Sachlichkeit („Nová věcnost“), výstava měla ujednotit německé malíře, měl to být rozchod s expresionismem a abstrakcí a návrat k německému realismu, nestalo se tak. V roce 1926 uveřejňuje spis „Umění v ohrožení“, který napsal s Wielandem Herzfeldem.<sup>42</sup>

Groszova výtvarná umělecká tvorba se ubírala od dadaismu k nové věcnosti, respektive k sociálně kritickému verismu a eliminovala formální stránky expresionismu, nikoliv však jeho satirickou a žalující sílu. Proto Grosze rychle dohnalo i „lidstvo, které zešílelo“. V lednu 1933 byl jednou z prvních obětí nacistického teroru. Urychleně v lednu 1933 emigroval i se svojí rodinou do Spojených států amerických, kde v roce 1938 získal i občanství, když jej nacisté před tímto zbavili občanství německého. V roce 1937 jsou jeho díla zastoupena v Mnichově na výstavě pořádané nacisty s názvem „Zvrhlé umění“. 385 Groszových prací bylo zkonfiskováno a některé byly spáleny. Do rodného Německa se vrátil až v prosinci 1958, avšak za půl roku umírá. Ale jeho postoje a myšlenky zůstaly.

Jedním z nejpozoruhodnějších děl George Grosze je obraz „Pocta Oskaru Panizzovi“, v němž agresivita obrazu vyplývá nejen z motivu, avšak je vyjádřena i expresivní, rudě žhnoucí barevností a mocnými energetickými proudy kompozice obrazu. Strhující dynamice podléhá i architektura. Připomíná rozvržení prostoru a nejisté, zřícením hrozící kulisy budov expresionistického filmu. Do nekonečně se sbíhající ulice valí se masa kubicky zjednodušených, vzájemně se překrývajících postav. Bezcílnost jejich pohybu vyznačuje vír vzájemně se utlačujících a do sebe narážejících útržkovitých postav. Grosz v obraze smíchal futurismus a kubismus se špetkou Jamese Ensora na skutečně divokou přehřátou, je tam hranice mezi dadaismem a expresionismem, vřící kaši. Groszův obraz je chápán jako velkoměstský obraz s poctou expresionistickému spisovateli a lékaři Oskaru Panizzovi, jehož satirické útoky proti státu a církvi se Groszovi líbily. Italský futurista Carlo Carra namaloval krátce předtím téměř podobný „politický“ pohřeb, který vyústil v krvavou bitku. Avšak divoký vír lůzy kolem rakve, na níž sedí smrtka popíjející kořalku, nebyl Groszovi jen záminkou k poskytnutí dostatečné verry malířskému pojetí pořádného chaosu věcí,

---

<sup>42</sup> SCHNECKENBURGER, M. A DALŠÍ, *Umění 20. století*, Köln: Taschen GmbH, 2011, s. 729, ISBN 978-3-8365-3519-9.

nýbrž i zdůvodněním, jak k chaosu dochází v džungli velkoměsta, jež svými nočními lokály a výškovými budovami dusí malý kostelík. Vyznamenáními ověšený voják mává šavlí, kněz s tváří jako měsíc zdvihá pateticky do výšky kříž, úředník s hlavou skopce ztělesňuje úřední šiml stádních zvířat. Svítící nápis „Heute Tanz“ nad vchodem do domu vedle rakve je výmluvný sám o sobě, zve k modernímu tanci smrti. Grosz k tomu sám napsal: „*Podivně působící ulicí se valí nocí pekelné procesí lidských figur, v jejichž obličejích se zrcadlí alkohol, syfilis, mor. Namaloval jsem tento protest proti lidstvu, které zešilelo.*“<sup>43</sup>

Obrázek 6: Pocta Oscaru Panizzovi – George Grosz



Zdroj<sup>44</sup>

<sup>43</sup> WOLF, N. *Expresionismus*, Köln: Taschen GmbH, 2005, s. 42, ISBN 80-7209-659-1.

<sup>44</sup> GROSZ, G. *Pocta Oscaru Panizzovi* [online], [cit. 12. 2. 2015]. Dostupné z: [https://rudodegoede.files.wordpress.com/2010/08/038-5813\\_34-george-grosz\\_-dedication-to-oskar-panizza\\_-1917-18\\_-oil-on-canvas.jpg](https://rudodegoede.files.wordpress.com/2010/08/038-5813_34-george-grosz_-dedication-to-oskar-panizza_-1917-18_-oil-on-canvas.jpg).

### 3.3 John Heartfield, fotomontáží proti fašismu

John Heartfield se narodil v Berlíně jako Helmut Herzfelde. Svoje jméno si poangličtil v roce 1916, na protest proti německému nacionalismu a protianglickému postoji Německa v průběhu první světové války. V roce 1908 začal studovat umělecko-průmyslovou školu v Mnichově a od roku 1912 pak na umělecko-průmyslové škole v Berlíně. Ve svých 25 letech byl Herzfeld odveden do armády, ovšem jeho vojenská služba netrvala vůbec dlouho, neboť předstíral nervová zhroucení a z armády byl posléze propuštěn. Jeho myšlení začalo být ostře protiválečné. V roce 1916 se svým bratrem Wielandem Herzfeldem vydávají a také typograficky zpracovávají časopis „Neue Jugend“. V roce 1917 zakládá opět se svým bratrem Wielandem Herzfeldem nakladatelství „Malik“.<sup>45</sup>

Od roku 1917 je také členem komunistické strany. V roce 1918 se stává se svým přítelem George Groszem členem berlínské dadaistické skupiny. S Groszem zakládá satirický časopis „Die Pleite“. Od roku 1920 tvoří své první fotomontáže. Do časopisu přispíval i Bertolt Brecht, který sdílel jejich politicko-umělecké názory. Hertfield rovněž přispíval do dvou komunistických tisků. Do deníku „Die Rote Fahne“ (Rudý prapor) a do týdeníku Arbeiter-Illustrierte-Zeitung (AIZ, Dělnické ilustrované noviny).<sup>46</sup>

V roce 1933 se dostávají v Německu k moci nacisté a obsazují jeho dům, Johnu Heartfieldovi se podaří utéci do Československa do emigrace. Žije v Praze a pokračuje ve své práci pro Arbeiter-Illustrierte-Zeitung. Stal se uprchlíkem, emigrantem v cizí zemi, v Československu, kde dále tvoří protinacistické kresby a fotomontáže. Jeho fotomontáže se staly součástí výstav pražského spolku výtvarníků „Mánes“, v roce 1934 se v Praze konala velká výstava Heartfieldových prací, která přinesla množství diplomatických potyček mezi Německem a Československem. Nacisté požadovali, aby z výstavy byly okamžitě staženy veškeré práce, které by je zesměšňovaly. Tím pádem by výstava pozbyla smysl. V této přetěžké době pro německé emigranty, umělce

---

<sup>45</sup> SCHNECKENBURGER, M. A DALŠÍ, *Umění 20. století*, Köln: Taschen GmbH, 2011, s. 733, ISBN 978-3-8365-3519-9.

<sup>46</sup> GLENN, M. *John Heartfield*, [online], 31. 7. 2008 [12. 2. 2015]. Dostupné z: [http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art\\_id=303](http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=303).

a intelektuály, se projevily skutečné charaktery lidí v Praze a situace nebyla leckdy vůbec jednoznačná pro emigranty, a už vůbec ne jednoduchá. Stejně tomu tak bylo s našimi emigranty – umělci posléze v Paříži, možná ještě horší.

Obrázek 7: Madrid 1936 – John Haertfield



Zdroj<sup>47</sup>

Lenka Reinerová vzpomíná na toto těžké období pro německé emigranty takto: „Chodili po městě, které neznali. Nerozuměli, co lidé na ulicích říkají. Jeden herec prodával po domech tkaničky, jeden básník kolportoval noviny, jedna tanečnice zas šila

---

<sup>47</sup> HAERTHFIELD, J. *Madrid 1936*, [online], [cit. 12. 2. 2015]. Dostupné z: [http://theredlist.com/media/database/graphisme/History/poster\\_kodeine/john\\_heartfield/016\\_john\\_heartfield\\_theredlist.jpg](http://theredlist.com/media/database/graphisme/History/poster_kodeine/john_heartfield/016_john_heartfield_theredlist.jpg).

*pantofle. Když ale večer do tmy zazářily světelné reklamy a lidé stejně jako před nedávnem oni, spěchali do kin, divadel a koncertních síní, spadl z nich tlak nekonečné honby za živobytím a na pár hodin zase nabyli své přirozené podoby. Do malé klubové místnosti v zadní části kavárny Metro se vešlo nanejvýš tak dvacet lidí, jen výjimečně o několik víc. Nebyl to zrovna lákavý prostor a větrání nestálo za nic. Bez ohledu na to se tam scházeli němečtí exiloví spisovatelé. Pro číšníky to byl trochu nezvyklá, nepřiliš konzumující, ale docela přijatelná společnost. Malý muž s holou hlavou a plnými, jakoby ironicky ohrnutými rty probudil své berlínské nakladatelství Malik v Praze k novému životu. Tiskl díla svých přátel na vypůjčeném papíře. Wieland Herzfelde byl klidný člověk, jeho bratr se zbrázděným čelem a drobnýma neklidnýma rukama byl naopak rtuťovitý živel. Během první světové války si na protest proti válkychtivosti Německa přijal anglický pseudonym, který pak používal až do smrti. Málokdo se uměl tak rozčilovat, uličnicky smát, mistrovsky napadat obludnosti fašismu jako to dokázal John Heartfield svými uměleckými fotomontážemi.“<sup>48</sup>*

Mezitím se v Německu opakovaně páliły knihy těch nejlepších německých spisovatelů a konfiskovaly se také obrazy, ze kterých se mnohé také spálily jako „Zvrhlé umění“. Od jara 1933 nacisté organizovaly štvavé kampaně proti spisovatelům, umělcům a intelektuálům, kteří byli židovského původu nebo protinacistického smýšlení. Po velmi nepřátelské a štvavé propagandistické akci uspořádali dne 10. května 1933 nacionálněsocialističtí studenti v Berlíně a v ostatních německých universitních městech akci s názvem „pálení neněmeckých spisů“. Rozsudek „spálit“ tak byl vynesěn nad knihami mnoha vynikajících autorů, jež byly jako zvrhlé a neněmecké házeny na hranici. K těm, kteří byli dáni do klatby, náleželi například Heinrich Mann, Sigmund Freud, Kurt Tucholsky, Erich Kästner a mnoho dalších). Mnohým z těch, kterým byly páleny knihy, se podařilo uprchnout z Německa, jiní spáchali sebevraždu.<sup>49</sup>

Heartfield utíkal na podzim roku 1938 před nacisty znovu, tentokrát do Anglie. Na jeho přítomnost v Mánesu a poslední slova v Praze před emigrací do Londýna Lenka Reinerová vzpomíná: „*Nemůžu odletět*“, prohlásil John Heartfield, který patřil

---

<sup>48</sup> REINEROVÁ, L. *Všechny barvy slunce a noci*, Labyrint, 2002, s. 44, ISBN 80-85935-38-4.

<sup>49</sup> MÜLLER, H. A KOL. *Dějiny Německa*, Nakladatelství Lidové noviny, 1999, s. 275, ISBN 80-7106-188-3.

*k nejhroženějším, když konečně bylo pro jeho cestu do Anglie všechno přichystáno. „Jak jsem musel zmizet z bytu, nechal jsem u někoho kabát a teď si zaboha nemohu vzpomenout u koho. V kapsách kabátu mám poslední skici a bez nich nepoletím, to je snad jasné.“ Kabát se brzy našel. Visel v garáži známého malíře Pelce, který byl Heartfieldovým dobrým přítelem. „Musím odletět ještě dnes,“ požadoval kategoricky Heartfield. „Dneska jsem potkal na ulici jednoho gestapáka z našeho města. Určitě mě poznal, zítra by už mohlo být pozdě.“<sup>50</sup>*

John Heartfield po exilu v Londýně se do Německa vrátil až v roce 1950. Zemřel v Berlíně v roce 1968. V rozhodující dobu, kdy se svět zmítal v osudových okamžicích bytí a nebytí, se přiklonil prostřednictvím svého umění, fotomontáží, na stranu svobody a humanismu. Jeho fotomontáže burcovaly svobodomyšlné lidi celého světa proti absurditě fašismu a nacismu. Jeho díla byla a budou, vždy a navždy, v paměti všech svobodomyšlných lidí našeho světa.

---

<sup>50</sup> REINEROVÁ, L. *Všechny barvy slunce a noci*, Labyrint, 2002, s. 64, ISBN 80-85935-38-4.

## 4 ČESKOSLOVENŠTÍ VÝTVARNÍ UMĚLCI VE FRANCII OD ZÁŘÍ ROKU 1938 DO ROKU 1945

Naše dnešní představy o tom, co se dělo v okamžicích pro mnohé definitivně zoufalé, „době konce světa“, kdy rozpínavost německého nacismu nabírala na grádech a svobodomyšlní umělci byli z valné většiny nuceni z různých objektivních i subjektivních důvodů emigrovat, odejít do exilu mimo druhou republiku a dále mimo Protektorát, mohou být různé a velmi zkreslené. První vlna odcházela na podzim 1938 po Mnichovské konferenci, po zabrání tzv. sudetského československého území nacisty, ta druhá potom po 15. březnu 1939, kdy zbytek naší republiky obsadila nacistická vojska a vznikl protektorát Čechy a Morava pod nacistickou správou. Ta doba začala být bez obalu pro tehdejší opravdové svobodomyšlné umělce zhoubná a setrvání v Čechách se rovnalo rozsudku smrti nebo věznění v koncentračních táborech. V prvním momentě se stala exilovou destinací Paříž, dále Londýn a potažmo Spojené státy americké. Situace při odchodech z domoviny nebyla pro naše umělce vůbec jednoduchá, svět se změnil, byl naladěný zčásti i proti vlnám emigrantů. Francie i Anglie té doby byly zcela sebevraždě najeté na rychlodráze zhoubné politiky appeasementu, urovnávání a podlézání snad ve všech směrech Hitlerovi, Mussolinimu, ale i španělským falangistům. Paříž byla sice uměleckým otevřeným městem, ale i zde velmi hlasitě zněly hlasy proti cizincům a uprchlíkům, francouzská zpátečnická vláda té doby byla skutečně podivná, politika Francie neprůhledná, plná ústupků nacistickému Německu. Skvěle první momenty v exilu v Paříži popisuje novinářka a spisovatelka Lenka Reinerová: „*Chodila jsem stejnými ulicemi, po nichž kdysi kráčel Balzac a po něm Flaubert a Anatole Franc. Chopin a Heine tady žili v exilu a teď jsme tu byli emigranty my. Před námi němečtí uprchlíci, potom Rakušané, uprchlí z anektovaného Rakouska, pak poražení republikáni ze Španělska a nakonec přišla řada i na nás, Čechoslováky...*“<sup>51</sup>

Ti, kdo v Čechách v té době zůstali, nesli trpký úděl nesvobody a sváděli boj o přežití. Vyostřené reakce fašizující části české společnosti proti antifašistům, nesli někteří, jako Karel Čapek, velmi těžce, zlomený a nemocný Karel Čapek o Vánocích

---

<sup>51</sup> REINEROVÁ, L. *Všechny barvy slunce a noci*, Labyrint, 2002, s. 80, ISBN 80-85935-38-4.

1938 umírá. Po obsazení zbytku republiky nacisty jsou mnozí umělci pozatýkáni a končí v nacistických káznicích a koncentračních táborech (Vladislav Vančura, Josef Čapek, Emil Filla). Tato neúnosná a přetěžká doba pro náš český národ, tragický podzim 1938 a ještě tragičtější březen roku 1939, udělala z tehdejšího předsedy Nejvyššího správního soudu, doktora práv, ale i milovníka umění, překladatele, básníka i spisovatele Emila Háchy, historickou postavu. Hácha úřad, tehdy ještě československého prezidenta, přijal s velkými pochybnostmi – jakožto službu těžce zkoušenému státu a národu. Chtěl být v čele národa pouze na nezbytně nutnou dobu. V tehdejší vyostřené a velmi napjaté atmosféře po zářijovém Mnichovském diktátu v roce 1938, po odchodu prezidenta Dr. Edvarda Beneše do „exilu“ do Anglie, zaskočili citlivého a vzdělaného erudovaného právníka Emila Háchu zahraniční i domácí nepřátelé Československa, kteří tento stát rozbili a nadále ničili. V tuto pochmurnou a tragickou dobu pro naši zemi, kdy šlo o bytí a nebytí českého národa, dostal Emil Hácha nabídku, aby se stal prezidentem. Jakožto vynikající právník a po téměř čtyřicetileté právní kariéře, kdy byl v letech 1925–1938 prvním prezidentem Nejvyššího správního soudu ČSR, si velmi dobře uvědomoval následky, které by za toto prezidentství mohl nést, a to ještě nemohl v listopadu 1938 vědět, co bude vše následovat a jakým způsobem bude muset roli prezidenta v těchto nejtemnějších chvílích hrát. Dr. Emil Hácha k úmrtí své ženy v roce 1938 napsal sbírku básní „Omyly a preludy“, jedná se o lyrickou poezii a ukazuje vnitřní rozměr jeho osobnosti. V doslovu vysvětluje, že se jedná o lyrické záznamy o krátkých epizodách, roztroušených po okrajích dlouhé cesty životem. Emil Hácha byl nejen excelentním právníkem, ale taktéž se zabýval ve svém životě i dalšími věcmi, například se svým bratrem překládal anglickou literaturu, například „Tři muži ve člunu“ nebo Kiplingovy „Povídky z Indie“, zajímal se také velmi o výtvarné umění.<sup>52</sup> I s jeho osudem si zahrály nepěknou hru dějiny a tragické roky 1938 a 1939.

Od roku 1933, kdy se dostal v Německu k moci Hitler a nacismus, neustále někdo emigruje ze své vlasti. Ano, první to byli němečtí antifašističtí a židovští intelektuálové, mezi nimi výtvarní umělci, spisovatelé, básníci a spisovatelé. Mezi cílové země této emigrace se řadilo i Československo, zejména Praha. Ocitli se v Praze,

---

<sup>52</sup> BUDINSKÝ, L. *Deset prezidentů*. Praha: Knižní klub, 2003, s. 77, ISBN 80-242-0966-7.



v jiné zemi, vytvořili komunitu německy píšících intelektuálů v Praze. Tuto dobu po nástupu Hitlera v Německu k moci popisuje Lenka Reinerová, německy píšící autorka z Prahy, rodačka z Karlína, která pro svůj židovský původ a politickou orientaci musela sama v roce 1939 opustit Československo a odešla do Paříže.

V práci se zaměřím na vlnu intelektuálů, především výtvarných umělců, emigrujících do Francie od podzimu 1938, a popíšeme některé jejich osudy až do roku 1945. S úctou nad jejich osudy, životním optimismem a další tvůrčí činností v emigraci je nasnadě uvést spisovatele Stefana Zweiga, z jeho poslední knihy Svět včerejška, text snad nejlépe vystihující tehdejší myšlenky protifašisticky smýšlejících intelektuálů: *„Musel jsem být bezbranným bezmocným svědkem nepředstavitelného propadu lidstva do barbarství, které se považovalo za dávno zapomenuté a jehož vědomým programovým dogmatem je antihumanita. Paradoxní je, že jsem ve stejné době viděl totéž lidstvo pozvedat se technicky a duchovně k netušeným činům, kdy jedno mávnutí křídel předčilo vše, co se vykonalo za miliony let.“*<sup>53</sup>

Francie byla zcela objektivně od poloviny devatenáctého století až do roku 1939 vyhledávaným cílem českých výtvarných umělců. Do Francie jezdili naši výtvarní umělci za známými mistry, buď s touhou u nich studovat, nebo se s nimi alespoň setkat. Umělce lákala kosmopolitní atmosféra Paříže, ale také bohatství sbírek pařížských muzeí. Čerpali ve Francii inspiraci, poznávali nové umělecké směry. Snem snad každého výtvarného umělce bylo se v Paříži prosadit, mít tam výstavu a získat uznání pařížské kritiky. S historicko-politickým vývojem se postupně česko-francouzské vztahy měnily. Za nejlepší v tomto ohledu je považováno období mezi dvěma světovými válkami. Za dočasný konec je uváděn podpis mnichovské dohody. A právě dnem, kdy byla podepsána bez naší účasti, Anglií, Francií, Německem a Itálií Mnichovská dohoda, dnem 29. září 1938, tzv. Mnichovskou zradou, kdy nás naši spojenci Anglie s Francií nechali napospas německému fašismu a bylo sjednáno opuštění našeho pohraničí, tzv. Sudet Čechy a odevzdání území Německu, začíná naše ohlédnutí a připomenutí některých skutečností v souvislosti s emigrací a působením našich výtvarných umělců ve Francii až do konce druhé světové války v roce 1945. Je to historický moment, je to ona smutná doba, kdy z Československa do Paříže přichází

---

<sup>53</sup> ZWEIG, S. *Svět včerejška*, 1944.

nová vlna umělců, ovšem ze zcela jiných důvodů než ta předchozí. Určitě se změnily i jejich priority. Pro tyto výtvarné umělce a to i pro ty, kteří byli zatím apolitičtí, se tvorba stává prostředkem občanské angažovanosti, revolty proti fašismu a nacismu a většina umělců podřizuje talent dobrovolně kolektivnímu zájmu. Každý český umělec přirozeně reagoval na velmi napjatou a složitou životní situaci jinak. Převážná většina se aktivním způsobem zapojila do propagačních akcí, jež chtěly upozornit na tragický osud Československa. V Paříži byla založena Skupina československých výtvarných umělců, která měla za cíl pořádat výstavy a iniciovat publikace a kulturní události, které měly francouzskému publiku dokázat, že česká kultura je stále živá. Ve Francii v té době také vznikl Dům československé kultury. V této budově se scházela naše kulturní elita, která byla přítomná v tehdejší Paříži. Umělci a intelektuálové, přítomní v dané době v Domě československé kultury byli v září 1939 zatčeni a na šest měsíců uvězněni ve věznici la Santé. V roce 1939 se ve Francii formovala československá armáda. Mnozí umělci do ní dobrovolně vstoupili a po jejím rozpuštění se zapojili do francouzského odbojového hnutí a tomuto dali k dispozici svůj výtvarný talent. Následně se v okupované Paříži utvořila surrealistická skupina, mezi jejímiž členy byla i česká malířka židovského původu Edita Hirschová, která byla v červnu 1942 zatčena a byla deportována do Osvětimi. Umělci té doby ve Francii žili a tvořili v úzké souvztažnosti s onou dobou, v práci nás především zajímá ne jejich dílo, ale především dějiny umělců samotných, jejich osud a kontext jejich tvorby. Cílem je ukázat spleť některých příběhů a osudů.<sup>54</sup>

Někteří umělci, jimž hrozilo kvůli jejich tvorbě a politické angažovanosti ze strany nacistů pronásledování do Francie, resp. Paříže, odešli z ryze bezpečnostních důvodů, jiní v ní byli zabydleni již dávno, avšak jejich cesty se v důsledku vnějších i vnitřních okolností začaly křížit. Umělců, kteří v oné době Francií prošli, bylo mnoho, ale my se pozastavíme nad těmi, kteří se v Paříži a Francii účastnili ať už dobrovolně či nikoliv onoho dění v napjaté a vyhrocené době od roku 1938 do roku 1945, například Alén Diviš, Edita Hirschová, Adolf Hoffmeister, Jiří Kars, Maxim Kopf, Otakar Kubín, Rudolf Kundera, František Kupka, Fedor Loewenstein, František Matoušek, Antonín Pelc, Zdeněk Přibyl, Josef Šíma a Imro Weiner-Král. Pakliže hovoříme o českých

---

<sup>54</sup> PRAVDOVÁ, A. *Zastihla je noc*, Praha: Opus - Kristina Mědílková, 2009, s. 72, ISBN 978-80-7035-420-9.

výtvarných umělcích ve Francii v letech 1938–1945, musíme konstatovat, že mezi nimi byli i Němci a Slováci. Rozdělení národností však v té době nehraje pro československé občany žádnou roli, důležité jsou jejich vztahy a protinacistická orientace.

#### **4.1 Reakce českých a francouzských intelektuálů na mnichovskou dohodu**

V roce 1938 se naděje celého Československa upínaly především k Francii. O to větší byla naše očekávání v kritické době na konci třicátých let. Vojenská, ekonomická i kulturní spolupráce se zemí považovanou za spolehlivého a silného spojence zaháněla strach z rostoucí hrozby ze strany nacistického Německa a dodávala naději obyvatelstvu i politické reprezentaci. Po zkušenostech z první světové války se zdálo být jisté, že smlouvy uzavřené s Francií a dalšími spojenci nás ochrání před případným útokem. Podpis Mnichovské dohody 29. září 1938 však zasadil československo-francouzským vztahům těžkou ránu, a to i v oblasti kultury.

Jedním z prvních důsledků mnichovské dohody bylo ohromení. Umělci, kteří udržovali s Francií dlouhodobé přátelské styky, byli k této události obzvláště citliví a prožívali jí jako opravdovou zradu. Například velký milovník Francie Jan Zrzavý, který si tam dokonce koupil domek, se rozhodl, že do Francie již nikdy nepojede. Onu pověstnou, přirozenou, byť mnohdy mytizovanou náklonnost k Francii, která do Paříže přivedla celou řadu moderních umělců, vystřídal hluboký pocit deziluze. Nešlo pouze o zklamání z francouzské politiky, otřesena byla celá dlouholetá tradice frankofilních Čechů, vzhlížejících k Francii jako k zemi svobody a demokratických ideálů. Po prvotním rozčarování následoval hněv a beznaděj. Jejich odezvu nacházíme v nejrůznějších sférách kultury. Jako příklad můžeme uvést básně Jaroslava Seiferta a Františka Halase, kteří se po dlouhá léta podíleli na sbližování obou kultur, nebo citovat z básně Vladimíra Holana „Odpověď Francii“, kterou napsal bezprostředně po osudném 30. září 1938:

*„I přírodě je špatně ze slunečna  
a zvrací stíny,  
Francie, kdysi věčná,*

*pohřbívá činy.  
Francie, stud tvých několika  
je stejně hluboký jako ponížení nás.  
Vždyť prapor jsi, jenž hanbě zvyká,  
jsi bez slyšení hlas.  
S úlevou, děvko, mír teď máte –  
a tedy k tanci, tedy k tanci!  
My ovšem víme cos o Svaté Alianci.  
Dost slov o bratrství, jež neuneslo tíhu  
Spravedlivou jak dech a vroucí jak dech...  
Noci, jež vcházíš sem, zavři za sebou knihu  
A samotna mne nech!“<sup>55</sup>*

Frankofilové byli většinou organizováni ve Francouzské alianci, jejímž zakladatelem a prvním předsedou v Čechách byl malíř Soběslav Pinkas. Její pobočky (v roce 1938 jich bylo na území Československa celkem dvaasedmdesát) reagovaly na mnichovské události velmi spontánně. Generál Faucher, nejvyšší představitel francouzské vojenské mise v Praze, upozornil na neblahé důsledky podpisu mnichovské dohody na česko-francouzské vztahy svého nadřízeného generála Gamelina. Informoval jej o rozhořčení v Československu, obzvláště ve vojenských kruzích, po zveřejnění londýnské konference z 18. září 1938 a poukázal na to, že rozhořčení se zdvojnásobilo po vyhlášení výsledků mnichovské konference. Oznámil mu, že se v Praze konají protifrancouzské demonstrace, podal informaci o tom, že velvyslanci Francie chodí pro francouzská vyznamenání, která lidé vracejí, dále, že lidé vracejí své francouzské diplomy a odhlašují děti z francouzských škol atd. Generál Moravec, tehdejší šéf československé vojenské zpravodajské služby, uvádí ve svých vzpomínkách, že vojenský přidělenec Francie v Československu, generál Faucher, byl čestný muž, kterému by ani na mysl nepřišlo, že by kavalírská Francie mohla kdy odmítnout splnění svého čestného spojeneckého závazku o vojenské pomoci Československu, natož, že by zradila.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> PRAVDOVÁ, A. *Zastihla je noc*, Opus – Kristina Mědílková, 2009, s. 12, ISBN 978-80-7035-420-9.

<sup>56</sup> MORAVEC, F. *Špión, jemuž nevěřili*, Praha: Rozmluvy 1990, s. 186, ISBN 0 -946352-42-9.

Ve Francii naopak Daladiera při jeho návratu z Mnichova vítal nadšený dav a děkoval mu za záchranu míru. Současně téměř ve stejný okamžik, kdy kladli zástupci československé kolonie k pomníku padlých československých legionářů na hřbitově Pere Lachaise věnec s nápisem „ils vous ont trahis“ (zradili vás), oživoval Daladier na Champs-Élysées u hrobu neznámého vojína věčné světlo na oslavu zachovaného míru.<sup>57</sup>

Jiří Šolc ve své knize dokumentující spolupráci československé a francouzské vojenské zpravodajské služby popisuje situaci takto: „*Ostudná role, kterou tehdy Francie vůči Československu sehrála, se stala přirozenou politickou překážkou na obou stranách, a tak k širší vzájemné spolupráci dochází opět až po 15. březnu 1939, když se skupina čs. zpravodajských důstojníků objevila v Londýně, ovšem ve zcela jiném postavení a v jiné politické konstelaci a tak na základě již jiné situace, se obě strany dohodly a v Paříži byla otevřena československá vojenská zpravodajská ústředna, známá pod jménem KAREL.*“<sup>58</sup>

Mezi Francouzi však v té době nepanovalo zcela jednotné přesvědčení o správnosti francouzské politiky v otázce Československa. Mnoho, většinou levicově orientovaných politiků, umělců a novinářů již po několik měsíců upozorňovalo na to, jak nebezpečný je Hitlerův záměr zabrat Sudety. Po uzavření mnichovské dohody se ve Francii ozvaly hlasy odsuzující její podpis a volaly po podpoře a pomoci oslabenému Československu. Nejradikálněji vystoupili proti Mnichovu ti, kteří měli k Československu osobní vztah a jeho situaci dokonale znali. To byl případ Huberta Beuve Méryho, budoucího zakladatele deníku Le Monde, který od roku 1928 působil v Praze. Beuve-Méry zaslal vlivnému listu Le Temps článek nazvaný Mnichov, vítězství míru či zrada? Připomněl v něm závazky Francie vůči Československu obsažené v různých vzájemných dohodách a dodal: „*Francie před celým světem porušila tisíckrát znovu a znovu opakované sliby. Upadnou-li zítra miliony Čechů v područenství, ukáže-li se že zachování míru bude těžší a nákladnější, než bylo včera, Francie zkrátka a dobře zradila.*“<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> PRAVDOVÁ, A. *Zastihla je noc*, Praha: Opus – Kristina Mědílková, 2009, s. 10, ISBN 978-80-7035-420-9.

<sup>58</sup> ŠOLC, J. *Po boku prezidenta*, Naše vojsko, 2007, s. 106, ISBN 978-80-206-0880-2.

<sup>59</sup> PRAVDOVÁ, A. *Zastihla je noc*, Opus – Kristina Mědílková, 2009, s. 12-13, ISBN 978-80-7035-420-9.

Redakce deníku *Le Temps* však jeho příspěvek odmítla uveřejnit. Beuve-Méry z ní na protest vystoupil a text uveřejnil jinde. Také tehdejší prezident pařížské centrály Francouzských aliancí, spisovatel Georges Duhaml, uveřejnil ve *Figaru* článek, v němž vyjádřil znepokojení nad neblahými následky podpisu mnichovské dohody pro šíření francouzské kultury. Ve svém textu končí otázkou, kterou si tehdy kladlo mnoho umělců a intelektuálů: „*Co přinesou Němci roku 1938 namísto naší živé a bratrské kultury?*“<sup>60</sup> Taktéž francouzská sekce Mezinárodní asociace spisovatelů na obranu kultury a také Sdružení revolučních spisovatelů a umělců v čele s Louistem Aragonem patřilo k těm francouzským intelektuálům a umělcům, kteří viděli v podpisu mnichovské smlouvy zradu na dlouholetém spojenci Francie a spojily své síly na podporu Československa, a to jak formou článků ve francouzském tisku, tak prostřednictvím různých kulturních akcí. Po 15. březnu 1939 Sdružení sepsalo petici adresovanou francouzské vládě a žádalo v ní o vydání víz pro významné osobnosti nacházející se v bezprostředním ohrožení. Byli mezi nimi například Josef Hora, Ivan Olbracht, Vítězslav Nezval, Laco Novomeský nebo Adolf Hoffmeister. Den po okupaci sestavil podobný seznam i Hubert Ripka, významný český novinář, historik, aktivista londýnského odboje a politik. Jeho seznam byl určen francouzskému ministerstvu zahraničí, s žádostí, aby prostřednictvím svého velvyslanectví v Praze pomohlo ohroženým osobám. Na seznamu byli mimo jiné Vítězslav Nezval, Laco Novomeský, Adolf Hoffmeister a Hugo Haas. S mnichovským traumatem se lépe vyrovnali ti umělci, kteří ještě před okupací nebo těsně po ní uprchli do Francie, kde byli ve styku především s „antimnichovany“, naopak v těch, kteří zůstali v protektorátu, hořká vzpomínka dlouho přetrvávala, jako tomu bylo například u malíře Jana Zrzavého, který se rozhodl, že do Francie již nikdy nepojede.

---

<sup>60</sup> PRAVDOVÁ, A. *Zastihla je noc*, Opus – Kristina Mědílková, 2009, s. 13, ISBN 978-80-7035-420-9.

## 5 ÚTĚK Z ČESKOSLOVENSKA A PŘÍCHOD OHROŽENÝCH UMĚLCŮ DO FRANCIE

Mír, zdánlivě zachráněný podpisem mnichovské smlouvy, neměl dlouhého trvání. 15. března 1939 Hitlerova vojska obsadila Československo a den poté byl vyhlášen protektorát Čechy a Morava. Československé demokracii odzvonila hrana. Po vzniku Protektorátu bylo pro mnohé osobnosti další setrvávání na území naší bývalé republiky velmi nebezpečné. Týkalo se to i řady umělců a intelektuálů. Mnozí z nich během předcházejících let nijak neskrývali nedůvěru či přímo nenávisť k německému expanzionismu a nástup fašismu a nacistický režim otevřeně a kategoricky odsoudili. O situaci v Německu byli dobře informováni, neboť již od února 1933 přijížděli do Československa němečtí emigranti prchající před nacismem. Bylo mezi nimi i přes padesát výtvarných umělců, spisovatelů, či intelektuálů, s nimiž čeští kolegové udržovali již dříve navázané kontakty a pomáhali jim. Z iniciativy F. X. Šaldy a dalších osobností kulturního světa byl například založen Pomocný komitét pro německé emigranty, který se zaměřil především na pomoc příslušníkům německé inteligence. Patřil k nim například spisovatel Thomas Mann či výtvarníci Oskar Kokoschka a John Heartfield. Kolem Johna Heartfielda a jeho bratra, spisovatele a nakladatele Wielanda Herzfelda, vzniklo v Praze centrum odboje proti nacistické ideologii, kam byla přesunuta i redakce komunistického týdeníku Arbeiter Illustrierte Zeitung, s níž Heartfield úzce spolupracoval. Heartfield se rovněž aktivně podílel na činnosti pražské výtvarné scény a na několika výstavách spolupracoval se spolkem výtvarných umělců Mánes. V roce 1934 se spolu s Adolfem Hoffmeisterem účastnil přípravy Mezinárodní výstavy karikatur a humoru, která se konala v prostorách SVU Mánes od 6. dubna do 6. května 1934 a kde také vystavil protifašisticky zaměřené práce. Vernisáž byla 6. dubna a již 16. dubna obdrželo vedení Mánesu výzvu od policejního ředitelství, reagujícího na protest německého velvyslance, aby z instalace odstranilo pět Heartfieldových fotomontáží. Četné mezinárodní reakce na tento zásah cenzury jsou dostatečně všeobecně známy, zmiňme tedy pouze dopis Louise Aragona, z jehož iniciativy pak byl Heartfield vyzván na jaře 1935 k výstavě v pařížském domě kultury. V roce 1936 se Heartfield účastnil souborem dvaceti fotomontáží Mezinárodní výstavy fotografie pořádané SVU Mánes. V dubnu 1937 byl spolu s Oskarem Kokoschkou

jmenován čestným členem spolku Mánes a účastnil se výstavy uspořádané k jeho padesátému výročí nazvané Dnešní Mánes, která proběhla od 12. října do 28. listopadu 1937 v Mánesu. Díla Johna Heartfielda musela být opět po intervenci německého velvyslance odstraněna. Po podpisu mnichovské dohody se pro něho Praha stávala čím dál méně bezpečným místem. Prostřednictvím Marty Gellhornové, manželky Ernesta Hemingwaye a Ralpha Parkera, pražského dopisovatele Times, obdržel vízum do Velké Británie a 7. prosince 1938 odletěl do Londýna. Adolf Hoffmeister Johna Heartfielda označil za „československé adoptované enfant terrible moderního umění“.<sup>61</sup>

Stejně jako řada dalších umělců se s Heartfieldem a ostatními německými uprchlíky přátelili kromě Adolfa Hoffmeistera i Antonín Pelc a Maxim Kopf a upoutali tak na sebe pozornost německých úřadů. Antonín Pelc vzbudil jejich zájem již v roce 1934 při Mezinárodní výstavě karikatur a humoru, kdy i proti jeho kresbám protestoval německý velvyslanec a některé z nich byly po jeho zásahu odstraněny. Pelcovy karikatury se také objevovaly na stránkách německého satirického časopisu *Simplicus*, který vycházel po nějakou dobu v Praze pod vedením Thomase Theodora Heineho. V roce 1938 Pelc vystavoval spolu s Johnem Heartfieldem v Pařížském Domě kultury. Stejně tak byl německým úřadům trnem v oku i Adolf Hoffmeister. Ten v letech 1934–1938 veřejně deklaroval svůj antifašistický postoj, protifašistickými karikaturami rovněž přispíval do časopisu *Simplicus* a z jeho iniciativy se konala Mezinárodní výstava karikatur a humoru v roce 1934, byl členem výboru pro pomoc demokratickému Španělsku, podílel se na činnosti protifašisticky zaměřeného Klubu českých a německých divadelních pracovníků, založeného v roce 1936, a vedle dalších aktivit se roku 1938 na pozvání Louise Aragona účastnil antifašistických shromáždění v Paříži a v Londýně. Pro všechny umělce a intelektuály, kteří se zapojili do boje proti fašismu, byl další pobyt na území protektorátu velmi riskantní. Jedinou jejich záchranou byl odchod do exilu. To platilo dvojnásob pro umělce židovského původu. Francie se stala jednou z cílových zemí, kterou si buď pro své dřívější kontakty zvolili dobrovolně, nebo se zde ocitli víceméně náhodou. Někteří Francií pouze projeli na cestě do Spojených států, Jižní Ameriky či Anglie, jiní zde uvízli déle, než předpokládali, a někteří zde již zůstali natrvalo.

---

<sup>61</sup> REINEROVÁ, L. *Bez adresy*, Paseka 2001, s. 23, ISBN 80-7185-386-0.



## 5.1 Českoslovenští uprchlíci v Paříži

Jakmile to bylo možné, nastoupili prchající do vlaku a vydali se do Francie. Někteří, s vízem v kapse, mohli jet přímo. Jiní museli postupovat tajně přes Polsko a Belgii. Po porážce Polska pak čeští emigranti utíkali přes Slovensko, Maďarsko, Jugoslávii, odtud se dostávali do Francie přes Itálii či Bejrút. Všichni doufali, že se jim ve Francii dostane vlídného přijetí, a to nejen ze strany Francouzů, ale i dosti početné české a slovenské komunity tam usazené. Netušili, že se mohou stát obětí jak jejich vnitřních sporů, tak i nepřátelství ze strany francouzských úřadů. Francouzská vláda sice obsazení Československa oficiálně odsoudila, masivnímu přílivu uprchlíků na své území se však bránila a nevytvořila pro ně potřebné struktury. Bezvýchodná situace Daladierovy vlády a nepřipravenost na ozbrojený konflikt vyústily v chladný až nepřátelský postoj k uprchlíkům. Již o německých a rakouských emigrantech, kteří museli svou zemi opustit dříve, psala část francouzského tisku jako o cizácích a nositelích nebezpečné ideologie, přinášející na francouzské území veškeré zlo, kterým Francie trpěla, a ohrožujících zachování míru. Ani uprchlíci z Československa nebyli podobného osočování ušetřeni. Pařížské prostředí k nim bylo čím dál méně přátelské. Čechoslováci se stali představiteli toho, čeho se Francouzi v srpnu a září 1938 báli, prostě války. Maxim Kopf si do svých vzpomínek zaznamenal větu vystihující náladu Francouzů těsně po vyhlášení války: „*Nechtěli jsme válku – křičeli vzteky, stěžovali si, že ti špinaví cizinci je zatáhli do vojny.*“<sup>62</sup>

K ideologické kampani namířené proti cizincům se připojila i celá řada administrativních opatření. Již během jara 1938 se postoj vlády k uprchlíkům změnil a pověst zaslíbené azylové země, kde si každý mohl zachovat své politické názory, nahradila přísná přistěhovalecká politika. Dne 2. května 1938 byl vydán zákon o pobytu cizinců na francouzském území, jenž mimo jiné připouštěl jejich vyhoštění bez udání jasných důvodů a který z Francie učinil zemi cizincům nepřátelskou. Zákon z 12. listopadu 1938 pak umožňoval internaci nežádoucích cizinců do „zvláštních středisek“, a to bez předchozího soudu.

---

<sup>62</sup> KOPF, M. *Odpustíte, že žiju*, Revolver Revue, č. 49, 2002, s. 233, ISSN nepřiděleno.

V této situaci a době plné chaosu a zmatků si Čechoslováci pobývající ve Francii pokusili sami vytvořit základnu pro pomoc uprchlíkům z Československa. Dne 14. března 1939, to znamená v předvečer obsazení Čech a Moravy německou armádou, byl ve Francii založen Akční výbor na pomoc Československu a dne 21. března 1939 byl v Paříži v rámci Československé kolonie (původně Česká, později Československá kolonie, byla založena v Paříži v roce 1915, hlavním cílem bylo bránit zájmy Čechů a Slováků ve Francii a šířit naši kulturu, prvním předsedou byl malíř František Kupka) zvolen zvláštní Ústřední akční výbor neboli přípravný výbor zahraniční akce ve Francii.<sup>63</sup>

Tento výbor zastupoval všechny české a slovenské spolky činné ve Francii. Koncem dubna 1939 uspořádala kolonie velký sjezd zahraničních Čechoslováků v Paříži, kde mimo jiné promluvili Egon Erwin Kisch a Franz Carl Weiskopf. V listopadu roku 1939 byl pak založen Československý národní výbor, který se postavil do čela československých zahraničních aktivit. Úřady protektorátu Čechy a Morava moc dobře věděly, jakou roli česká a slovenská inteligence sehrála v exilu za první světové války a jaký význam pro vznik nezávislého Československa měla právě československá kolonie ve Francii. Šlo jim tedy o to, zamezit této jejich úloze a omezit tak shromažďovací možnosti. Snažily se proto co možná nejrychleji zabavit československé diplomatické a konzulární budovy v Paříži, aby nemohly sloužit jako základna pro organizování zahraničního odboje. Vyslanec Štefan Osuský však odmítl budovu legace vydat a jeho vzdor byl oslavován jako hrdinský čin. František Kupka k tomu namaloval obraz, na němž Osuský, stojící před Masarykovou bustou, vlastním tělem zabraňuje konfiskaci vyslanectví a odmítá je vydat třem německým diplomatickým úředníkům.<sup>64</sup>

Ve stejném nebezpečí se ocitl v té době v Paříži i tzv. Masarykův dům, v očích československé kolonie opravdový symbol boje za nezávislost Československa, říšský velvyslanec ihned 16. března 1939 žádal o jeho okamžité vystěhování a vydání. Československá kolonie v Paříži, která v budově měla sídlo a pořádala tu kulturní akce, ihned sepsala petici adresovanou francouzské vládě, k petici se k Čechoslovákům

---

<sup>63</sup> HRONEK, J. *Byl jsem při tom, když se hroutil svět*, 1986, s. 112–113, ISBN nepřiděleno.

<sup>64</sup> TRNKA, J. *Vzpomínky*, Československé zprávy č. 1, 26. 3. 1939, s. 135.

připojila i celá řada významných Francouzů. To umožnilo pařížským Čechoslovákům udržet Masarykův dům až do příchodu Němců do Paříže.

## 5.2 Česká umělecká komunita ve Francii před zářím 1939

První českoslovenští uprchlíci přijeli do Francie ihned po podpisu mnichovské dohody v září 1938. Byl mezi nimi také československý malíř Kurt Gröger, antifašista německé národnosti, který prchal před nacisty z Moravského Šternberka, tomu se podařilo odjet jedním z posledních vlaků z Prahy do Paříže, v noci z 11. na 12. září 1938. Kurt Gröger žil ve Francii již na počátku třicátých let a v roce 1935 vystavil v Paříži své práce na Salonu nezávislých a také na Podzimním salonu. Do Paříže emigroval se svou francouzskou ženou Simone.<sup>65</sup>

Jeho manželka Simone Grögerová se pokusila po válce požádat o pomoc našeho prezidenta, napsala mu, že cítí upřímnou radost z nedávných událostí, informovala ho o trampotách s občanstvím, kdy po Mnichově byl její manžel automaticky považován za občana Německa, i o tom, že její muž sloužil v československé jednotce a nakonec se účastnil francouzského odboje. Malíř Kurt Gröger se ale uznání ve své zemi nedočkal, o tom, že mu bylo občanství zachováno, zaslalo mu pražské ministerstvo vnitra až v roce 1949 a francouzská pošta je vrátila jako nedoručitelnou zásilku. Po roce 1989 to bylo podobné. Kurt Gröger je přehlížen a opomíjen, jeho předválečné dílo bylo úřady zkonfiskováno a na jeho válečné a poválečné dílo sedá prach kdesi v pařížském depozitáři.<sup>66</sup>

Hlavní exilová vlna českých umělců následovala ihned po okupaci v březnu 1939. Do Paříže dorazili mezi jinými Antonín Pelc, který mohl vycestovat jen díky telegramu, který mu zaslal redaktor Lucien Vogel, akreditující jej jako kreslíře časopisu *Le Jardin de la Mode*, dále Adolf Hoffmeister, ten vlast opustil pod záminkou inscenace své dětské hry v Německu, dále to byli malíři Maxim Kopf a František Matoušek, tito oba dva již žili ve Francii s přestávkami a kvůli mobilizaci se vrátili domů, aby se

---

<sup>65</sup> MALIVA, J. *Malíř Kurt Gröger*, Univerzita Palackého v Olomouci, 1993, s. 82-91, ISBN 80-7067-290-0.

<sup>66</sup> BLAHYNKA, M. *Obrys – Kmen*, 2011, ISSN 1210-1494.

účastnili bojů na obranu Československa. Z pařížského Východního nádraží Hoffmeister zamíří rovnou k Josefu Šimovi, u něhož zrovna bydleli manželé Ripkovi. Informoval se u nich o politické situaci, odložil zde svá zavazadla a vyrazil do města. Ještě týž den potkal U dvou Magotů André Bretona a Yvese Tanguyho, setkal se s bývalým členem skupiny Vysoká hra Mauricem Henrym a svůj první večer v Paříži strávil s Tristanem Tzarou. Hoffmeister se ve svém prvním ubytování v levném hotelu Jacob v Latinské čtvrti potkal s malíři Antonínem Pelcem, Rudolfem Kunderou a spisovatelem a novinářem Ivo Ducháčkem, Jirím Muchou a Lenkou Reinerovou. Do Paříže v roce 1938 odešel i malíř František Matoušek, kvůli mobilizaci se vrátil, ale poté znovu přišel zpět do Paříže. Do Paříže se také vrátil sochař Jan Vlach s manželkou malířkou Ondine Magnard – Vlachovou. Mezi nově přichozími v té době do Paříže je nutno zmínit slovenského malíře Imro Weinera-Král, ten dorazil v červenci 1939, vízum získal na základě pozvání pařížského galeristy Léona Marseille a bylo mu vydáno na dobu 6 měsíců bratislavským francouzským konzulátem dne 12. července 1939, chvíli před vstupem Francie do války proti Německu. V Paříži v té době žili již i dříve usazení výtvarníci, malíři a umělci, nelze opomenout Františka Kupku. Po podpisu Mnichovské dohody dostal František Kupka od ministerstva výzvu, aby se rozhodl pro návrat do Prahy nebo pro důchod. Kupka si vybral výslužbu, protože nechtěl Francii opustit. Přesto píše ministrovi osvěty v dopise z listopadu 1938, že hodlá dále předávat své zkušenosti ve Francii a kdyby viděl možnost býti prospěšnější doma, tak by se vrátil. V Paříži v té době byli taktéž malíři Alén Diviš, Zdeněk Přibyl, Jiří Kars, Otakar Kubín, Josef Šíma, Rudolf Kundera a další. Mezi nově přichozími se brzy rozkřiklo, kde se v Paříži schází československá exilová komunita, pokud se tedy umělci neznali již z Prahy, záhy se zde seznámili. Někteří přijeli z domova s trochou peněz, většina si je ale musela obstarat na místě. Částečně jim pomáhaly podpůrné organizace. Nejaktivnějším ve shánění peněz pro uprchlé umělce byl Adolf Hoffmeister. Dařilo se mu oslovovat organizace a taktéž získávat pro umělce práci. Adolf Hoffmeister například zařídil kreslení karikatur řečníků během Kongresu na obranu míru a demokracie, který se konal ve dnech 13. a 14. května 1939. Tyto karikatury pak vyšly v časopise Ce Soir a také v časopise Messidor. Umělci si vydělávali i prodejem svých obrazů. Od prvních dnů okupace se Češi ve Francii rozhodli společně čelit cenzuře zavedené v jejich vlasti německými úřady. Začali vydávat časopis Československé

zprávy a brzy nato týdeník Československý boj, určený Čechoslovákům žijícím v zahraničí. V jednotlivých číslech byly publikovány karikatury Antonína Pelce, kresby Františka Kupky, Františka Matouška, Jiřího Karse či Rudolfa Kundery.

### **5.3 Kultura a umění jako nástroj boje za svobodné Československo**

Prvním veřejným projevem solidarity s ohroženým Československem v oblasti umění a kultury bylo zvláštní číslo časopisu L'Art vivant v září 1938, uvedené předmluvou Paula Valéryho, sestavené z toho co se podařilo shromáždit. Manifestacemi za svobodu Československa se velmi rychle staly výstavy českých a slovenských umělců ve Francii nebo francouzských umělců, kteří je podporovali. Tak byla 28. října 1938, v den dvacátého výročí vzniku republiky, zahájena v pařížském Domě kultury výstava francouzského malíře Françoise Desnoyera, který krátce před mnichovskou dohodou cestoval po Čechách, Moravě a Slovensku. V Paříži vystavil kolem padesáti maleb a kreseb vytvořených během tohoto pobytu. Jednalo se o vyjádření sympatií k našemu národu, jeho manželka byla Češka. Výtěžek z prodeje exponátů byl určen československým uprchlíkům. Dále na přelomu roku 1938 a 1939 uspořádala Galerie Contemporaine výstavu nazvanou Pocta Československu – výstava českých umělců v Paříži. Zde byly představeny práce českých umělců usazených v Paříži již delší dobu. Důraz na příbuznost mezi českým a francouzským uměním, i přes zmíněnou osobitost českých umělců, byla pro tehdejšího kritika jediná možná cesta, jak vzbudit zájem francouzského publika o výstavu umělců většinou neznámých a špatně vyslovitelných jmen. Bylo to totiž v době xenofobních nálad ve společnosti, kdy byli cizí umělci napadáni za ničení věčných hodnot francouzského umění a dobrého vkusu Francie. Mezi vystavujícími byl například Otakar Kubín, Jan Zrzavý či Josef Šíma. Kromě Jiřího Karse zde figurovali všichni významní čeští umělci tehdy ve Francii usazení. Výstava působila dosti heterogenním dojmem, ale výtěžek šel na podporu československých uprchlíků.

Dále se konalo také několik samostatných přehlídek českých malířů. V únoru 1939 připravila galerie Jeanne Castel výstavu prací Maxima Kopfa. Byla úspěšná a Kopf prodal několik děl francouzským muzeím.<sup>67</sup>

Časopis Československý boj se zmiňuje o dalších výstavách. Na další výstavě předvedl své abstraktní malby malíř Fedor Loevenstein v galerii L'Équipe. Tento Čechoslovák židovského původu, narozený v Mnichově, pobýval ve Francii s přestávkami od roku 1923, a to hlavně v Paříži a v jihofrancouzském Mirmande. Ve dvacátých letech se pravidelně zúčastňoval podzimního salonu, ve třicátých letech pak kolektivních výstav Salonu nadnezávislých, jehož byl členem. Na své samostatné výstavě Loevenstein představil i obraz Zář 1938, v němž malíř reagoval na mnichovské události, a snad i Pád z roku 1938, který lze chápat jako předtuchu, tyto obrazy se ztratily, když je autor odeslal v roce 1940 na připravovanou výstavu do New Yorku. Loevenstein patřil do okruhu umělců kolem malíře André Lhota. A jeho díla se pohybují na hranici kubismu a abstrakce; tvoří paralelní řady figurativních obrazů a pláten abstraktních, v jeho obrazech se často objevuje námět harlekýna a jeho abstraktní plátina je možné označit jako snové podmořské či vodní krajiny tlumených barev, připomínající některá díla Štyrského a Toyen. André Lhote o jeho plátnech napsal, že připomínají akvária nočních hlubin, jimiž proplouvají záblesky ploutví a šupin.<sup>68</sup>

Další výstavu představil Josef Šíma, který představil výběr svých děl v galerii na třídě Matignon. Tato výstava nefiguruje v Šimově monografii, ani ji nezmiňují jemu věnované katalogy, jediné co o ní víme, je zpráva v časopise Československý boj o tom, že se výstava konala ve známé galerii avenue Mattignon 32, a že každá Šíмова výstava přináší příjemné překvapení, lyrické dílo Šímovo, že je mnohozvučné, nuancované a ve stálém zvlnění nových barevných i tvarových sensací. Výstava proběhla v létě roku 1939 a zřejmě šlo o galerii Jeanne Castel, kde Šíma vystavoval již v roce 1937.<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> KOPF, M. *Odpusťte, že žiju*, Revolver Revue, č. 49, 2002, s. 215, ISSN nepřiděleno.

<sup>68</sup> LHOTE, A. *Ce Soir*, 27. 11. 1937.

<sup>69</sup> PRAVDOVÁ, A. *Zastihla je noc*, Opus – Kristina Mědílková 2009, s. 43, ISBN 978-80-7035-420-9.

## 5.4 Dům československé kultury v Paříži a zatčení jeho obyvatel

Někteří čeští umělci v čele s Adolfem Hoffmeisterem chtěli aktivním způsobem bojovat proti fašismu a usnadnit tak život v Paříži alespoň několika uprchlíkům z řad českých a slovenských umělců a intelektuálů. Díky podpoře Mezinárodní asociace spisovatelů na obranu kultury, s níž byl Hoffmeister v kontaktu již z dřívějších let, se jim podařilo v Paříži vytvořit Dům československé kultury.

Abychom pochopili, za jakých okolností se zrodil pařížský dům kultury, musíme se vrátit až do roku 1932. Tehdy bylo ve Francii založeno Sdružení revolučních spisovatelů a umělců, známé pod zkratkou AEAR. Vzniklo jakožto francouzská sekce Mezinárodní unie revolučních spisovatelů, která byla ustavena v Moskvě roku 1927 u příležitosti oslav desátého výročí Říjnové revoluce. Tato kulturní organizace, zprvu úzce spojená s politikou francouzské komunistické strany, se ve snaze vytvořit jednotnou antifašistickou kulturní frontu postupně otevírala i nekomunistickým umělcům a intelektuálům. Hlavním cílem bylo sjednotit v rámci jediné organizace různé politicky angažované kulturní proudy ve Francii. Po dobu své existence, v letech 1932 a 1939, mělo Sdružení ve svých sekcích na tisíc členů a stalo se významnou platformou levicově a antifašisticky orientovaných umělců. Když byly po sovětsko-německém paktu o neútočení zakázány komunistické organizace, bylo v roce 1939 rozpuštěno.

V červnu roku 1935 se konal v Paříži z iniciativy AEAR Kongres spisovatelů na obranu kultury. Během pěti dnů se na něm vystřídalo u řečnického pultu téměř 250 osobností z osmatřiceti zemí. Bylo to významní spisovatelé a básníci různého přesvědčení, jako například Louis Aragon, Isaac Babel, Ernst Bloch, Bertolt Brecht, Max Brod, Georgi Dimitrov, Ilja Erenburg, Lion Feuchtwanger, Heinrich Mann, Boris Pasternak, Romain Rolland, Alexej Tolstoj, Tristan Tzara a další, všechny však spojovalo znepokojení z nástupu fašismu. Velký prostor byl vyhrazen spisovatelům, kteří byli nuceni uprchnout z nacistického Německa. Hlavním tématem kongresu byl vztah literatury a politiky. Mezi účastníky byl i Egon Erwin Kisch, ten ve svém příspěvku vyzdvihl úlohu reportáže, která je uměleckou formou a bojovou zbraní zároveň.

Tento první mezinárodní kongres na obranu kultury byl poznamenán konfliktem, ke kterému došlo poté, co André Breton na ulici v doprovodu Vítězslava Nezvala,

Jindřicha Štyrského a Toyen, ušetřil políček Iljovi Erenburgovi za to, že v jedné své knize napsal o surrealistech, že odmítají pracovat, studují pederastii a sny a jejich literárním programem je pít a objímat děvky. Erenburg se pod pohružkou, že s celou sovětskou delegací odjede zpět a kongresu se nezúčastní, postaral se o to, aby surrealisté, kteří byli na kongres pozváni, z něj byli na poslední chvíli vyškrtnuti. René Crevel, surrealistický básník a zároveň člen komunistické strany Francie i AEAR, se snažil obě strany usmířit a celou záležitost urovnat. Z beznaděje nad neúspěšností svých snah a také pod vlivem postupující choroby spáchal v předvečer zahájení kongresu sebevraždu. To přivedlo organizátory ke kompromisu, Bretonův příspěvek směl na kongresu zaznít, ne však z jeho úst, přednesl ho Paul Éluard. Žádný jiný surrealista, ani Vítězslav Nezval, který kvůli kongresu přijel do Paříže, slovo nedostal.<sup>70</sup>

V červenci 1938 proběhlo v Paříži zasedání Mezinárodního sdružení spisovatelů na obranu kultury. Českou stranu zastupoval spisovatel Vítězslav Nezval, který ve svém projevu poukázal na těžkou situaci Československa té doby. Přímou řekl, že Československo se stává opuštěným ostrovem, který je obklopen jinou vodou, než je hladina vody, kterou rozčeřil tento kongres. Na závěr svého příspěvku přednesl dopis československých spisovatelů sdružených v této asociaci.<sup>71</sup>

Do Paříže v červnu 1938 dorazil také Adolf Hoffmeister, výtvarník a karikaturista, ale především člověk, který přijel zejména jako kulturní vyslanec ve věci Československa vůbec, měl kontakty z dřívějšíka a také rozhodovala jeho znalost francouzštiny. Do Paříže Hoffmeister přijel v první červnový den 1938, přímo z Itálie, kde ho zastihlo Aragonovo pozvání a ihned po příjezdu schůzka střídala schůzku. Hned následující den Asociace na jeho počest uspořádala večer věnovaný české kultuře, nazvaný Paris-Prague.<sup>72</sup>

Byl to koncert v Chopinově sále v budově Pleyel, kde byla kapacita přes 500 míst a byl to jeden z nejprestižnějších koncertních sálů v Paříži. Hoffmeister popsal slavnostní večer v přednášce, kterou po svém návratu přednesl v Novém městě na Moravě a vyprávěl o tom, že se v sále sešlo přes třicet francouzských spisovatelů a mnoho přátel Československa, aby dali najevo, že stojí na straně demokracie

---

<sup>70</sup> NEZVAL, V. *Ulice Git. le-Coeur*, 1936, s. 14.

<sup>71</sup> PRAVDOVÁ, A. *Zastihla je noc*, Opus – Kristina Mědílková 2009, s. 44, ISBN 978-80-7035-420-9.

<sup>72</sup> HOFFMEISTER, A. *O Československu v Paříži a Londýně*, 1938.



a ohroženého Československa. Na koncertě se hovořilo o naší mobilizaci, tak klidně a rychle provedené. Mezi programem vystoupili E. E. Kisch, skladatel Bohuslav Martinů a samotný Adolf Hoffmeister. Noviny *Ce Soir*, v jejichž čele stál Louis Aragon, udělaly večeru náležitou reklamou a informovaly o něm jak v den Hoffmeisterova příjezdu, tak v den samotného koncertu. Hoffmeister dále každý večer navštěvoval různé programy na podporu Československa, s německými vystěhovalci, dále španělští utečenci, kde dostal sbírku leptů „Sny a lži Frankovy“ od Pabla Piccassa s jeho vlastnoručním věnováním. Hoffmeister také připravil výstavu jeho karikatur, vernisáž se konala 10. června 1938. Den po vernisáži, 11. června 1938 Adolf Hoffmeister ještě mluvil na Mezinárodním kongresu proti válce a fašismu, kam byly pozvány delegace ze zemí čelícím hrozbám fašismu, Španělé, Češi a Číňané. V pařížském Zimním cirkusu se tehdy sešlo na 5000 osob. Jeho organizátoři, Hnutí za mír a svobodu, Hoffmeistera vyzvali, aby přišel spolu s dalšími československými přáteli a společně tak vytvořili československou delegaci.<sup>73</sup>

Hoffmeister se pak vrátil do Prahy na 16. zasedání mezinárodního PEN klubu. Určitě tehdy nemohl tušit, že za necelý rok rozšíří sám řady pařížských uprchlíků a bude ve Francii zakládat Dům československé kultury.

Když Adolf Hoffmeister dorazil po okupaci na jaře 1939 do Paříže, přirozeně navázal na své kontakty z minulosti. Hned druhý den po příjezdu, dne 25. dubna 1939, se obrátil na Francouze s prosbou, aby pomohli z protektorátu dostat i další umělce a spisovatele, konkrétně Antonína Pelce, Laca Novomeského, Františka Langra a další. O několik dní později, 28. dubna, přizvali Benjamin Crémieux, Jean Cassou a Ilja Erenburg Hoffmeistera ke schůzce, na níž plánovali založení literárního časopisu zaměřeného na španělské a československé uprchlíky. Nabídli mu jeho vedení. Tento projekt se nakonec neuskutečnil, ale ještě tentýž den se Hoffmeister zúčastnil setkání se členy AIEDC, kde byli mimo jiné na jednání Erenburg, Cassa, Blech či Franz Carl Weiskopf, na tomto pracovním setkání se již neuvažovalo o časopise, ale o založení domů španělské a československé kultury. Hoffmeister s Weiskopffem dostali za úkol, aby do týdne vypracovali projekt Domu československé kultury, včetně rozpočtu a předběžného seznamu členů. Organizační výbor měli tvořit Adolf Hoffmeister, Franz

---

<sup>73</sup> PRAVDOVÁ, A. *Zastihla je noc*, Opus – Kristina Mědílková 2009, s. 44, ISBN 978-80-7035-420-9.

Carl Weiskopf a Laco Novomeský. Jejich volba nebyla náhodná, měli zastupovat tři složky, které před Mnichovem tvořily československou kulturu, tedy českou – Hoffmeister, slovenskou – Novomeský, česko-německou – Weiskopf. Na prvním seznamu, sestaveném Hoffmeisterem a Weiskopffem, byla kromě nich další významná jména jako Egon Erwin Kisch, Hugo Haas, Laco Novomeský, Ivan Olbracht, František Langer, Vítězslav Nezval, Vlado Clementis a další. Mezinárodní sdružení spisovatelů Hoffmeisterův návrh schválilo. Lenka Reinerová k této době vzpomíná, že během několika týdnů dorazila do francouzského hlavního města řada českých a slovenských intelektuálů a umělců, kteří chtěli v Paříži přečkat nucenou emigraci jako za doby 1. světové války. Chtěli si v Paříži pronajmout dům, věděli, že bydlení v laciných hotelech není moc příjemné a také člověka omezuje, o malování se dá pouze snít. Tak se zrodila myšlenka založení Domu československé kultury.<sup>74</sup>

Další schůzka v pařížském Domě kultury se konala 24. května. Hoffmeister uvádí ve svém deníku, že Martinů, Weiskopf a Šíma nedorazili a začíná si již myslet, že může počítat jen sám se sebou.<sup>75</sup>

To se ostatně následně potvrdilo, neboť z původně navrhovaných jedenácti osob se ani jedna nezúčastnila aktivit Domu, navíc pět z nich vůbec do Paříže nedorazilo. Weiskopf odjel počátkem června do Ameriky, s cílem sehnat peníze, ale již se nevrátil. Adolf Hoffmeister tehdy začal oslovovat umělce přítomné v Paříži. V průběhu května informoval Hoffmeister o projektu prezidenta Edvarda Beneše dopisem do Londýna, v dopise mu oznamuje vznik projektu a také zdůrazňuje informaci, že se vytváří v Paříži dvě centra kultury, jedno španělské a druhé československé, dále navrhuje, aby Dům československé kultury byl v centru Paříže, s pěti místnostmi, v nichž budou ubytováni intelektuálové, kteří to budou potřebovat, dále objekt musí mít klubovou místnost a knihovnu se studovnou. Informuje o tom, že členové Domu budou dostávat měsíční podporu. Mezinárodní výbor považuje za velice důležité, aby kritériem výběru členů nebylo politické hledisko, ale pouze literární a jiné kvality. Informuje o tom, že Španělé toto hledisko neuplatnili a jejich Dům je plný literárních a uměleckých nul. S největší pravděpodobností dostal Hoffmeister Benešův souhlas, jelikož koncem května již s pomocí advokáta připravoval stanovy Domu československé kultury. Od léta 1939

---

<sup>74</sup> REINEROVÁ, L. *Bez adresy*, Paseka, 2001, s. 22, ISBN 80-7185-386-0.

<sup>75</sup> HOFFMEISTER, A. *Přepis Hoffmeisterova deníku*, 24. 5. 1939.

Dům československé kultury pak začal pravidelně fungovat. Místo bylo nalezeno s pomocí Louise Aragona. Budovu, kde se platil roční nájem okolo 30 000 franků, údajně pronajal Hoffmeister z fondů, které zbyly ze španělské války.<sup>76</sup>

První nájem zaplatil v Domě Renaud de Jouvenel, syn známého diplomata, který také zařizoval formality s Domem. Po dlouhých jednáních a vyřizování formalit, s vědomím, že uprchlíci nejsou žádanými nájemci, se nakonec vše podařilo, byla to třípatrová vila se zahradou v ulici Notre-Dame des Champs číslo 74, v šestém pařížském obvodě, nedaleko Lucemburské zahrady. Podle svědectví Jiřího Muchy první stěhování nastalo 10. srpna 1939. Mucha doprovázel Antonína Pelce a vzpomíná na pochmurný dojem, kterým na ně místo působilo. Zahrada byla zarostlá a posilovala celkově pochmurný dojem z domu, předtucha podivného domu se později ukázala správná.<sup>77</sup>

Od prvních okamžiků plnil Dům více funkcí. Mnoho Čechů nacházejících se v onu pohnutou a dramatickou dobu ve Francii, se domnívalo, že v Paříži bude opět centrum boje za československou nezávislost, jako tomu bylo za první světové války. Maxim Kopf píše ve svých vzpomínkách, že byl osloven dopisem Hoffmeisterem, v němž ho pozval, aby se připojil ke všem českým umělcům, kteří žijí v exilu v Paříži, a přidal se k podporovatelům Domu Československé kultury. Kopf uvádí, že mu bylo nabídnuto místo v Domě československé kultury za nájemné 50 franků měsíčně, které přijal, stejně jako další tři malíři.<sup>78</sup>

K této věci je třeba uvést, že někteří oslovení se k projektu připojili, jiným vadila komunistická orientace Domu, další byli k akci nedůvěřiví a radši nabídku odmítli. Apolitická skupina umělců, kterou tvořili mimo jiné spisovatel Jiří Mucha a malíř Rudolf Kundera a která měla blízko ke skladateli Bohuslavu Martinů, udržovala s Domem kultury kontakty, ale neangažovala se v něm přímo. Chodili tam občas na přátelská setkání nebo se scházeli s jeho obyvateli v kavárně U dvou Magotů. Rudolf Kundera nakreslil portrét Adolfa Hoffmeistera a Jiří Mucha a Rudolf Kundera sdíleli po jistou dobu stejný ateliér v Paříži společně ještě s Maximem Kopfm. Dům československé kultury se brzy stal centrem pomoci českým i slovenským umělcům,

---

<sup>76</sup> ERISMAN, G. *Martinů, un musicien a l'éveil des sources*, Paris 1990, s. 186, ISBN nepřiděleno.

<sup>77</sup> MUCHA, J. *Podivné lásky*, Eminent, 2004, s. 242, ISBN 80-7281-161-4.

<sup>78</sup> KOPF, M. *Odpusťte, že žiju*, Revolver Revue, č. 49, 2002, s. 222, ISSN nepřiděleno.

kteří museli čelit finančním těžkostem. Umožnil jim žít a pracovat za slušných podmínek.<sup>79</sup>

Mnozí umělci a uprchlíci před nacistickou okupací nebo před režimem Josefa Tisa na Slovensku neměli v Paříži kde bydlet a v prostorách Domu v ulici Notre-Dame des Champs našli útočiště. Mezi jeho obyvatele patřili v září 1939 kromě Adolfa Hoffmeistera a Antonína Pelce také malíř Maxim Kopf, katolický novinář a pedagog Rudolf Šturm, slavista a žák Mukařovského Klement Šimončič, novinářka Lenka Reinerová a houslista Jan Šedivka. Jiří Mucha zmiňoval také Clementise a malíře Jiřího Karse, ale ti tam nebydleli, pouze tam chodili na návštěvy, leckdo tam také bydlel přechodně. Malíř Alén Diviš a Egon Erwin Kisch se chystali do vily nastěhovat, ale již k tomu nedošlo kvůli zásahu francouzské policie. Patřili k těm, kteří udržovali s jeho obyvateli přátelské styky a chodili k nim na návštěvu, což se později stalo osudným pro Aléna Divíše. Zřejmě i kvůli návštěvám Clementise a dalších komunistů v Domě, vedly mimo jiné francouzské úřady k mylné interpretaci poslání Domu. Dům se však bezesporu stal skutečným kulturním a společenským centrem pro Čechoslováky v Paříži té doby. Lenka Reinerová vzpomíná na doby, kdy přicházelo mnoho českých umělců a intelektuálů. Každý večer se prý scházelo dvacet až třicet lidí. Byli mezi nimi například generál Sergej Ingr, Hubert Ripka, malíř František Matoušek, malíř Imro Weiner, spisovatelé František Langer, Egon Hostovský či slovenský básník Théo H. Florin. Reinerová uvádí, že v zatemněné Paříži se v Domě československé kultury shromažďovala početná a různorodá společnost československých exulantů, politici různých odstínů, generálové, umělci.<sup>80</sup>

Vysoká návštěvnost Domu se dokonce začala stávat neúnosnou, a tak Adolf Hoffmeister rozeslal dne 14. září 1939 všem příznivcům dopis, ve kterém upozorňuje hosty, že si váží jejich přátelství, slov uznání a návštěv, ale že Dům československé kultury vstupuje do období příprav pro soustavnou propagační práci. Vysvětluje, že mají mnoho práce a nemohou denně vylézt do noci. Prosí vše, aby laskavě vzali na vědomí, že pravidelné večerní otevřené schůzky budou pouze v úterý a ve čtvrtek, v ostatní dny je Dům pouze přístupný pouze členům Domu a místnosti jsou vyhrazeny pracovním schůzkám.

---

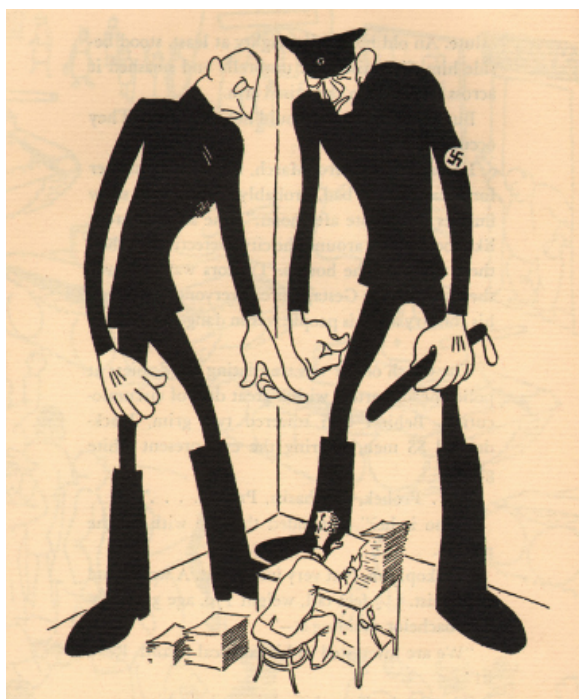
<sup>79</sup> MUCHA, J. *Podivné lásky*, Eminent, 2004, s. 242, ISBN 80-7281-161-4.

<sup>80</sup> REINEROVÁ, L. *Bez adresy*, Paseka, 2001, s. 24, ISBN 80-7185-386-0.

Dne 3. září 1939 vstoupila Francie do války. Paříž se stala jiným městem. Když pak bylo nutné se při náletech schovat v některém z krytů v okolí, byli obyvatelé Domu nevyhnutelně nápadní. V atmosféře vzájemné podezřívavosti panující ve Francii po vstupu do války se početná skupina cizinců, mluvících jazykem pro francouzský sluch tak nezvyklým, stávala podezřelou. Strach z existence „páté kolony“ a infiltrovaných agentů gestapa umělcům způsobil nepříjemnosti již v létě 1939, kdy byl Adolf Hoffmeister poprvé zatčen a vyslýchán francouzskou policií. O tomto se ostatně zmiňuje v knize *Turistou proti své vůli*, jejíž hrdina Jan Prokop, autorovo alter ego, musí snášet hrozby a urážky francouzských policistů a čelit obvinění, že je agentem gestapa a nepřítelem Francie.<sup>81</sup>

Nakonec byl Hoffmeister z vězení propuštěn, ale toto první zatčení bylo předznamenáním dalšího a obvinění vznesená proti němu se přenesla na ostatní obyvatele Domu československé kultury.

Obrázek 8: *Turistou proti své vůli* – Adolf Hoffmeister



Zdroj<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> HOFFMEISTER, A. *Turistou proti své vůli*, Trojcestí, Československý spisovatel Praha 1958, s. 280–283, ISBN nepřiděleno.

<sup>82</sup> HOFFMEISTER, A. *Turistou proti své vůli*, [online], [cit. 12. 2. 2015]. Dostupné z: <http://www.e-antikvariat.com/photos/68272.jpg>.

## 5.5 Zatčení obyvatel Domu československé kultury

Dne 18. září 1939 ráno byl proveden v Domě československé kultury policejní zásah. Do Domu vnikli francouzští policisté, kteří zde provedli domovní prohlídku. Mnoho věcí při ní zabavili. Při tomto zásahu a v následujících 48 hodinách zatkla francouzská policie celkem dvanáct osob. Zatkla ty, kteří byli ve vile ubytováni, ale i ty kteří přišli pouze na návštěvu. Policisté zničili některé obrazy Maxe Kopfa a zkonfiskovali osobní věci obyvatel. Při prohlídce prostor domu narazili na komunistickou dokumentaci, kterou tam zanechal Egon Erwin Kisch, na korespondenci Adolfa Hoffmeistra s československým velvyslanectvím v Sovětském svazu a také na dopisy Lenky Reinerové do časopisu *Internacionalnaja literatura* v Moskvě. Z policejních zpráv lze vyčíst přesvědčení francouzské policie, že se jí podařilo zničit sídlo zahraničního vedení KSČ. I přes tento omyl některé okolnosti zatčení obyvatel Domu kultury zůstávají nejasné a nejasná je i role čs. vyslanectví. Zásah proti Domu a uzavření Domu československé kultury je pravděpodobně nutno vnímat i v kontextu rozporů, které se začaly silně projevovat uvnitř československé exilové komunity, a které ještě více posílil podpis sovětsko-německého paktu. Jiří Mucha byl přímým svědkem těchto vnitřních konfliktů a poukazuje na to, že byli tak nebo onak závislí na blahovůli vyslanectví, které očividně neměřilo stejně. Čím víc nalevo, tím menší pomoc.<sup>83</sup>

Čeští komunisté přitom také svůj nesouhlas s vyslancem Osuským nijak neskryvali. V červnu 1939 exilové vedení rozhodlo o tom, že bude spolupracovat s Edvardem Benešem, v žádném případě však s vyslancem Štefanem Osuským.

## 5.6 Ve vězení la Santé

Po dlouhých výsleších, kdy byli Čechoslováci vláčeni z jedné prefektury na druhou, byli převezeni do vězení, kde měli strávit několik měsíců. Lenka Reinerová skončila v ženské věznici Petite Roquette, muži se 24. září 1939 ocitli v samovazbě

---

<sup>83</sup> MUCHA, J. *Podivné lásky*, Eminent, 2004, s. 48–49, ISBN 80-7281-161-4.

nejpřísnějšího pařížského vězení s ironickým názvem la Santé (Zdraví). Jejich spis předala policie vojenskému tribunálu. Hned následující den poslal Štefan Osuský zprávu o jejich uvěznění prezidentu Benešovi do Londýna. V dopise uvádí důvody zatčení, které mu sdělila francouzská policie. Osuský ve svém dopise Dr. Benešovi píše, že akce byla ze strany francouzské policie provedena obratně, píše, že pod fasádou kulturní a umělecké organizace vycházela z Domu československé kultury rozsáhlá činnost. Francouzská policie prý má za to, že nejde jen činnost pro Sověty, ale i pro nacistické gestapo. Osuský ve svém dopise verzi francouzské policie nijak nezpochybnuje a i později v rukopise paměti uvádí s jistotou to, že francouzská policie obsadila Maison de la Culture Tchéchoslovaque, kde byl ředitelem Adolf Hoffmeister a zabavila zde korespondenci a doklady, ve kterých byly pádné důkazy, že tato instituce je agenturou sovětské Kominterny.<sup>84</sup>

Podmínky ve vězení v Paříži byly pro naše umělce a intelektuály tvrdé. Vězni měli nárok pouze na dvě minuty teplé sprchy jednou za měsíc a na desetiminutovou procházku po vězeňském dvoře každý druhý den. Zbytek času byli nuceni přečkat v nevytopených celách, v izolaci, přerušované pouze občasným předvoláním k výslechu. Někteří umělci, zejména Alén Diviš, začali tvořit kresby na zdi cely. Po necelých šesti měsících věznění bylo jejich obvinění zrušeno pro nedostatek důkazů. Na propuštění však museli čekat dlouho, protože soudce si dal přeložit vše, co se našlo v Domě a také si nechal udělat expertízy flakonů Lenky Reinerové, zdali obsahy a barvy v těchto flakonech nemohly být používány na psaní tajné korespondence. Vyšetřující soudce kapitán de Moissac dne 28. února 1940 nařídil obviněné propustit. Následně si soudce začátkem března 1940 všechny zavolal a omluvil se jim jménem vlády republiky za bezdůvodné věznění.<sup>85</sup>

Paradoxem celé hořké věci zůstává fakt, že 5. března 1940 se dozvěděla skupina našich umělců a intelektuálů, že jsou propuštěni, ale následně byli ihned policií odvezeni na policejní prefekturu. Policie je stále považovala za nebezpečné a odmítla je propustit. Dále byli drženi na policejní stanici. Alén Diviš vzpomíná, že mu jednoho dne advokát oznámil, že žaloba byla zrušena, ale že pro policii zůstává i nadále

---

<sup>84</sup> PRAVDOVÁ, A. *Zastihla je noc*, Opus – Kristina Mědílková 2009, s. 53, ISBN 978-80-7035-420-9.

<sup>85</sup> HOFFMEISTER, A. *Turistou proti své vůli*, Trojcestí, Československý spisovatel Praha 1958, s. 296, ISBN nepřiděleno.

podezřelý a po propuštění z vazby bude převzat policejní prefekturou a zmínil se o koncentračním táboře.<sup>86</sup>

Vláda Francie v této době rozhodla, že podezřelí či nežádoucí uprchlíci a všichni cizinci pocházející z území nepřitele budou shromážděni na určených místech. Přitom se mnozí hlásili do armády a chtěli bojovat po boku Francie. Zdá se to nepochopitelné, ale Francie je odmítla a naopak všechny muže ve věku od 17 do 65 let izolovala v internačních táborech.

Obrázek 9: Pod střechami Paříže – Alén Diviš



Zdroj<sup>87</sup>

Koncem listopadu 1939 bylo takových táborů na francouzském území rozmístěno kolem stovky a zadržováno v nich dvacet tisíc osob. Skupina českých a slovenských umělců a intelektuálů byla 9. března 1940 převezena na stadion Rolanda Garrose v blízkosti Paříže, který byl přeměněn na tábor pro nežádoucí cizince. Dále byli

---

<sup>86</sup> DIVIŠ, A. *Vzpomínky na pařížské vězení Santé*, Revolver Revue č. 17, 1991, s. 81–102, bez ISSN.

<sup>87</sup> DIVIŠ, A. *Pod střechami Paříže*, [online], [cit. 12. 2. 2015]. Dostupné z: [http://abart-full.artarchiv.cz/obrazky/d\\_8745\\_1\\_0001.jpg](http://abart-full.artarchiv.cz/obrazky/d_8745_1_0001.jpg).



dne 15. března 1940 převezeni do internačního tábora v Damigny u Alenconu v Normandii, kde strávili několik měsíců. Lenka Reinerová po svém propuštění z ženského vězení v Petite Roquette byla převezena do tábora Rieucros, kde byla nejprve na baráku s opravdovými kriminálnicemi z ciziny. Ve svých vzpomínkách poukazuje, že na baráku občas vzplály bitvy mezi zlodějskými uskupeními, kdy na sebe ženy vrhaly lopatky na uhlí a pohrabáče. Po nějaké době byla přeložena na „politický“ barák. Situace zde ale také nebyla zrovna ideální. Stovky žen napěchovaných do několika primitivních dřevěných bud napěchovaných ve skalnaté krajině ohrožovaných známým i neznámým nebezpečím a vystavených absolutní nejistotě nemohou spolu v jednotvárném běhu dní žít harmonicky a v dobré náladě. Iluze tu nebyly na místě. Ovšem jakmile se vynořilo konkrétní ohrožení, táhly všechny za jeden provaz.

Jednotlivé výjimky – ze strachu, ze zbabělosti, z nepotlačitelného pudu po přežití nebo z nějaké jiné slabosti – na tom mohly sotva co změnit.<sup>88</sup>

Nakonec se Lence Reinerové podařilo po jejím propuštění a po dlouhých peripetiích, přes Marseille, Casablanku, internaci v Maroku a útěk z internačního tábora v Maroku, dostat do Mexika, které bylo zemí zaslíbenou, otevřenou zejména levicovým emigrantům z celého světa. Českoslovenští malíři a intelektuálové byli internováni, jak již bylo zmíněno, v táboře Damigny. Pobyt v táboře zachycuje několik dochovaných Hoffmeisterových a Pelcových kreseb. Všichni doufali v brzké propuštění a nástup do armády k československé jednotce, ale nedočkali se. Všichni političtí vězni v něm byli drženi až do dne, kdy nacistická armáda již bombardovala blízké Bordeaux, personál tábora nevěděl, jak na situaci reagovat, a tak nechal otevřít brány. Vězni toho využili a uprchli, mezi nimi i čeští malíři. Dne 22. června 1940 v den kapitulace Francie se dostali do Bayonne. Následující den se nalodili na loď Divona, plující do Casablanky, kam dorazili 28. června 1940. Z Marocké Casablanky se běženci vydali do Aina Pars, kde byli znovu zatčeni a umístěni v koncentračním táboře Ain Chok, a to od 5. července do 13. července 1940. Potom byli propuštěni, ale byla to svoboda relativní, nesměli opustit zemi, potřebovali víza, která se získávala nadmíru obtížně. Hoffmeisterovi se to podařilo 29. srpna 1940 a poté si obstaral i místo na lodi plující do Portugalska. Rozhodl se odjet přes Portugalsko do USA, aby mohl ostatním pomoci. Ostatní zůstali v Roché

---

<sup>88</sup> REINEROVÁ, L. *Bez adresy*, Paseka, 2001, s. 35, ISBN 80-7185-386-0.

Noire u Casablanky. Aby přežili, začali malovat akvarely, které prodávali Čechům usazeným v Maroku.<sup>89</sup>

14. listopadu 1940 byli znovu zatčeni a umístěni do tábora v Sidi el Ayachi na jihu Maroka, tam zůstali do 5. března 1941. Adolf Hoffmeister se dostal mezitím konečně v lednu 1941 z Portugalska do USA. Ostatní se ihned po propuštění z tábora v březnu 1941 vrátili do Casablanky a požádali o americká víza, ta jim byla dne 8. března 1941 vydána.

Obrázek 10: Kohoutí zápasy – Antonín Pelc



Zdroj<sup>90</sup>

Na konci března vypluli na lodi Kapitán Paul Lemerle na Martinik, s nimi se plavili i mnozí Francouzi, například André Breton či Viktor Serge. Na Martinik připluli 24. dubna 1941. Po příjezdu do Fort-de-France na Martiniku byli malíři Antonín Pelc, Maxim Kopf a Alén Diviš zadrženi a internováni v táboře Lazaret, umístěném na výběžku ostrova. Po krátké internaci byli na konci dubna 1941 propuštěni a dostali se na loď Duc d' Aumale. Dne 29. května 1941 dorazili uprchlíci konečně do New Yorku. V USA se cesty uprchlíků z Domu československé kultury rozdělily. Začala nová

---

<sup>89</sup> KOPF, M. *Odpusťte, že žiju*, Revolver Revue, č. 49, 2002, s. 243, ISSN nepřiděleno.

<sup>90</sup> PELC, A. *Kohoutí zápasy*, [online], [cit. 12. 2. 2015]. Dostupné z: [http://www.gavu.cz/images/karta/velka/631\\_o\\_448.jpg](http://www.gavu.cz/images/karta/velka/631_o_448.jpg).

kapitola jejich života. Alén Diviš se usadil v New Yorku, kde mu pomohl také z Francie uprchlý Bohuslav Martinů. Adolf Hoffmeister se připojil k Voskovcovi a Werichovi, kteří mu pomohli se do USA dostat. Hoffmeister, aktivní jako vždy, uspořádal zde výstavu antifašistických karikatur od českých výtvarníků. Všichni čtyři malíři zůstali tím, co prožili, od uvěznění až po cestu do USA, hluboce poznamenáni.

## 5.7 Malířka v boji proti fašismu ve Francii, Edita Hirschová

Německá armáda vstoupila 14. června 1940 do Paříže a 21. června 1940 se do čela Francie postavil maršál Pétain, který den poté s Hitlerem uzavřel příměří. Německo si vymínilo okupaci tří pětin území Francie, která tak byla rozdělena na severní zónu ve správě nacistického Německa a jižní zónu spravovanou francouzskou kolaborační vládou se sídlem v lázeňském městečku Vichy. Na konci června 1940 navštívil Adolf Hitler triumfálně Paříž a brzy nato začaly občanské a kulturní represe, mimo jiné i rozkrádání francouzských uměleckých sbírek nacisty. Ale kulturní život v Paříži se nenápadně a rychle obnovoval a mnozí umělci a intelektuálové, kteří Paříž opustili, se do ní vraceli. Paříž zůstala kupodivu relativně svobodnější než francouzská zóna a navzdory okupaci se zde mohly konat i akce, které nesplňovaly všechny požadavky nového režimu. Avšak k oficiálním tendencím této doby ve Francii patřil návrat ke klasicismu, ovšem akademická a programově tradicionalistická a autoritativní varianta. Ze strany kolaborujících kritiků docházelo k nevybíravým útokům na moderní umělce. André Thirion, bývalý člen surrealistické skupiny a účastník osvobození Paříže ve svých vzpomínkách uvádí, že to může znít snad až neuvěřitelně, ale do konce roku 1943 převládalo v obsazené zóně, především v Paříži, ovzduší relativního intelektuálního liberalismu ve srovnání se svobodnou zónou. Nešlo-li přímo o protiněmeckou či protinacistickou propagandu, německé a kolaborantské úřady mlčky tolerovaly nekonformní myšlení a dovoľovaly mu, aby se vyjádřilo.<sup>91</sup>

Tento paradox se projevil i v publikačním světě. V obsazené zóně nacisty podléhaly cenzuře pouze periodické tisky, zatímco v zóně pod správou kolaborující

---

<sup>91</sup> THIRION, A. *Révolutionnaires sans Révolution*, Paris, 1972, s. 541, ISBN nepřiděleno.

francouzské vlády nemohlo bez souhlasu této vlády vyjít nic. Tato, dejme tomu, relativní svoboda poskytla prostor pro pokračování některých kulturních a uměleckých aktivit poloilegální formou, a to i přes jejich „zvrhlou povahu“ (nacisté toto umění označovali jako zvrhlé umění) a přes zřetelně odmítavý postoj k okupaci a francouzským kolaborantům. Pro cizince ale byla situace problematičtější, jejich status většinu z nich odsuzoval k naprosté ilegalitě. To byl případ téměř všech českých umělců, kterým za účast v mezinárodních brigádách, za útěk z protektorátu či za zapojení do boje proti německé armádě na straně Francie hrozily vysoké tresty. K tomu všemu ještě se francouzské úřady v článku 19 příměří uzavřeného s Německem zavázaly vydat všechny vyžádané osoby, které byly v srpnu 1939 občany Německa. Mnozí se museli skrývat také kvůli židovskému původu. Mezi ně patřila talentovaná česká malířka Edita Hirschová, která i přes nebezpečí s tím spojené zůstala v Paříži.<sup>92</sup>

Již dlouho před začátkem války členové surrealistické skupiny, shromáždění ve Francii kolem André Bretona, vůbec neskrývali svou absolutní nenávist k nacismu, nacionalismu a antisemitismu. Pro své individuální a kolektivní postoje tak byli logicky pro nový režim nežádoucí. Po obsazení Paříže německými nacisty město opustili, některým se podařilo dostat do Marseille a odtud složitými cestami do USA a Mexika. Někteří mladí příznivci Bretonova hnutí považovali za nutné udržet surrealismus při životě i v obsazené Francii a po odchodu většiny členů surrealistického hnutí do exilu založili v Paříži skupinu *La main à plume*.

Skupina kolem André Bretona se i za mobilizace a v době podivné války snažila ve své činnosti pokračovat. Breton byl mobilizován v Poitiers, ale co možná nejčastěji dojížděl do Paříže a setkával se s ostatními surrealisty v pařížské kavárně U dvou Magotů. Po porážce Francie však většina surrealistů hlavní město opustila. V srpnu 1940 se začalo formovat nové uskupení kolem Benjaminu Péreta, jednoho z mála, kteří v Paříži z původní skupiny zůstali. K uskupení se přidal i básník Jean-Francois Chabrun. Peret se Chabrunem měli společně zkušenost z věznice v Rennes, kam se dostali před příchodem Němců na základě udání Chabrunova spolužáka, který v jedné Chabrunově knize našel levicový protiválečný leták. Chabrun byl obviněn z ohrožování bezpečnosti státu a následkem toho byli zatčeni i jeho přátelé Benjamin

---

<sup>92</sup> PRAVDOVÁ, A. *Zastihla je noc*, Praha: Opus – Kristina Mědílková, 2009, s. 104, ISBN 978-80-7035-420-9.

Péret a Léo Malet. Při bombardování Rennes, těsně před předáním vězení do německých rukou byli naštěstí všichni tři propuštěni. Po návratu do Paříže Péret obnovil setkání skupiny. Tam začal docházet i malíř a básník Manuel Viola, který s Péretem bojoval ve Španělsku a později byl, jako většina interbrigadistů, internován ve francouzských táborech. Odtud se mu podařilo uprchnout a dostat se do Paříže, kde Péreta vyhledal. Podle svědectví jeho pozdější ženy<sup>93</sup> trávil dny v kavárnách na Montparnassu, hlavně v Café du Dôme a v této kavárně poznal Editu Hirschovou, která si přivydělávala kreslením portrétů kavárenských hostů. Tak začal vztah mezi českou malířkou a španělským výtvarníkem a básníkem. Jeho prostřednictvím pak Edita Hirschová navázala kontakt se surrealisty scházejícími se kolem Benjaminu Péreta a spolu s nimi stála u zrodu skupiny La Main á plume.

Informací o životě a díle Edity Hirschové je velmi málo a z období před rokem 1939 o ní nevíme skoro nic. V Českém národním archivu a Archivu hlavního města Prahy se podařilo najít pouze několik základních informací. Edita se narodila 6. června 1909 v Praze na Královských Vinohradech v rodině obchodníka Karla Hirsche a Elsy Hirschové, rozené Brummelové. Edita měla o dva roky starší sestru Gertrudu, jejich otec zemřel, když bylo Editě dvanáct let.<sup>94</sup>

Vystudovala gymnázium a ve třicátých letech si v Praze na Národní třídě založila živnost pod názvem Malířství vlastních originálů k účelům reklamním. Podle archivních záznamů se v roce 1934 odhlásila ze svého bydliště a odjela do Paříže. V červnu roku 1936 si na konzulátu ve Francii dala prodloužit cestovní pas, od srpna ale byla znovu hlášena u matky v Praze. V roce 1937 odjela Edita do Anglie. Její stopu pak nalézáme opět až ve válečné Paříži a to v ulici Campagne Première č. 9.<sup>95</sup>

Byl to dům se stovkou světlých a levných atelierů, na jejichž stavbu bylo použito materiálů z rozebraných pavilonů Světové výstavy v roce 1889.<sup>96</sup>

Michel Fauré, autor studie věnované surrealismu v dobách německé okupace, ji ve své knize charakterizoval se slovy, že Tita byla Češka židovského původu, vysoká, s krátkými vlnitými tmavými vlasy, které jí padaly do čela, s pravidelnými rysy

---

<sup>93</sup> Tamtéž, s. 105.

<sup>94</sup> PRAVDOVÁ, A. *Zastihla je noc*, Opus – Kristina Mědílková 2009, s. 105, ISBN 978-80-7035-420-9.

<sup>95</sup> V pozůstalosti člena skupiny se nachází poštovní doklad o zásilce, kterou Editě Hirschové zaslala rodina na uvedenou adresu v srpnu 1941.

<sup>96</sup> V těchto ateliérech bydlel například Guillaume Apollinaire, Rainer Maria Rilke nebo Pablo Picasso aj.

a vážnou tvář, krásná, dokonce vznešená. K neštěstí svému i jiných postižena silnou hluchotou, která však znásobovala její výjimečné kreslířské schopnosti a mladý výtvarný talent.<sup>97</sup>

Michel Fauré svou knihu psal především na základě svědectví básníka Noëla Arnauda, který patřil k Editiným nejbližším francouzským přátelům. Arnaud Editě věnoval báseň ve sbírce Čáry na rukou, vydané roku 1942.<sup>98</sup>

I ostatní členové skupiny, kteří jí osobně znali, se shodují na tom, že „Tita“, tak ji oslovovali a tak také signovala svá díla, byla velmi krásná a talentovaná, ale zřejmě i vinou jejího postižení, vědí o jejím osobním životě i o její minulosti velmi málo. Navíc doba, kdy měli možnost se s ní stýkat, byla příliš krátká. Titu poznali v roce 1940, když začala skupina La Main à plume rozvíjet svoji činnost, v době kdy se připravovalo první číslo společného časopisu. Účast Tity na aktivitách skupiny byla brutálně přerušena jejím zatčením nacisty v červnu 1942 a následnou deportací do vyhlazovacího tábora v Osvětimi.

Surrealisté, kteří v obsazené Paříži zůstali, začali pociťovat naléhavou potřebu vlastního časopisu. Myšlenka vznikla ještě za působení Benjamina Péreta, ale ten byl nucen kvůli nebezpečí, které mu hrozilo jako bývalému bojovníku v řadách republikánské armády ve Španělsku, na jaře roku 1941 Paříž opustit a podařilo se mu dostat přes Marseille do Mexika. První číslo vyšlo po jeho odchodu v květnu 1941 pod názvem La Main à plume, převzatým ze známé Rimbaudovy věty „*La Main à plume vaut la main à charrue*“ (Ruka držící pero se vyrovná ruce držící pluh).<sup>99</sup>

Tento titul dal posléze jméno i skupině umělců, kteří se kolem časopisu spojili. Jednotlivá čísla se odlišovala nejen barvou, ale i názvy. To byl totiž možný způsob, jak se vyhnout německé cenzuře, které podléhaly periodické tisky. Na návaznost pro zasvěcené odkazoval jenom nápis „Aux Éditions de la Main à plume“. První číslo časopisu uváděl text État de présence (Stav přítomnosti), který se stal jakýmsi manifestem skupiny. Jean-François Chabrun v něm vyzdvihuje úlohu poezie, která i za podmínek jaké jsou, zůstává neoddelitelnou součástí skutečnosti, poukazuje na to, že

---

<sup>97</sup> FAURÉ, M. *Histoire du surréalisme sous l'Occupation*, Paris: Paris la Table vermillon, 2003, s. 174, ISBN 2-7103-2532-2.

<sup>98</sup> ARNAUD, N. *Les Lignes de la main*, Domaine des échos, 1942.

<sup>99</sup> RIMBAUD, A. *Mauvais sang, Une Saison en enfer*, 1873.

poezií se dá vyjádřit nevyjádřitelné, a ještě více než uměním je potřeba hledat v hlubinách slova, která vyslovit je nejtěžší, ale slova jeví se jako nejméně propustná a zároveň nejodolnější k propustnosti vědomí omezců.<sup>100</sup> V dalším vyslovuje otázku, kterou si v okupované Paříži dávali téměř všichni, a to zdali je nutno odjet nebo zda zůstat, a spolu s Baudelairem odpovídá způsobem, že můžeš-li zůstat, zůstaň. Jedna ze čtyř kreseb doplňující básně v prvním čísle časopisu byla kresba Edity Hirschové, a to k básni Licence, s jejímž obsahem vzdáleně rezonuje. Báseň začíná slovy: „*Nezavírej bránu z křišťálu, nech vstoupit samohlásky sněhu.*“<sup>101</sup>

Michel Fauré tuto báseň připisuje belgickému surrealistickému básníkovi Achillu Chavéeovi. Příspěvky prvního čísla časopisu byly anonymní, jediná Tita svou kresbu signovala. Dnes se zpětně dovídáme, že hlavními účastníky kolektivního dobrodružství této skupiny byli Jean-François Chabrun, Robert Rius, Régine Raufastová, Gérard de Sède, Marc Patin, Manuel Viola, Edita Hirschová, Émile Guikovaty, Adolphe Acker, Nadine Lefeburová, Laurence Ichéová, Jean Claude Diamant – Berger, Gérard Vulliamy, Christian Dotremont a Hans Schoenhoff. K těmto se později připojil i Noël Arnaud, který se stal jedním z neaktivnějších členů skupiny. Skupina získala svou definitivní podobu při přípravě druhého čísla nazvaného Géographie nocturne. Toto číslo vyšlo v září roku 1941 a stejně jako číslo první, mělo šestnáct stran, ale poněkud větší formát. Příspěvky již nebyly anonymní, ale v tomto čísle bez obrazového doprovodu. Ve třetím čísle, nazvaném Transfusion du Verbe, se na obálce objevuje i jméno Paula Éluarda, který se se surrealistickou skupinou v roce 1938 rozešel. Číslo je považováno za zlomové jak z hlediska textu, tak i z hlediska obrazového doprovodu. Tita, Edita Hirschová, se na tomto čísle podílela kresbou Stavitelé ruin, která provází rozsáhlou úvodní studii Zrození člověka-objektu, jímž autorem byl opět Jean-François Chabrun.<sup>102</sup>

Kresba Tity odráží atmosféru dané doby a zároveň je protějškem Chabrunova textu pojednávajícího o významu snu, o vztahu subjektu a objektu v každém člověku v bdělém i snovém stavu a také o odpovědnosti každého koho osud zavál do této

---

<sup>100</sup> CHABRUN, J. F. *État de présence, La Main à plume*, Paris, 1941, s. 1.

<sup>101</sup> PRAVDOVÁ, A. *Zastihla je noc*, Opus – Kristina Médílková, 2009, s. 106, ISBN 978-80-7035-420-9.

<sup>102</sup> CHABRUN, J. F. *Transfusion du Verbe*, Paris, 1941.

umělecké skupiny. Zajímavé je, že skupinu začal podporovat i Pablo Picasso. Skupina s Picassem navázala kontakt nejprve prostřednictvím jeho krajana Manuela Violy. Přátelský styk s ním udržoval především Paul Éluard, jenž také časopisu poskytl kresbu, kterou mu Picasso věnoval v roce 1936. Spolupráce autora, který se těšil značné popularitě, byla z pochopitelných důvodů pro skupinu důležitá, a to nejen v rovině symbolické. Přestože jeho díla byla označena za „zvrhlé umění“ a obzvláště obraz Guernica byl pro nacisty naprosto nepřijatelný, mohl Picasso po celou dobu války relativně v klidu, a to ještě ve svém ateliéru v ulici des Grands-Augustins, malovat a své obrazy prodávat. V kritických chvílích měl tedy možnost skupinu podpořit i finančně. Život v tehdejší Paříži byl kvůli přidělování potravin na lístky těžký pro všechny a obzvláště pro ty, kteří nemohli legálně vykonávat svoji práci. Pro členy, kteří se dříve živili psaním, to v dané chvíli bylo zcela nemožné, pokud nechtěli psát do kolaborantských novin a to jim zakazoval jejich morální postoj. Výtvarným umělcům se nedařilo lépe, oficiální uměleckou scénu charakterizoval návrat k akademismu a s moderním uměním byl odsouzen i surrealismus. Abstrahující principy a intelektualizování měla ve výtvarném umění nahradit tradičně zobrazená konkrétní realita. Milovníci a sběratelé umění však modernistické obrazy kupovali nadále. Obchodování s obrazy bylo v té době paradoxně snazší, jelikož díla zavržených autorů byla o hodně levnější a stala se v době nejisté měny vyhledávanou investicí.<sup>103</sup>

Ti, kteří mohli pracovat, pomáhali v rámci možností ostatním členům skupiny. Peníze také získávali prodejem obrazů, které vlastnili. Zásoba těchto obrazů se přirozeně brzy vyčerpala a tak umělci využili skutečnosti, že se vědělo o jejich přátelských kontaktech s celou řadou známých malířů, a přešli k výrobě fals. Členové skupiny prodávali obrazy, které vydávali za díla Dalího, Ernsta, Miróa nebo Tanguyho. K obstarání peněz tímto způsobem posloužil i talent Edity Hirschové. Malovala prý obrazy signované Braque, Miró a Picasso. K tomu připomíná Michel Fauré příhodu: „*Velice talentovaná Tita, se jednoho dne rozhodla, že namaluje falešné Picassy a pro pobavení je půjde mistrovi ukázat. Šla k němu s Jean-François Chabrunem do jeho podkrovní v ulici des Grands-Augustins a ukázala Picassovi dvě datované kresby. Ten si zkoumavě prohlíží první a okamžitě prohlašuje: To není ode mne! U té druhé přiznává,*

---

<sup>103</sup> MONNIER, G. *L'art et ses institutions en France, de la Révolution à nos jours*, Paris 1999, s. 313, ISBN nepřiděleno.



*že má pochybnosti. Je to falsum? Dlouze přemýšlí, až náhle vykřikne: To není možné, v roce 1924 jsem nepoužíval tento papír.*“<sup>104</sup>

Již zmiňovaný přítel Pabla Piccasy André Thirion v této činnosti dokonce spatřoval určitou formu odboje a tvrdí, že členové skupiny La Main à plume vyvíjeli činnost, nepřátelskou k Vichy a k okupaci. Svůj časopis museli vytisknout a peníze na to pocházely z velice dobře udělaných fals. Tvrdí, že viděl Piccasy, jak si prohlíží falešného Piccasy a byl s ním velmi spokojen.<sup>105</sup>

Picassova autorská spolupráce vtiskla tvář čtvrtému číslu časopisu, které pod názvem La conquête du monde par l'image (Dobýt svět prostřednictvím obrazů) vyšlo v červnu 1942. Na rozdíl od předchozích čísel mělo na obálce reprodukci, byla na ní ve fotografii Raoula Ubaca poprvé publikována Picassova plastika Hlava býka, sestavená z řídítek a sedla jízdního kola. Objekt, který vyvolal skandál na Podzimním salonu v roce 1944 a později se stal slavným a podle Nadine Lefeburové objekt Picasso vytvořil speciálně pro tento časopis. Podíl Edity Hirschové na tomto čísle byl o mnoho větší než doposud. Tita zde přispěla třemi kresbami. První doprovází sen, který v tomto vydání vylíčil Jean-François Chabrun. Ve svém textu evokuje obraz mladého muže poklidně cválajícího na koni nocí projasněnou jakýmsi vnitřním světlem, obrazem, který provázel celé jeho dětství. Sen současně na stejné straně ilustrovala také Valentine Hugová a jde o velmi zajímavé srovnání, jakým rozdílným způsobem se obě malířky zhostily stejného tématu. Hugová dala přednost realistickému postoji popisu Chabrunova snu. U Tity jde o syntézu rozdílných fází a prvků snu a o jejich propojení a transponování do dynamického a organického. Kombinací sugescí expresivních fragmentů s realitou vytvořila kompozici fungující jakožto snový mechanismus. V obou případech jde o propojení poetiky celku básně s výtvarnou parafrází konkrétní pasáže textu. Další dvě Editiny kresby doprovázejí báseň „La fin et les moyens“ (Účel a prostředky). Tuto báseň věnoval Chabrunovi Noël Arnaud. Jde o evokaci veršů a tvoří jakési viněty, založené na výrazně imaginativním tvarosloví, pro Titu velmi charakteristickém. Vedle časopisů ilustrovala Tita pro Édition de La Main à plume také

---

<sup>104</sup> FAURÉ, M. *Histoire du surréalisme sous l'Occupation*, Paris: Paris la Table vermillon, 2003, s. 175, ISBN 2-7103-2532-2.

<sup>105</sup> PRAVDOVÁ, A. *Zastihla je noc*, Praha: Opus – Kristina Mědílková, 2009, s. 110, ISBN 978-80-7035-420-9.

dvě autorské sbírky. První z nich vznikla ještě před Editiným zadržením nacisty, druhá pak až po její deportaci do Osvětimi v roce 1943. V únoru 1942 vyšla básnická sbírka Marca Patina s názvem *L'amour n'est pas pour nous, suivi de Femme magique*, ve které najdeme dvě kresby Edity Hirschové. Kniha se skládá ze dvou částí, první nazvaná v českém překladu *Láska není pro nás*, obsahuje osm básní. Jednu z nich v češtině nazvanou *Blankyt jednoho dne zmizel*, Tita doprovodila kresbou, na níž fosilizující postava ženy, která je složená z živočišných, rostlinných a anorganických fragmentů vzrůstá do země. Její archetypální příběh, který symbolizuje proměnu živého v neživé, se odehrává v magické a tajuplné krajině, přičemž postavu z jedné strany obklopuje rašeliniště slz a z druhé koridor popela. S jakýmsi odstupem lze kresbu přirovnat k Štyrského *Eurydice* z roku 1930, s níž má společné rozpadající se tělo ženy, na němž vlastně nicota rozleptává formy kdysi krásné<sup>106</sup>, avšak i gesto zdvižené ruky ukončené jakýmsi pahýlem, symbolizující sbohem. Kresba a báseň jsou obě z 8. července 1941, vyjadřují atmosféru smutku a beznaděje z nedosažitelnosti lásky i z okolního světa, z něhož se vytrácí život i světlo, a zbývají slzy, popel a kamenné srdce. Druhá část sbírky s názvem *Femme magique* (*Magická žena*) – je protějškem předchozí. Je to báseň opěvující lásku a zamýšlející se nad vztahem lásky a poezie. Kresba Edity Hirschové doprovázející tuto část je od té první hodně odlišná. Strnulost zde vystřídal pohyb, který přináší změnu a tedy naději. Fragmenty těla ženy se prolínají s vlnami moře, nad mořem je vidět ve výšce glóbus, hudební nástroj a mýtického ptáka. Vše se proměňuje ve vzájemné interakci. Tato sbírka vyšla v nákladu dvě stě padesát běžných a dvacet číslovaných výtisků. První byl vedle rukopisu básní a tištěných černobílých kreseb vybaven Titinými ručními barevnými ilustracemi. Druhou samostatnou publikací, na níž se Tita podílela, je sbírka „*Qui fait la pluie et le beau temps*“ od Jean-Françoise Chabruna. Byla vydána v edici *Les Pages libres de la Main à plume*. Mezi lednem 1943 a lednem 1944 jich vyšlo celkem dvanáct. Autory byli například Maurice Blanchard, André Breton, Benjamin Péret či Pablo Picasso. Čtvrtý svazek této řady nesl

---

<sup>106</sup> BYDŽOVSKÁ, L. a SRP K. *Fragmenty snu, Jindřich Štyrský, Český surrealismus 1929–1953*, Praha: Nakladatelství Argo 1996, s. 32, ISBN: 80-7010-047-8.

název „Qui fait la pluie et le beau temps“, vyšel v dubnu 1943. Jako frontispis tu byl použit autorův poetický portrét, který Tita nakreslila v roce 1941.<sup>107</sup>

Ilustrace Tity, tedy Edity Hirschové, reprodukováné ve skupinovém časopise či v básnických sbírkách, jsou téměř to jediné, co se z jejího díla zachovalo. Jsou opravdu velmi zajímavým a autentickým dokladem spolupráce mezi malíři a autory textů uvnitř skupiny. Je zřejmé, že mezi textovou a obrazovou částí existoval důvěrný vztah. Ilustrace nebyly pouhým doplňkem, či šlehačkou na dortu, obohacující vizualitu literárního časopisu, časopis se však nestal ani platformou pro volnou tvorbu výtvarníků skupiny. Texty a obrazy spolu vedly souvislý dialog a dohromady tvořily homogenní celek. Zaměříme-li se na dochované dílo Edity Hirschové, vidíme, že konkrétní motivy se v jejích kresbách opakují, jde například o téma petrifikace, symbolizující zmar a zánik, příznačné i pro surrealistickou tvorbu Jindřicha Štyrského. Dále je u Tity důležitá symbolika rukou. V kresbě „Stavitelé ruin“ se stávají architektonickými prvky jakési imaginární stavby, v kresbě k Patinově sbírce jsou to zase klíče otevírající koridor popela.

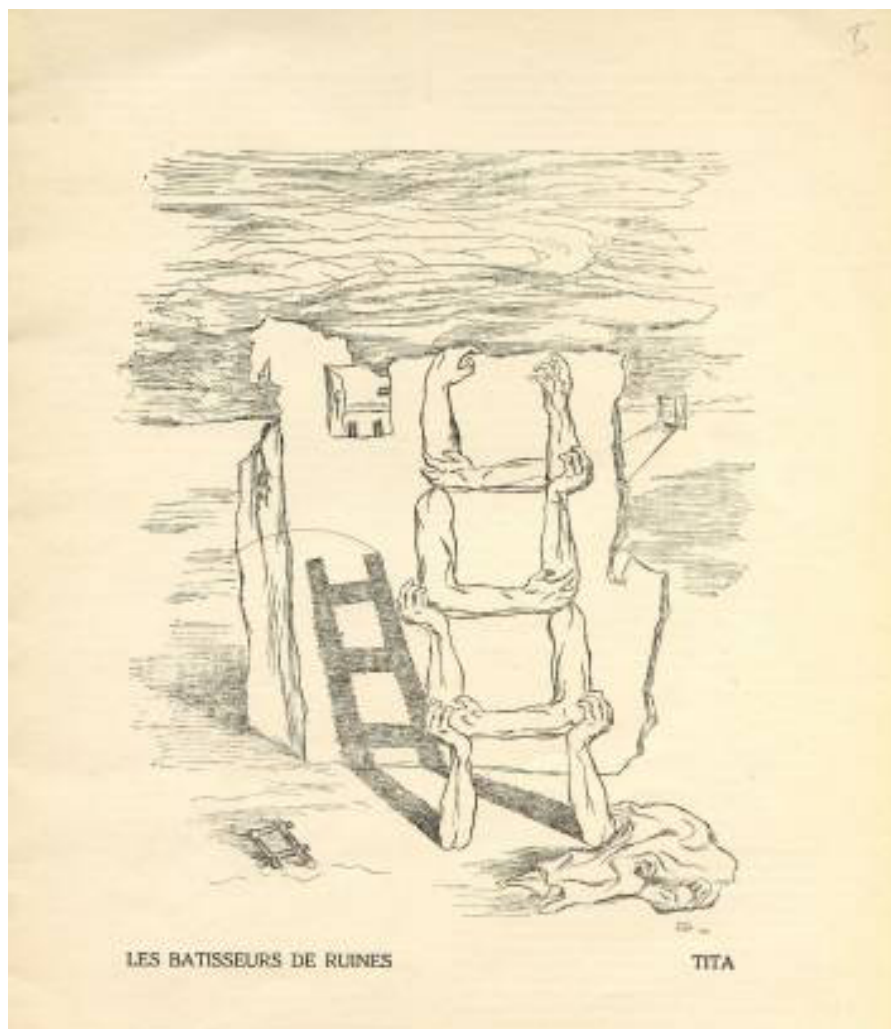
Ruce měly u Tity velký význam, obzvláště vzhledem k její hluchotě. Ruce byly jejím hlavním komunikačním nástrojem s okolním světem. V dalším je nutné zmínit, že skupina se snažila udržovat tradici kolektivní činnosti. A to takovým způsobem, jakým se o to před válkou pokoušel André Breton. Pravidelné schůzky se konaly v Café des Quatre-Sergents-de-la-Rochelle, na rohu bulvárů Raspail a Edgar Quinet. Bylo to tedy nedaleko od ateliéru, který obývala Tita a kde u ní přebýval častokrát i Manuel Viola. Víceméně je velmi pravděpodobné, že volba místa nebyla vůbec náhodná. Měla nejspíše pro nejohroženější členy skupiny, kterými byla Tita pro svůj židovský původ a Manuel Viola pro to, že bojoval na straně španělských republikánů, ušetřit cestu městem, kde hlídkovala francouzská i německá policie. Protižidovské zákony platily ve Francii od podzimu roku 1940. Byla vydána řada nařízení, která omezovala práva Židů a jejich působení v mnoha oblastech, například ve veřejné správě, školství, kultuře či sdělovacích prostředcích. V mnoha odvětvích byl pro Židy stanoven přísný numerus

---

<sup>107</sup> PRAVDOVÁ, A. *Zastihla je noc*, Praha: Opus – Kristina Mědílková, 2009, s. 113, ISBN 978-80-7035-420-9.

clausus. Další zákon potom umožňoval okamžitou internaci nefrancouzských Židů bez předchozího řádného soudu, pouze na příkaz prefekta.<sup>108</sup>

Obrázek 11: Stavitelé ruin – Edita Hirschová (Tita)



Zdroj<sup>109</sup>

Všeobecně ve Francii té doby platilo, že Židé, kteří neměli francouzské občanství, byli perzekuováni nejvíce. Od měsíce září 1940 byla v severní zóně zavedena povinná registrace Židů, a ti pak podle dekretu z 29. května 1942 museli nosit žlutou hvězdu. Následně v červnu roku 1942 se z rozkazu německých nacistů zintenzivnilo

<sup>108</sup> FRIEDRICHOVÁ, M. *Proměny sladké Francie – Francouzská imigrační politika v letech 1939–1945* [online], říjen 2004, [12. 2. 2015], s. 35. Dostupné z: <http://www.cefres.cz/IMG/pdf/etude-3.pdf>.

<sup>109</sup> HIRSCHOVÁ, E. *Stavitelé ruin*, [online], [cit. 12. 2. 2015]. Dostupné z: <http://www.zenyvumeni.cz/assets/galleries/145/2.jpg>.

zatýkání Židů v Paříži. Francouzi, ať už z donucení či dobrovolně, začali v tomto s nacisty spolupracovat na tzv. „konečném řešení“, což může být pro nás z pozice dnešní doby nepochopitelné a v mnoha ohledech alarmující.

Žlutou hvězdu na oblečení nosila i Tita, prý na radu jednoho bývalého surrealisty.<sup>110</sup>

Někteří členové uskupení jako například Émile Duikovaty, Gérard de Séde či Nadine Lefeburová, naopak tvrdí, že skupina byla proti tomu, aby židovští členové Tita a Hans Schoenhoff hvězdu nosili. Oba malíři se však pravděpodobně domnívali, že respektováním tohoto nařízení se vyhnou nepříjemnostem. Od té chvíle, kdy se Tita přihlásila k židovskému původu, nemohla už prodávat ani svá díla, ani falsa, a její hmotná situace se rapidně zhoršila. Tita byla vystavena nebezpečí zatčení a deportace. Ve dnech 16. a 17. července 1942 došlo v Paříži k nechvalně známé protižidovské razii se shromaždištěm zadržených Židů na pařížském Zimním cyklistickém stadionu. Byla to největší protižidovská razie ve Francii za druhé světové války. Při ní bylo s velmi účinnou pomocí francouzských úřadů zadrženo 13000 Židů. Na tuto akci bylo prý nasazeno 9000 francouzských policistů a pomáhalo jim přes tři sta mladých přívrženců Francouzské lidové strany. Akce byla namířena hlavně proti německým, rakouským, polským, československým a ruským Židům. Cecile Arnaudová tehdy nesla Titě výtisk časopisu skupiny a stala se svědkem jejího zadržení, u dveří slyšela křik a pláč, zaklepala, přišli jí otevřít Němci, ptali se, zdali je Tita hluchá, byli v domnění, že hraje o čas, Cecile jim odpověděla, že Tita hluchá je a že jde za ní s papírem a tužkou. Cecile odvezli nacisti stejně jako Titu, ve stejném autě. Před věznicí La Santé se obě viděly naposledy, dovolili jim, aby se ještě se políbily.<sup>111</sup>

Od té doby Titu její přátelé ze skupiny již nikdy neviděli a v nejbližší době se ani nedozvěděli nic o jejím osudu. Pokusili se Titu najít na Zimním cyklistickém stadionu v Paříži, avšak marně.

Je možné, že se to vůbec mohlo takto stát v Paříži? Ve městě umění, kultury, svobody a otevřenosti, pro nás dnes nepochopitelné a otřesně frustrující, jsou momenty, kdy vítězí zvíře nad člověkem.

---

<sup>110</sup> FAURÉ, M. *Histoire du surréalisme sous l'Occupation*, Paris: Paris la Table vermillon, 2003, s. 175, ISBN 2-7103-2532-2.

<sup>111</sup> Tamtéž s. 176.

Edita Hirschová byla po svém zatčení převezena z věznice la Santé do roztríd'ovacího tábora v Drancy na předměstí Paříže. Tábor byl vybaven dvoupatrovými dřevěnými postelemi ve velkých místnostech, vězňové nedostali příkrývky, přiděly ani nádoby na jídlo.<sup>112</sup>

Od července 1942 odjížděly z Francie transporty Židů téměř obden a odvážely vždy přes tisíc osob. Dne 14. září 1942 v 8.55 hodin odjížděl z nádraží Le Bourget-Drancy transport číslo 32. Bylo v něm 1000 Židů, z toho 600 mužů, 300 žen a stovka dětí. Šest deportovaných pocházelo z bývalého Československa. Cesta trvala dva dny, cílovou stanicí byla Osvětim. Na seznamu transportu, který je uložený v Mémorial du Martyr juif innocentu v Paříži, je Tita uvedena pod číslem 80. U jejího jména se nacházejí údaje: „*Hirschova Edith 5. 6. 09, Prague, Tchéchoslovaquie, 9, rue Campagne Premiere, sans profession*“<sup>113</sup>.

Transportní vlak s uzavřenými vagóny pro dobytek a tisíci židovskými lidmi zastavil až v německém Koselu, čtyři sta kilometrů před Osvětimí. Zde bylo vysazeno dvě stě mužů ve věku osmnáct až pětadesát let. Do tábora v Osvětimi dojel vlak 16. září 1942. Při selekci bylo vybráno z této početné skupiny pouze 58 mužů a 49 žen na práci v táboře. Všichni ostatní byli ihned odvedeni do plynové komory. Tita, postižená hluchotou, neměla žádnou šanci být mezi vybranými ženami.<sup>114</sup>

Vše, co zbylo v Editině ateliéru, hlavně obrazy, zabavilo gestapo a pravděpodobně je zničilo, jakožto zvrhlé a nehodnotné umění. Po Titě, Editě Hirschové, zbyly pouze kresby reprodukováné v časopisech a publikacích skupiny, ze kterých se jen velmi málo dochovalo v originálech. Některé skici se nacházejí v archivech nebo pozůstalostech bývalých členů skupiny La Main à plume. Zdá se, že se dochoval pouze jediný Editin obraz. Ještě nedávno byl součástí soukromé sbírky Noëla Arnauda.

Ze stále patnáctičlenné skupiny, se konce války 8 členů nedožilo. Tita a Hans Schoenhoff byli deportováni a zavražděni v plynových komorách, Marc Patin zahynul

---

<sup>112</sup> GRYNBERG, A. *Les camps de la honte. Les internés juifs des camps français 1939–1944*, Paris, 1999, ISBN 2-7071-3046-X.

<sup>113</sup> PRAVDOVÁ, A. *Zastihla je noc*, Opus – Kristina Médílková, 2009, s. 121, ISBN 978-80-7035-420-9.

<sup>114</sup> Tamtéž, s. 121.

při totálním nasazení v Německu, Jean Claude Diamant-Berger, Jean Pierre Mullote, Marco Ménegez, Jean Simonpoli a Robert Rius zahynuli v odboji.<sup>115</sup>

Přeživší se vydali na cestu individuální tvorby. Christian Dotremont a Noël Arnaud začali v roce 1947 spolupracovat v rámci revolučních surrealistů s českými tvůrci, a to se skupinou Ra.

## **5.8 Zapojení některých dalších československých výtvarných umělců do francouzského odboje proti nacistům**

Odpor proti německému nacismu a vlastenecké citění, to byly hlavní motivy u mnoha Čechů a Slováků v rozhodnutí odejít po mnichovské zradě v září 1938 a následně po obsazení zbytku republiky německými vojsky v březnu 1939 do Francie. Hlavním hnacím motorem byla možnost postavit se tváří v tvář se zbraní v ruce či jiným aktivním způsobem německým nacistům. Dále to byla frustrace vzniklá po rozpadu Československa, rozpuštění československých vojenských jednotek. Pro Čechoslováky, kteří již byli v exilu ve Francii, to určitě bylo i velké zklamání z vojenské porážky francouzských jednotek a v neposlední řadě taktéž nutnost žít v ilegalitě. Toto vše přivedlo některé naše umělce do řad francouzského hnutí odporu. Čeští výtvarní umělci, kteří ve dvacátých a třicátých letech čerpali ve Francii uměleckou inspiraci, jí neváhali pohostinnost v kritické chvíli oplátit a přes veškerá možná nebezpečí, která jim hrozila, dali svůj talent do služeb osvobození země, která jim poskytla nový domov.<sup>116</sup>

V Paříži se zapojil do protinacistického odboje slovenský malíř Imro Weiner. Přidal se k pařížskému odboji prostřednictvím Artura Londona, který byl zapojený ve strukturách francouzské protinacistické levice. Weiner uprchl z fašistického a antisemitského Slovenského štátu a v Paříži nadále tvořil a maloval. Mezi lety 1940-1943 vytvořil několik obrazů světlé a jemné barevnosti s příklonem k nadčasovým tématům. Pro pařížský odboj ilustroval různá témata, například nacistické represe. Vytvořil také figurínu maršála Pétaina, která byla veřejně spálena na pouliční

---

<sup>115</sup> Tamtéž, s. 122.

<sup>116</sup> PRAVDOVÁ, A. *Zastihla je noc*, Opus – Kristina Mědílková, 2009, s. 124, ISBN 978-80-7035-420-9.

demonstraci. Imro Weiner, jakožto Žid, byl od konce roku 1941 v dalším velkém ohrožení, z tohoto důvodu se skrýval pod falešnou identitou jako Joseph Král.

Obrázek 12: Pád - Fedor Loevenstein



Zdroj<sup>117</sup>

Příjmení si po válce ponechal a připojil je ke svému pravému jménu. Dalším výtvarným umělcem, který se zapojil do protinacistického odboje ve Francii, byl malíř Zdeněk Přibyl, který bojoval v jednotce hnutí odporu Pons. Dále to byl sochař Jan Vlach, který se účastnil také francouzského hnutí odporu se zbraní v ruce v partyzánské jednotce. Malíř Kurt Gröger se svou manželkou se zapojili do francouzského odboje výrobou falešných dokladů pro odboj. Dalším, kdo pomáhal uprchlíkům a pronásledovaným, byl malíř Fedor Loevenstein ve francouzském Mirmande, kam se přijížděli ukrýt pronásledovaní a Židé z mnoha zemí. Do boje proti nacistům se zapojil i malíř Josef Šíma, nejprve jako spojka a dále tajemník makistů v oblasti Nice. Ve Francii za okupace tvořili obrazy také čeští malíři Rudolf Kundera a Jiří Kars, ten

---

<sup>117</sup> LOEVENSTEIN, F. Pád, [online], [cit. 12. 2. 2015]. Dostupné z: [http://www.gavu.cz/data/559-skladacka\\_noc.pdf](http://www.gavu.cz/data/559-skladacka_noc.pdf).



v únoru 1945 spáchal sebevraždu skokem z okna hotelu, frustrován zprávami o krutostech páchaných na židovském obyvatelstvu.<sup>118</sup>

---

<sup>118</sup> PRAVDOVÁ, A. *Zastihla je noc*, Opus – Kristina Mědílková, 2009, s. 140, ISBN 978-80-7035-420-9.

## ZÁVĚR

Byla to zvláštní doba, v níž tvořili umělci jako Josef Čapek, Jan Zrzavý, Jindřich Štyrský, Toyen, Edita Hirschová či další. Doba, kdy hrozba nástupu fašismu byla zjevná, lidstvo před ní bylo varováno několik let dopředu, a přesto se hrozba stala realitou. Realitou, jež stála život více než 72 milionů lidí po celém světě. Když posloucháme příběhy o lidských transporthtech smrti, o vynalézání stále nových způsobů zabíjení, o plynových komorách, o atomových bombách, ani se nám nechce věřit, že to byl člověk, Homo sapiens sapiens, kdo se těchto krutostí dopouštěl.

Dnes žijeme v době, která je pro mnohé z nás objektivně postmoderní. Žijeme také v době dostatku, kdy si můžeme koupit co chceme, žijeme v době svobody slova, svobody pohybu, a přesto se zdá, že tyto výsady nejsou samozřejmostí. Zdá se, že po čase klidu se zvedá bouře, a že hodnoty, pro něž riskovali své životy meziváleční umělci, jsou opět v ohrožení. Pozvolna se opět bojíme vyjadřovat své názory, stále častěji jsou pro ně lidé napadáni a mnohdy má toto napadání tragické následky. Není to tak dávno, co pro své názory umírali umělci z pařížské redakce Charlie Hebdo. Neumírali proto, že by byli ve špatnou dobu na špatném místě, jak se většinou u kriminálních činů stává, umírali pro své názory, umírali pro svobodu slova. Neuplyne ani den, kdy bychom neslyšeli o popravách vyznavačů křesťanství na území pod kontrolou tzv. Islámského státu. Stejně tak jako na přelomu třicátých a čtyřicátých let minulého století neuplynul den, kdy by naši prarodičové neslyšeli o popravách lidí v nacistických věznicích, káznicích a v koncentračních táborech. Zdá se, že odkazy meziválečných umělců jsou stále živé a že ani téměř sto let nic neubralo na jejich vážnosti.

Již hodně jsme zapomněli, jak je důležité udržovat v boji za vyššími hodnotami jednotu. To, co dokázali umělci mezi dvěma světovými válkami, jak se dokázali semknout proti fašismu napříč světonázorovým spektrem úhlů pohledů na politiku, je něco, co se z dnešní společnosti vytratilo. Ocítáme se totiž v době zcela bezostyšné a bezohledné vůči obyčejnému člověku, v čase plně rozvinuté globalizace a komercializace našeho světa. Je to doba odcizení se člověka člověku, hodnoty světa určují v majoritě především peníze a moc. Jak píše Houellebecq, typem tohoto člověka je jakýsi neočlověk, který nezná utrpení, ale ani touhy ani emoce a je schopen citu

pouze ke svému psuvi.<sup>119</sup> A právě proto je třeba si připomínat odkazy umělců meziválečného umění, právě proto je třeba prožívat příběhy lidí, kteří riskovali svůj život za vyšší princip, za svobodnou společnost bez násilí. Jedině ten, kdo se poučí z vlastní minulosti, je schopen prožívat lepší budoucnost.

Meziváleční umělci, ať už to byli výtvarní umělci, o kterých byla zmínka, či spisovatelé, básníci, herci, divadelníci a další, utvořili v tehdejší strašlivé době jednotnou frontu proti nesvobodě myšlení a kultury. Proti zrudnostem zákazů a dělení lidí. Mnozí z nich za to zaplatili životem či dlouholetým vězením. Ať už to byl ve španělské občanské válce v práci zmiňovaný španělský básník Federico García Lorca, v boji pro německý nacismus malíř Josef Čapek nebo židovská malířka Edita Hirschová, či v padesátých letech poslední německy píšící česká autorka Lenka Reinerová a mnozí další. Připomínejme si jejich osudy. A jako memento z pocitů absolutní nesvobody, která se již nikdy nesmí opakovat, je vhodné si připomenout alarmující citát z knihy Lenky Reinerové „Bez adresy“: *„V televizním seriálu České televize jsem spatřila trestnici Ruzyně poprvé, ačkoliv jsem tam ve vazbě strávila více než rok. Nikdy jsem neviděla chodbu před svou celou, znala jsem nejrůznější zamřížované brány jen podle zvuku: zaskřípění, řinčení a přibouchnutí. Neboť mě sem přivedli se zavázanýma očima, se zavázanýma očima mě vodili k výslechům, se zavázanýma očima mě eskortovali do sprch a vodili k zubnímu lékaři a všude. Se zavázanýma očima mě také propustili.“*<sup>120</sup>

---

<sup>119</sup> HOUELLEBECQ, M. *Možnost ostrova*, Euromedia Group, 2007, obálka, ISBN 978-80-207-1236-3.

<sup>120</sup> REINEROVÁ, L. *Bez adresy*, Paseka 2001, s. 55, ISBN 80-7185-386-0.

# SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

## Seznam použitých českých zdrojů

- BLAHYNKA, M. *Obrys – Kmen*, 2011, ISSN 1210-1494.
- BUDINSKÝ, Libor. *Deset prezidentů*. Vyd. 1. V Praze: Knižní klub, 2003, ISBN 80-242-0966-7.
- BYDŽOVSKÁ, Lenka a Karel SRP. *Český surrealismus 1929–1953*. 1. vyd. Praha: Argo, 1996, ISBN 80-701-0047-8.
- ČAPEK, J. *Nejskromnější umění. Málo o mnohém*, Praha: Nakladatelství Triáda, 2009, ISBN 978-80-87256-09-1.
- ČAPEK, J. *Oheň a touha*, Odeon, Praha 1980, ISBN nepřiděleno.
- ČAPEK, K. *Spisy, O umění a kultuře 1, článek - Národní listy z 26. 3. 1918*, Československý spisovatel, Praha 1984, ISBN nepřiděleno.
- ČAPEK, K. *Spisy, O umění a kultuře 1, Cesta, 13. 9. 1918*, Praha, Československý spisovatel, 1984, ISBN nepřiděleno.
- DIVIŠ, A. *Vzpomínky na pařížské vězení Santé*, Revolver Revue č. 17, 1991, ISSN nepřiděleno.
- ECO, U. *Skeptikové a těšitelé, Milano Bompiani 1964*, Argo 2006, ISBN 807203-706-4.
- FRIEDL, A. *Jan Zrzavý, Melantrich, 1939, Prameny, sbírka dobrého umění*, upravil František Muzika.
- HOFFMEISTER, A. *Turistou proti své vůli*, Trojcestí, Československý spisovatel Praha 1958, ISBN nepřiděleno.
- HOFFMEISTER, A. *O Československu v Paříži a Londýně*, 1938.
- HOFFMEISTER, A. *Přepis Hoffmeisterova deníku*, 24. 5. 1939.
- HOUELLEBECQ, M. *Možnost ostrova*, Euromedia Group, 2007, ISBN 978-80-207-1236-3.
- HRONEK, J. *Byl jsem při tom, když se hroutil svět*, 1986, ISBN nepřiděleno.

KOLEKTIV AUTORŮ. *50 let československého malířství*, Národní galerie v Praze, Sborník k výstavě Grafia Brno, 1968, ISBN nepřiděleno.

KOLEKTIV AUTORŮ. *Dějiny českého výtvarného umění IV/1, 1890–1938, 1. díl*, Ústav dějin umění AV ČR, 1998, ISBN 80-200-0587-0.

KOLEKTIV AUTORŮ. *Dějiny českého výtvarného umění IV/2, 1890–1938, 2. díl*, Ústav dějin umění AV ČR, 1998, ISBN 80-200-0587-.

KOPF, M. *Odpusťte, že žiju*, Revolver Revue, č. 49, 2002, bez ISSN.

MALIVA, J. *Malíř Kurt Gröger*, Univerzita Palackého v Olomouci, 1993, ISBN 80-7067-290-0.

MORAVEC, F. *Špión, jemuž nevěřili*, Praha: Rozmluvy 1990, ISBN 0 -946352-42-9.

MUCHA, J. *Podivné lásky*, Eminent 2004, ISBN: 80-7281-161-4.

MÜLLER, H. a kol. *Dějiny Německa*, Nakladatelství Lidové noviny, 1999, ISBN 80-7106-188-3.

NEZVAL, V. *Ulice Git. le-Coeur*, 1936.

PEČÍRKA, J. *1961 Josef Čapek*, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha, 1961, 27. svazek edice Současné umění, 169. publikace v redakci výtvarného umění, Praha 3, ISBN nepřiděleno.

PETROVÁ, E. *Max Ernst*, Státní nakladatelství krásné literatury a umění, Praha 1965, ISBN nepřiděleno.

PRAVDOVÁ, A. *Zastihla je noc*, Opus - Kristina Mědílková, 2009, ISBN 978-80-7035-420-9.

REINEROVÁ, L. *Bez adresy*, Paseka 2001, ISBN 80-7185-386-0.

REINEROVÁ, L. *Všechny barvy slunce a noci*, Labyrint 2002, ISBN 80-85935-38-4.

SEIFERT, J. *Všecky krásy světa*, Československý spisovatel, Praha 1992, třetí vydání, ISBN 80-202-0369-9.

SCHNECKENBURGER, M. a další *Umění 20. století*, Taschen GmbH, 2011, Köln, ISBN 978-3-8365-3519-9.

SRP, K. A KOL. *České moderní umění 1900–1960*, Národní galerie v Praze, Praha 1995, ISBN 80-7035-095-4.

ŠOLC, J. *Po boku prezidenta*, Naše vojsko 2007, ISBN 978-80-206-0880-2.

ŠTÝRSKÝ, J. *Sny 1925 – 1940*, Argo 2003, ISBN 80-7203-512-6.

TRNKA, J. *Vzpomínky*, Československé zprávy č. 1, 26. 3. 1939.

WOLF, N. *Expresionismus*, 2005, Taschen GmbH, Köln, ISBN 80-7209-659-1.

ZRZAVÝ, J. *Jan Zrzavý vzpomíná na domov, dětství a mladá léta*, Praha: Svoboda 1971, ISBN nepřiděleno.

ZWEIG, S. *Svět včerejška*, 1944.

### **Seznam použitých zahraničních zdrojů**

ARNAUD, N. *Les Lignes de la main*, Domaine des échos, 1942.

ERISMAN, G. *Martinů, un musicien a l'éveil des sources*, Paris 1990, ISBN nepřiděleno.

FAURÉ, M. *Histoire du surréalisme sous l'Occupation*, Paris: Paris la Table vermillon 2003, ISBN 2-7103-2532-2.

GRYNBERG, A. *Les camps de la honte. Les internés juifs des camps français 1939–1944*, Paris, 1999, ISBN 2-7071-3046-X.

CHABRUN, J. F. *État de présence, La Main à plume*, Paris, 1941.

CHABRUN, J. F. *Transfusion du Verbe*, Paris, 1941.

LHOTE, A. *Ce Soir*, 27. 11. 1937.

MONNIER, G. *L'art et ses institutions en France, de la Révolution à nos jours*, Paris 1999, ISBN nepřiděleno.

RIMBAUD, A. *Mauvais sang, Une Saison en enfer*, 1873.

SLAVÍK, J. *Josef Čapek*, vydavatelství Tatran, Bratislava, 4466. Publikácia v edícii Svet umenia, ISBN nepřiděleno.

THIRION, A. *Révolutionnaires sans Révolution*, Paris, 1972, ISBN nepřiděleno.

## Seznam použitých internetových zdrojů

ČAPEK, J. *Mrak*, [online], [cit. 12. 2. 2015]. Dostupné z: [http://www.bratri-capkove.cz/VismoOnline\\_ActionScripts/Image.ashx?id\\_org=200104&id\\_obrazky=1179&datum=29.11.2010+15%3A14%3A41](http://www.bratri-capkove.cz/VismoOnline_ActionScripts/Image.ashx?id_org=200104&id_obrazky=1179&datum=29.11.2010+15%3A14%3A41).

DIVIŠ, A. *Pod střechami Paříže*, [online], [cit. 12. 2. 2015]. Dostupné z: [http://abart-full.artarchiv.cz/obrazky/d\\_8745\\_1\\_0001.jpg](http://abart-full.artarchiv.cz/obrazky/d_8745_1_0001.jpg).

ERNST, M. *Evropa po dešti*, [online], [cit. 12. 2. 2015]. Dostupné z: <http://www.seniortip.cz/portal/cz/seniortip/article/2163/Image/image022.jpg>.

FRIEDRICHOVÁ, M. *Proměny sladké Francie – Francouzská imigrační politika v letech 1939–1945* [online], říjen 2004, [cit. 12. 2. 2015]. Dostupné z: <http://www.cefres.cz/IMG/pdf/etude-3.pdf>.

GLENN, M. *John Heartfield*, [online], 31. 7. 2008, [cit. 12. 2. 2015]. Dostupné z: [http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art\\_id=303](http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=303).

GROSZ, G. *Pocła Oscaru Panizzovi* [online], [cit. 12. 2. 2015]. Dostupné z: [https://rudodegoede.files.wordpress.com/2010/08/038-5813\\_34-george-grosz\\_-education-to-oskar-panizza\\_-1917-18\\_-oil-on-canvas.jpg](https://rudodegoede.files.wordpress.com/2010/08/038-5813_34-george-grosz_-education-to-oskar-panizza_-1917-18_-oil-on-canvas.jpg).

HAERTHFIELD, J. *Madrin 1936*, [online], [cit. 12. 2. 2015]. Dostupné z: [http://theredlist.com/media/database/graphisme/History/poster\\_kodeine/john\\_heartfield/016\\_john\\_heartfield\\_theredlist.jpg](http://theredlist.com/media/database/graphisme/History/poster_kodeine/john_heartfield/016_john_heartfield_theredlist.jpg).

HIRSCHOVÁ, E. *Stavitelé ruin*, [online], [cit. 12. 2. 2015]. Dostupné z: <http://www.zenyvumeni.cz/assets/galleries/145/2.jpg>.

HOFFMEISTER, A. *Turistou proti své vůli*, [online], [cit. 12. 2. 2015]. Dostupné z: <http://www.e-antikvariat.com/photos/68272.jpg>.

JELÍNEK, L. *Grafiky s pornografickou tematikou Toyen většinou podepisovala jako T nebo XX*, [online], 31. 3. 2004, [cit. 12. 2. 2015]. Dostupné z: <http://www.radio.cz/cz/rubrika/kultura/grafiky-s-pornografickou-tematikou-toyen-vetsinou-podepisovala-jako-t-nebo-xx>.

KISIL, A. *Jindřich Štyrský – Mým očím je nutno stále házetí potravu*, [on-line], 2009, [cit. 12. 2. 2015]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10256471308-jindrich-styrsky-mym-ocim-nutno-stale-hazeti-potravu/2095622671>.

LOEVENSTEIN, F. *Pád*, [online], [cit. 12. 2. 2015]. Dostupné z: [http://www.gavu.cz/data/559-skladacka\\_noc.pdf](http://www.gavu.cz/data/559-skladacka_noc.pdf).

PEČÍNKOVÁ, P. *Proč Josef Čapek?*, [online], [cit. 12.2.2015]. Dostupné z:  
<http://www.xantypa.cz/cislo-01-10/1066-3/proc-josef-capek>.

PELC, A. *Kohoutí zápasy*, [online], [cit. 12. 2. 2015]. Dostupné z:  
[http://www.gavu.cz/images/karta/velka/631\\_o\\_448.jpg](http://www.gavu.cz/images/karta/velka/631_o_448.jpg).

ŠTYRSKÝ, J. *Z mého deníku*, [online], [cit. 12. 2. 2015]. Dostupné z:  
[http://www.ngprague.cz/userfiles/filemanager/images/o\\_3500\\_a.jpg](http://www.ngprague.cz/userfiles/filemanager/images/o_3500_a.jpg).

TOYEN, *Spící*, [online], [cit. 12. 2. 2015]. Dostupné z:  
<http://maliri.ceskatvorba.cz/obrazky/autori/0388/18556-pb100263.jpg>.

ZRZAVÝ, J. *Údolí smutku*, [online], [cit. 12. 2. 2015]. Dostupné z:  
[http://img4.rajce.idnes.cz/d0401/5/5663/5663951\\_8583eab8d38b1fd65fee1e46339ccf50/images/JanZrzav-dolsmutku-Symbolismus.jpg](http://img4.rajce.idnes.cz/d0401/5/5663/5663951_8583eab8d38b1fd65fee1e46339ccf50/images/JanZrzav-dolsmutku-Symbolismus.jpg).



## SEZNAM OBRÁZKŮ

### Seznam obrázků

Obrázek 1: Mrak – Josef Čapek .....	17
Obrázek 2: Údolí smutku – Jan Zrzavý .....	24
Obrázek 3: Spící – Toyen .....	30
Obrázek 4: Z mého deníku – Jindřich Štyrský .....	34
Obrázek 5: Evropa po dešti – Max Ernst .....	39
Obrázek 6: Pocta Oscaru Panizzovi – George Grosz .....	42
Obrázek 7: Madrid 1936 – John Haertfield .....	44
Obrázek 8: Turistou proti své vůli – Adolf Hoffmeister .....	69
Obrázek 9: Pod střechami Paříže – Alén Diviš .....	72
Obrázek 10: Kohoutí zápasy – Antonín Pelc .....	74
Obrázek 11: Stavitelé ruin – Edita Hirschová (Tita) .....	84
Obrázek 12: Pád - Fedor Loevenstein .....	88

## **BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE**

**Jméno autora:** Martina Pacovská

**Obor:** Sociální a mediální komunikace

**Forma studia:** prezenční

**Název práce:** Malířství a výtvarné umění v období mezi dvěma  
světovými válkami XX. století

**Rok:** 2015

**Počet stran textu bez příloh:** 84

**Celkový počet stran příloh:** 0

**Počet titulů českých použitých zdrojů:** 38

**Počet titulů zahraničních použitých zdrojů:** 11

**Počet internetových zdrojů:** 17

**Vedoucí práce:** Mgr. Tomáš Kepka