

svět na základě niterných kvalit lidských osobností vyvolal ve dvacátých letech v život široký výtvarný proud, v jehož popředí byla realita jako nositelka vnitřních sdělení a stanovisek. **NOVÝ REALISMUS** byl protiváhou kubismu, který před duchovními obsahy dával přednost ryzí formě.

Neorealismus dvacátých let modifikovaly prvky magického realismu, primitivismu, novoklasicismu a nové věcnosti. **MAGICKÝ REALISMUS** byl u nás odvozen z duchovně prozářených maleb Bohumila Kubišty, plasticky budovaných forem a tvarů obdařených imanentním, tajemným světlem (např. Kubištovo Zátíší s nálévkou) i ze zdrojů světové malby (Schada, Heise, atd.). Metody této výtvarné cesty obohacovaly prostou realitu o obecné významy a niternou působivost obrazové scény. Genezi **PRIMITIVISMU** lze hledat v poezii prostých lidí, umělců nezátížených „intelektuálním balastem“, tzv. primitivů. Primitivismus souvisel i se zájmem básníků a malířů o prostředí proletariátu, vrstev prostých, deklasovaných a sociálně pokleslých. **NEOKLASICISMUS** reflektoval přesycenost „formalismem“ moderního umění. V obraze obnovoval pevný tvar, plynulý objem a reálnou podobu věcí. Jeho podoba se lišila v různých národních okruzích (Picasso, Derain, Kanoldt, Mense, Kubín). Směřoval k typizaci reality, k její idealizaci a tvarové redukci. Obracel se k mytologii, k arkadickým i antikizujícím pastorálním námětům i k motivům ze současného všedního prostředí. Tendence směřující k **NOVÉ VĚCNOSTI** si všímaly zejména civilistního prostředí. Do obrazů a soch pronikaly věci všedního civilního života. Proměňovaly se však v ireálné předměty, nositelky idejí a zbavovaly se bezprostřední smyslové přitažlivosti. V našem prostředí nenabyla nová věcnost chladné a veristické podoby jako u některých německých autorů skupiny Neue Sachlichkeit (= Nová věcnost). Všechny uvedené tendence se dotkly tvorby umělců sdružených ve dvacátých letech v Devětsilu nebo VOUB.

Nejreprezentativnějším členem **VOUB** v Praze byl dlouholetý předseda spolku **Václav Rabas** (1885–1956), vrstevník Špály a Pittermanna-Longena. Jeho časné práce reflektovaly dobové sociální zájmy (**Včelařské zátíší**, 1928) i klasicizující sklony vedoucí k zjednodušení obrazové reality a ke koncentrovanému výrazu malby. Později se Rabas věnoval téměř výhradně krajinomalbě, ve které vystihoval drsnou tvář země a její baladičnost. Hlavním tématem se mu stala orná půda, pole, která zachycoval v zemitých barvách, nepateticky, hutně a v zjednodušené škále střízlivého koloritu (**Středočeská krajina**, 1934). Později si Rabasova malba všímala realistického detailu, krajinný celek se stával malebnější a náladovější. V padesátých letech pozbývala umělcova tvorba na někdejší přesvědčivosti.

Ve funkci předsedy VOUB setrval jistý čas též **F. V. Mokřý** (1892–1975), který řadu let působil jako výtvarný pedagog v Praze a v Olomouci. Ve figurálních kompozicích, krajinách i zátíších ztělesňoval lyricko idylický program neoklasicismu (**Šerý den**, 1923, **Matka**, 1923). Později hledal nové malířské možnosti v důraznější kompoziční skladbě a zesílené kresebnosti obrazů inspirovaných i tvorbou G. de Chirica (**Dalmatští rybáři**, 1932). Pozdní tvorba F. V. Mokřého, patrně v důsledku spekulativního založení malíře, ztrácela na autenticitě. Vrstevníkem Mokřého byl **Vojtěch Sedláček** (1892–1973). Rovněž on ve dvacátých letech vyznával program klasicizující stylizace a přijímal i podněty primitivismu (**Léto**, 1923, **Rasící**, 1924). Později se věnoval tématice českého venkova, námětům polních prací a různých zemědělských činností. Zachycoval je s bezprostředním smyslovým zaujetím, s lehkostí a kresebnou svěžestí, ponejvíce v technice akvarelu a kvaše (**Podzim na polích**, 1933).



P. Kotík: Rodinný koncert, asi 1922



V. Rabas: Středočeská krajina, 1934

Převážně krajinářem byl i dlouholetý člen VOUB **Vlastimil Rada** (1895–1962). Jeho malby z dvacátých let měly koncentrovaný výraz a zřetelný sociální podtext (**Krajina s Donem Quijotem**, 1924, **Zima v Železném Brodě**, 1926, **Spáleniště**, 1930). Radovy obrazy jsou obestřeny impresionistickou atmosféricností a tichou lyrickou náladovostí. Baladicky zasněné krajiny Vlastimila Rady vyjadřují především poezii českého venkova. Citovou notou oplývají i umělcovy ilustrace. Od r. 1946 působil Rada jako profesor na pražské Akademii.

*K malířům českého venkova bychom mohli přiřadit rovněž ilustrátora, kreslíře a zcela osobitého umělce **Josefa Ladu** (1887–1957). Po krátkém studiu na Uměleckoprůmyslové škole v Praze (1904–5) se Lada rozvíjel jako autodidakt. Jeho plošné využití čistých barev a důraz kladený na konturovou kresbu korespondují s průkopnickými činy Gauguina a fauvistů. Hlavní zdroje Ladovy poetizace skutečnosti tkví však v českém lidovém umění. Ve své ojedinelé úsměvnosti, sociální citlivosti i lidské laskavosti a baladičnosti je Ladovo umění vnímáno jako ryze české i jako výtvarný pádnán proslulé lidové slovesnosti českého národa.*

*Uměleckou besedou prošlo i mnoho malířů, kteří se do širšího povědomí vepsali až později. Patřil k nim například malíř-lyrik Rus **Grigorij Musatov** (1889–1941), který byl členem spolku VOUB od roku 1923 anebo jiný malíř lyrického založení **Martin Salcman** (1896–1979), přijatý do spolku v roce 1927. Salcmanovo dílo se přibližovalo venkovskému křídlu VOUB. Salcman zachycoval zejména krajinu, pruhy dlouhých polí oproštěných od všech detailů, zalité jemným světelným médiem. Zvolená barevná stupnice, světelný prvek maleb a jejich poetická náladovost vzdáleně připomíná Šímovy imaginární krajiny. Umělec působil dlouhodobě jako profesor malby na Umiverzitě Karlově v Praze. V redakci každoročně vydávaného sborníku VOUB „Život“ působil po r. 1929 malíř **Vojtěch Tittelbach** (1900–1971). Počátkem třicátých let i jeho ovlivnila lehkost Šímovy malby (**Stopa v písku**, 1932). Tvorbu budoval na imaginativní složce, která jej vedla k lehkému doteku s realitou (**Tři postavy**, 1938), později až k pomezí surrealismu (**Noční můra**, 1934). Koncem třicátých let si Tittelbach všiml i politické reality (**Goyova vlast**, 1937).*

*Jihočeského malíře **Václava Vojtěcha Nováka** (1901–1969) známe jako krajináře. V mládí i on byl zasažen poetickým naivismem (**Černoška**, 1926). Estetika dvacátých let se dotkla rovněž časné tvorby **Lva Šimáka** (1896–1989). V třicátých letech se v jeho malbě ohlásily lyrické podněty moderního umění. Členem UB byl též **Bedřich Vaníček** (1885–1955). Dílo tohoto outsidera moderní malby zůstalo vzdáleno dobovým výtvarným proudům a soustředilo se na motiv ženy pojednáváný v lehkých náznacích tvarů volně traktovaným koloristicky bohatým štětcem. Vlastní výrazovou polohu hledal v kresebně zkratkovitých a fauvisticky živých krajinách též **Jaroslav Grus** (1891–1983), který časnou tvorbou opožděně reagoval i na záměry sociální malby (**Dlaždič**, 1926). Do roku 1926 byl členem VOUB též malíř **Jan Bauch** (1898–1995). Bauchova malba vycházela z lyrického kubismu dvacátých let. Ve třicátých letech se Bauchovy malby vyznačovaly silným poetickým obsahem, lyrickou básnivostí a intimitou (**Krajina s mostem**, 1931). K expresivní dramatictosti, hutné a smyslově plné traktaci barev dospěl umělec před počátkem války. Nejedno jeho dílo se pak stalo alegorií lidského utrpení (**Kristus na hoře Olivetské**, 1939, **Loreta**, 1942). Inspiračním zdrojem poválečné Bauchovy tvorby byla často antická mytologie a humanistická tematika.*

*Holan a Holý vystoupili z UB již v r. 1924. Na základě společných přístupů k realitě městského prostředí se v rámci VOUB sdružili umělci tzv. sociální skupiny „HOHOKOKO“*

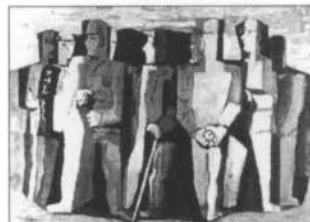
(malíři Holan, Holý, Kotík a sochař Kotrba). Umělci sociální skupiny připomínali bídu prostých lidí a negativní sociální jevy poválečných let. Měli většinou odmítavý postoj k předválečnému kubismu a zaujali stanoviska příbuzná výtvarným postojům příslušníků nejmladší umělecké generace sdružené v Uměleckém svazu **DEVĚTSIL** založeném r. 1920. V popředí zájmů těchto skupin byly především tvůrčí otázky, jež souvisely s civilistním a proletářským prostředím, primitivismem, poetismem a novým pohledem na realitu doby. **Karel Holan** (1893–1953) zůstal sociálnímu programu věrný po celý život. Stal se malířem městské periferie. Hledal malířsky působivá městská zákoutí prostá přítomnosti člověka, místa tklivá, opuštěná a sklíčoví. Časné Holanovy malby jsou výtvarně sevřené, jejich jednotlivé motivy jsou zjednodušené a oprostěné od podružných detailů. Figurální náměty se dovolávají citové účasti diváka, apelují na jeho soucítí s osudy prostého pracujícího člověka (**Utopená**, 1920, **Ambulance**). Sociální citění neskryval ani Holanův přítel **Miloslav Holý** (1897–1974), který své časné zaujetí figurálními kompozicemi zaměnil za lásku ke krajině (**Lavičky**, 1924, **Deštníky**, 1926). Na Holana i Holého působili později francouzští malíři Utrillo a Vlaminck. Francouzská provenience je u Holého zřejmá na lehkých a průzračných, lyricky zabarvených krajinách z konce dvacátých a prvé poloviny třicátých let, malovaných ráznými tahy štětce a oživených smyslově plnou a nejednou dramaticky traktovanou barevností.

Kubizující skladebnost setrvávala dlouho v časné tvorbě **Pravoslava Kotíka** (1889–1970), ve které se slučovala se sociálním programem umělce. Jeho malba **Uhlíř** (1923) je úsečnou metaforou lidského údělu. Vyznačuje ji syrovost zážitku a hořká baladičnost. I jiné všední motivy (**Stěhování**, 1924) hovoří o porozumění malíře osudu prostých lidí. Jejich prostotu a chudobu podtrhuje primitivizace formy, zjednodušování tvarů a stylizace námětu (**Rybáři**, 1922). Kubistické prvky a současně obnovený zájem o fauvistický živý kolorit pronikaly Kotíkovou tvorbou zejména ve druhé polovině dvacátých let (**Na ulici**, 1926, **Nezaměstnaní**, 1927). Výrazová síla a malířská senzibilita provázela umělce až do pozdních let.

*Zájem o sociální tematiku inspiroval ve dvacátých letech i umělce, kteří nepatřili k uvedeným skupinovým pospolitostem a nežili v našem hlavním kulturním centru. Platí to například o malíři Ostravska, **Ferdišovi Dušovi** (1888–1958), který se u Maxe Slévogta obeznámil s grafikou. Vedle známých grafických cyklů, zčásti odvozených z výtvarné estetiky Maserelových grafik, vytvářel Duša na počátku dvacátých let i rozměrné obrazy (**Na haldě**, **Předměstí**, **Ostrava**, díla z r. 1922). Načas se jeho tvorba spojovala s regionálně výraznou skupinou Koliba (podněcovanou i filozofií F. Tučného a básněmi F. Horečky).*

Jako moravského malíře můžeme označit rovněž **Františka Foltýna** (1891–1976), i když jeho vrcholné dílo dosahovalo evropských parametrů. V době, kdy Foltýn pobýval na Slovensku a záhy po prvé návštěvě Paříže, vytvářel pozoruhodné obrazy sociálního obsahu v duchu estetiky dvacátých let (**Cikánská čtvrt**, 1923, **Nezaměstnaní**, **Růžena**, **Prodáváčka**, díla z r. 1924). V některých malbách těchto let se projevil i vliv Marca Chagalla a umělcův styk s dílem Fernanda Légera. Jádro tvůrčí činnosti tohoto pozdějšího představitele abstrakce patří až do let třicátých. O jeho malbách té doby se zmíníme později.

*Sociální problematiku proletariátu, pocity osamocení a životní deziluze odrážela tvorba brněnského malíře, rodáka z Malešova u Kutné Hory, **Jaroslava Krále** (1883–1942). Umělec, věkem náležející ještě ke generaci Osmy, našel nejplodnější výrazovou polohu v geometrizující skladebnosti rozvíjené na kubistickém základu ve figurálních kompozicích prozářených chladným imaginárním světlem (**Rodina**, 1923). V pozdějších dílech bylo*



P. Kotík: *Nezaměstnaní*, 1927



F. Duša: *Ulice na večer IV*, 1923, dřevoryt cyklu *Život člověka*

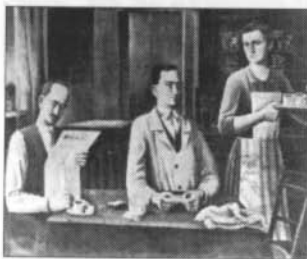
zřetelné i jeho lyrické založení. V době, kdy se Králůva tvorba počala orientovat novým směrem, nalezl malíř smrt v koncentračním táboře v Osvětimi.

Do těchto souvislostí lze začlenit rovněž tvorbu německy mluvícího malíře **Erwina Müllera** (1893–19??), který své koloristicky útočné malby koncipoval kolem poloviny dvacátých let v duchu nové věčnosti, v klasicistně sevřených objemech a s předechem naturalistického verismu (**Hokynářka**, 1926, **Výroční trh** atd.). Do jeho blízkosti lze zařadit též **Ernsta Neuschula** (1895–1968) z Ústí nad Labem, pozdějšího předsedu berlínské skupiny Novembergruppe (= Listopadová skupina).

#### 4. OD DEVĚTSILU K SURREALISMU A ABSTRAKCI

Významnou kapitolu českého malířství tvoří umělecká činnost členů DEVĚTSILU. Umělecký svaz Devětsil (1920–1931) se opíral především o poetismus a jeho výtvarnou analogii, která se stala specificky českou ouverturou surrealismu. „Jeho počátky ohlašuje v r. 1922 almanach Devětsil a Nezvalův Podivuhodný kouzelník a o dva roky později Teige už definuje některé výchozí zásady. Podstata poetismu tkví [...] v nazírání reality prizmatem poesie, v hledání univerzální a totální poesie, zahrnující všechny umělecké jevy a smazávající jejich vzájemné hranice.“ (Miroslav Lamač). Lze říci též ústy Vítězslava Nezvala: „Poetismus je metoda, jak nazírat svět, aby byl básní.“ Mezi výtvarnými umělci sdruženými v Devětsilu patřili k nejvýznamnějším malířům Šíma, Muzika, Wachsmann a předčasně zesnulý Piskač. V průběhu vývoje docházelo mezi nimi k názorovým diferenciacím. Již v r. 1922 se Devětsil zřekl odmítavého postoje k modernímu umění. Někteří umělci pak založili krátkodobou Novou skupinu (Wachsmann, Piskač), ve které dozníval i sociální program. Manifestem nové Devětsilské orientace se stala výstava BAZAR UMĚNÍ (1923), na níž se objevily práce i dadaistického charakteru, fotomontáže a frotáže. Teige v 2. manifestu poetismu (1928) dal hnutí pevný systém v „poesii pro pět smyslů“. V tomto duchu se odvíjela konkrétní hudba, iluministická a kinetická tvorba, činnost Osvobozeného divadla – V + W i moderní typografie. Většina avantgardních myšlenek doby byla vtělena i do stránek časopisů (Disk, Pásmo, od r. 1927 ReD). V roce 1929 se utvořila Levá fronta, organizace komunisticky orientované inteligence a studentstva (Teige, S. K. Neumann, J. Fučík, B. Václavík, E. F. Burián, J. Kroha, K. Honzík, L. Štoll a další). Ta organizovala osvětové akce, diskuse o roli socialistického realismu, surrealismu, proletářského bydlení atd. a vydávala i vlastní časopis. Někteří v intelektualistické navíťe podléhali sovětské propagandě a dezinformacím (Štoll, Fučík). Pozitivní prvky v kultuře 20. století přinášeli však architekti v řešení otázek kolektivního bydlení. V řadě bodů se myšlenky devětsilské avantgardy přibližovaly idejím německého Bauhausu.

**František Muzika** (1900–1974), který se představil na prvních jarních výstavách Devětsilu, byl zpočátku ovlivněn Kubištovou soubornou výstavou, která se konala v r. 1920. Většina jeho prací vycházela z magického realismu (**Továrna ve Vraném**, 1921, **Krajina s lomem** z téhož roku). Jeho časná díla prostupovala tesknota a smutek. Figurální kompozice z r. 1922 se podřizovaly přísnému stavebnímu řádu, využívaly podnětů primitivismu a klasicistní úspornosti tvarů (**Oldřich a Božena**, **Ctírad a Šárka**, oba 1922). Muzikova **Rodina** (1924) byla vyznáním poezie civilismu a estetiky nové věčnosti podobně jako Derainova Sobota. Po



F. Muzika: Rodina, 1924

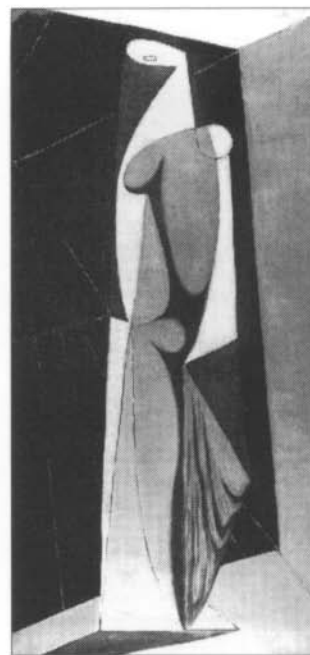


návratu z Paříže vyznával Muzika zásady lyrického kubismu. V obrazech zátiší řešil problémy barevných vztahů obrazových ploch a redukce prostoru a tvaru (**Zátiší s lasturou**, 1927, **Zátiší s banány**, 1930). Od počátku třicátých let jej iritovala problematika surrealismu. Přikláněl se však k volnější lyrické imaginaci. Předměty v jeho obrazech měly často charakter absolutních tvarů, barvy se rozprostíraly po ploše plátna v harmonických souzvucích a podřizovaly se melodickým liniím (**Ležící figura**, 1931, **Figura v krajině**, 1935). Samonosná linie se stávala nejednou i geometrizujícím činitelem obrazové konstrukce. (**Figura v interiéru**, 1932). Od r. 1936 pronikaly do Muzikovy tvorby obsahové prvky, které ústily ve skupině maleb antropomorfizujících symbolické fragmenty české krajiny a odrážejících tragédii fašismu (**Divadlo, Z Českého ráje**, díla z r. 1943, **Rekviem**, 1944). V poválečných letech se umělec vrátil do proudu nefigurativní imaginace. Do dějin umění se vepsal i v oborech typografie, knižní tvorby a scénografie. Od r. 1945 byl profesorem oboru krásné písmo na pražské Vysoké umělecko průmyslové škole.

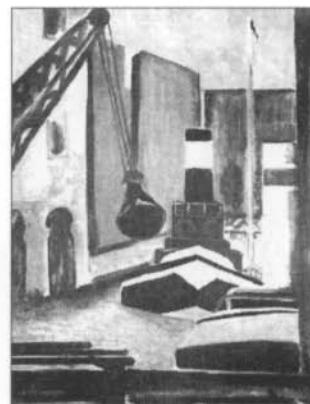
Příbuznými cestami procházela i tvorba **Aloise Wachsmanna** (1898–1942). K civilismu, sevřené formě a poetizující stylizaci dospěl Wachsmann již v r. 1919. Záhy přijal i podněty magického realismu (**Podobizna básníka Josefa Friče**, 1917, **Čtenář Svedenborga**, 1919). Rovněž on hledal inspirace v prostředí každodenního života. Jeho tvorba procházela od počátku třicátých let obdobím lyrického kubismu a poté, v duchu imaginativního kubismu, přetvářel Wachsmann náměty do fantaskní a bizarní podoby. Na surrealismus reagoval v malbách, ve kterých docházelo k nečekaným setkáním nesourodých věcí, jež v divákově vyvolávaly znepokojivé pocity a obavy, podvědomě spojované s ohrožením demokracie ve střední Evropě (**Středověk**, 1934, **Hanibal ante portas**, 1935). Za druhé světové války maloval Wachsmann obrazy spojované s biblickou tematikou, ve kterých se vracel k reálnějšímu zpodobování motivu. V těchto dílech vyjadřoval osudovost pro český národ krizových a chmurných let (**Návrat ztraceného syna**, 1941). Umělec do dějin umění vstoupil i jako ilustrátor a scénický výtvarník.

Z estetiky Devětsílu vycházelo rovněž dílo **Bedřicha Piskače** (1898–1929). Na počátku dvacátých let byla pro Piskačovu malbu příznačná sociální tematika (**Pradlena**, 1921, **Zátiší s chlebem**, 1924). Na jeho figurální tvorbu zapůsobil Modigliani (**Tři akty v zeleném**, 1926, **Podobizna**). Výraznou stopu zanechal v jeho tvorbě zejména syntetizující výraz Derainovy malby (**Korsická krajina**, 1928). Tvůrčí rozlet malíře předčasně ukončila zákeřná choroba.

Nejvýznamnější tvůrčí osobností, která se zpočátku rozvíjela v těsném vztahu k devětsílské avantgardě, byl malíř **Josef Šíma** (1891–1971). Krátce po studiu, v r. 1921, odjel do Francie a později se trvale usadil v Paříži. Naturalizaci získal již v r. 1926 a tak se stal francouzským občanem. Počátky Šímovy tvorby naznačují lyrický vztah malíře k realitě (**Podobizna malířova bratra Jiřího**, asi 1919, **Krajina s patníky v popředí**, 1919–?). V časných dílech se projevoval ohlas na primitivizující tendence, později smyslové okouzlení prostým námětem (**Krajina s řekou a kostelem**, **Parník na Seině**, díla z r. 1923). Na počátku pařížského pobytu se v dílech Josefa Šímy objevoval zájem umělce o prosazení pevného řádu v obraze a o povýšení poetické složky malby nad smyslový vjem reality. Umělec tak záhy dospěl k ryzí geometrizující formě, ve které významnou roli sehrávalo měkce modulované světlo (**Kompozice**, 1925). Svě konstrukční citění spojoval malíř i s konkrétními motivy z měst a přístavů a s důraznou barevnou akcentací obrazového celku (**Conflans St. Honorine**, 1923). Ve



F. Muzika: *Figura v interiéru*, 1932



J. Šíma: *Přístav ve Villette*, 1921–23



J. Šíma: Tůň, 1935

stejně dobře na obraze Le Havre použil neurčitých, poeticky vyznívajících útvarů, které se volně vznášely v prostoru.

Pozdější Šíмова tvorba zrušila zákony gravitace a využívala přírodními zákony neomezené imaginace. Fragmenty reality zasazoval malíř do imaginárního prostoru obrazu a malířský celek obestíral tajemným fluidem neskutečna. V letech 1929–30 umělec ovlivnil i úzký kontakt s francouzskými surrealisty. V té době vznikaly jeho éterické snové vize mystických prakrajín, jinotajné a nehmotně křehké preludy (**Evropa**, 1927, **Bouře**, 1928, **Krajina v Yèbles**, 1929). Skupina Le Grand Jeu ([grand že] = Vysoká hra – skupina nazvaná tak podle počátečních slov skupinového manifestu), ve které byl Šíma hlavní osobností, se záhy (1929) odpoutala od surrealistů a zanedlouho se rozpadla. Její program, definovaný nejstručněji jako „revoluce – zjevení“ (ve smyslu re evoluce), připomíná dadaisticko anarchistickou vzpouru. Měl směřovat proti ustáleným racionalistickým praktikám a proti smyslovému přístupu k světu. Obracel pozornost k hodnotám instinktu a lidské představivosti. V obrazech prvé poloviny třicátých let i Šíma dospěl k naprosté dematerializaci skutečnosti a k ryze duchovnímu malířskému projevu. Jeho malby však reflektovaly i politické události a předtuchu válečné krize a lidské tragédie (**Theseův návrat**, 1933, **Revoluce ve Španělsku**, **Zoufalství Orfeovo**, 1934). Šíмова pozdní díla lze chápat jako výtvarnou paralelu monistické filozofie a vítězství absolutní ideje nad hmotou. Mnohé z těchto prací objasňují i estetické postoje umělcova přítele, estetik Rogera Cailloise.

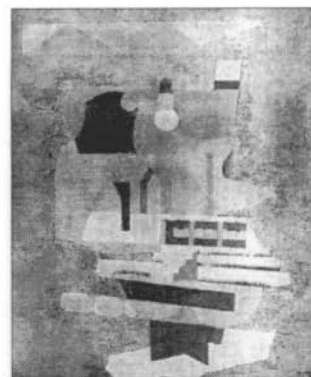
S výtvarnými snahami Devětsilu byla spojena rovněž malířská činnost hlavních představitelů pozdějšího surrealismu, Štýrského a Toyen. Za pařížského pobytu v r. 1925 formulovali společně program malířské „aplikace“ poetismu v tzv. **ARTIFICIÁLNÍ ISMU**, který o dva roky později publikovali v ReDu. V r. 1928 realizovali pak v Aventinské mansardě výstavu svých uměleckých obrazů. Tato díla bychom mohli dnes vnímat jako předjímající ve vztahu k lyrické abstrakci padesátých let. Umělecké obrazy nebyly zcela jednotné. Měly charakter éterických vizí, maleb pastelově jemných odstínů, nefigurativních kompozic, k jejichž průzračnosti a snovosti přispívala často i technika stříkání barev na plátno přes šablony geometrických tvarů (Štýrský: **Náměsíčná Elvíra**, 1926, **Povodeň**, 1927, Toyen: **Na jezeře**, 1927, **Jezerní krajina**, 1929). Jindy tyto obrazy měly povahu elementárních organických prarvarů a jejich výraz spoluutvářela struktura plochy zvrásněná barevnou hmotou (Toyen: **Samota**, 1927). Díla malířky Toyen obestírala často hluboká melancholie (**V mlze**, 1927). Z obrazů Štýrského promlouval šálivý hlas fatamorgány nebo zazníval ohlas něžného snu (**Povodeň**, **Utonulá**, díla z r. 1927). Kdybychom chtěli artificialismus situovat v rámci hlavních proudů světového umění, hledali bychom jeho místo nejspíše někde mezi proudy geometrické abstrakce a surrealismem, snad v blízkosti oné oblasti, která byla výlučnou doménou Kleeovou (věta volně dle Fr. Šmejkal). Míněn je ovšem proud absolutního surrealismu, v němž se realita promítala v znakové podobě, nikoliv surrealismus veristický, který výtvarný výraz budoval na „náhodném setkání“ různých k sobě neadekvátních prvků v neadekvátním prostředí, kde se však jednotlivé věci nezbavovaly své reálné podoby. (Volná asociace představ sdružených bez racionální logiky byla v obou směrech společná.) Umělecké práce naší malířské dvojice kladly důraz na poetický náboj malby. V jejich **SURREALISTICKÝCH** dílech sehrával významnou roli rozumem nekontrolovaný sen, ve kterém se uplatnily volné asociace, horečnaté vize a eroticky vystupňované podvědomí (nevědomí).

K založení Skupiny surrealistů v ČSR došlo u nás v r. 1934, kdy se oba zmínění umělci spojili se sochařem Makovským, dále s Ježkem, Bieblem a dalšími uměleckými osobnostmi a podepsali skupinový manifest. Za redakce Karla Teigehe vydala pak skupina sborník Surrealismus v diskusi. Zrod českého surrealismu a celou novou vývojovou etapu moderního umění lze však spojit s r. 1932, s otevřením výstavy Poesie 1932. Akce znamenala tvůrčí konfrontaci světové avantgardy, reprezentované mj. Dalím, Ernstem, Arpem, Miróem, Tanguym a Giacomettim s díly našich autorů, Filly, Hoffmeistera, Janouška, Makovského, Muziky, Stefana, Šímy, Štýrského, Toyen, Wachsmanna a Wichterlové. K první výstavě české skupiny v Praze došlo po třech letech.

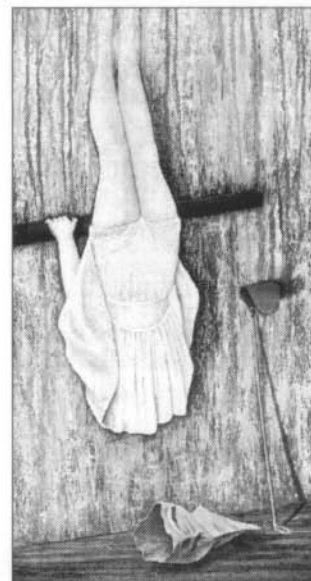
**Jindřich Štýrský** (1899–1942) koncipoval svá díla na počátku malířské dráhy v duchu geometrizující stylizace (**Cirkus Simoneta**, **Zpěvačka**, díla z r. 1923). Zjemnělý a poetizující koloristický rejstřík jeho obrazů poukazoval na společné výtvarné úsilí devětsílské generace. Po období artificialismu jej zaujal surrealistický program, který Štýrského sblížoval s ovzduším Nezvalových básní, jejichž ohlas je zapsán i v názvech některých jeho obrazů (**Cigareta u mrtvé**, 1931). K surrealismu již dříve směřovaly dadaisticko poetické koláže. K výrazným surrealistickým dílům Jindřicha Štýrského patří například **Obraz** (1932) s reminiscencí na Ikarův pád a **Člověk nesený větrem** (1934), připomínající Ernstovy ptačí motivy. Na základě snu o vestě a roubovaném stromě vznikl olej **Melancholie** (1937), dílo obdařené koloristicky dráždivou červení. Ohlasem snu o Nedošinském háji ve stejné době se stal obraz **Múza Somnambula**. Ve srovnání s díly Toyen jsou Štýrského obrazy subtilnější, je v nich více technické rafinovanosti a tvarové složitosti. Základním tématem jeho kresebných prací se stal sen.

Díla malířky **Toyen** (1902–1980), vlastním jménem Marie Čermínové, měla před polovinou dvacátých let rovněž geometrizující charakter (**Výstředník**, 1923, **Jarmark**, 1925) a současně lyrickou povahu. Některé její práce se pohybovaly mezi lyrickým kubismem a purismem. Artificiální malby se od prací Štýrského lišily větší objemovostí motivů a akcentem na malířskou hmotu. Také pozdější surrealistická díla měla rudimentárnější výraz a vyznačovala se důrazem na strukturu obrazového povrchu i jednotnější výstavbou malířského celku. Umělkyni nejednou inspirovaly představy podmořského světa a podivných reliktvů pouštní krajiny (**Jitro**, **Gobi**, díla z r. 1931, **Larva**, 1934). Využívala i sugesci nástrah, nebezpečí a bolesti obsažené například v drastickém motivu vyloupnutých očí (**Zbytek noci**, 1934). Pozdější dílo malířky Toyen přecházelo k veristickější podobě surrealismu (**Opuštěné doupe**, 1937, **Po představení**, 1943). Věnovala se i kresbě a grafice v cyklech zřetelně politického obsahu (**Schovej se váiko**, 1944). Po smrti Štýrského se sblížila s Jindřichem Heislerem († 1953) a s ním odcestovala do Paříže. Od r. 1947 žila Toyen v Paříži trvale, a stala se členkou Bretonovy surrealistické skupiny.

K surrealismu se hlásily i malby **Františka Janouška** (1890–1943). Počátky jeho tvorby měly neoklasicistní charakter (vycházely z tzv. ingrismu P. Picassa, např. v díle **Na břehu** z r. 1925). Metodou psychického automatismu dosahoval malíř autentického výrazu, např. na obraze **Milenci** (1934), který je příznačný pro umělce poetickou imaginací. Pozdější Janouškovy malby připomínají organické tvary, jakési zhoubné bujení nebo organismy astrálních krajín. Evokují pocit ohrožení, jenž v meziválečných letech měl zřetelně humanistický podtext (**Kréta**, **Krajina s hnízdy**, 1936, **Zimní čas**, 1937).



J. Štýrský: *Krajina na podnose*, 1926



Toyen: *Po představení*, 1943



Z. Rykr: Dáma v okně, 1938



F. Tichý: Hráči kulečnicku, 1932

Surrealismus vtiskl osobitou pečeť i tvorbě dalších malířů. Patřil mezi ně například **Vladimír Sychra** (1903–1963), jehož časná, dramatická, expresivně podbarvená díla anticihovala již tragické události okupace a války (**Vražda**, 1936 – dílo malované podle Tintoretta, **Válka**, 1937, **Almería**, 1938). Surrealistickým podnětům se nevyhýbaly ani asambláže z 1. poloviny třicátých let od **Zdeňka Rykra** (1900–1940). Jako absolvent historických disciplín, dějin umění a klasické archeologie, orientoval Rykr své výtvarné práce poněkud z aspektu svého racionalisticky intelektuálního založení. Snad právě proto dospěla některá jeho díla za hranice své doby. Počátky Rykrovy malby reflektovaly ještě tendence magického realismu (**Zátiší s karafou**, 1920). Vyjadřovaly i zásady nové věcnosti a představy devětsílské avantgardy. Některé obrazy připomenou kaligrafismus André Massona, jiné vyjadřovaly podvědomé asociace a surrealistické pohnutky. Často měly přídech rustikalismu nebo i charakter nefigurativní tvorby (**Kalvárie**, **Smutek**, 1940). Malíř se uplatnil i jako scénický výtvarník a tvůrce propagační grafiky.

Do kontextu s tvorbou imaginativně založených umělců této generace lze začlenit též dílo člena VOUB, malíře a grafika **Františka Tichého** (1896–1961). Jeho obrazy působí jako lyrická metafora osudů společnosti a lidských postojů. Ústředním tématem se mu stal život varietních umělců, život z prostředí cirků a kaváren, nazíraný vždy z poetického úhlu a vyjadřovaný se značnou dávkou stylizace a typizace. Rysy výtvarné idealizace sblížovaly tvorbu Františka Tichého s postoji neoklasicismu, se kterým se umělec poněkud opožděně setkával za svého delšího pobytu ve Francii po r. 1929. Jemné světelné médium jeho obrazů souznělo s lyrickým zaměřením jeho kolegů z Devětsílu (**Hlava clowna**, 1927, **Kulečnick**, 1933, **Kouzelník s kartami**, 1934). Po r. 1945 působil malíř krátkou dobu v roli výtvarného pedagoga na pražské Uměleckopřemyslové škole.

Vedle figurativní malby, jejíž doménou bylo pražské prostředí spolku VOUB i milie početných pražských i regionálních autorů sdružených v jiných skupinách a vedle tvorby imaginativní, která se pohybovala v linii Devětsílu a pozdějšího surrealistického programu, rozvíjelo se u nás v třicátých letech rovněž **UMĚNÍ NEFIGURATIVNÍ**. V díle Františka Kupky se tradovalo již od druhého desetiletí našeho věku. Od třetího desetiletí se konstituovalo zejména v tvorbě již zmíněného **Františka Foltýna**. Tento umělec patřil k internacionální společnosti, která se scházela v pařížské galerii Aux sacré du Printemps, kde vznikla umělecká skupina Cercle et Carré [serkl e karé]. Její tvůrčí zaměření od r. 1930 objasňoval časopis téhož názvu. Český malíř patřil asi k osmdesáti členům skupiny. Její název – v českém překladu „Kruh a čtverec“ – do jisté míry naznačoval i uměleckou platformu. Tou se stala idea návratu k rudimentárním prátvarům a k základním výrazovým prostředkům, které jsou chápány jako nositelé ryze estetických hodnot obrazů bez vztahů k jevům okolního světa.

Většina Foltýnových obrazů z let 1927–1936 má charakter lyricky něžných, básnivých kreací budovaných na rozvolněných křivkách, které obeploouvají obvod i jádro obrazové plochy. V tomto prostoru se navzájem prostupují plošné barevné útvary (**Členění formalit**, 1927, **Atonalita**, 1929, **Kompozice**, obrazy z let 1932–1938). Za války se František Foltýn obrátil k motivu české krajiny, vesnice, které si všiml v osobitě, tklivě barevně tonalitě. Po válce marně hledal výtvarnou cestu, která by se slučovala s dogmatem socialistického realismu (**Studie k Únoru**, 1949–50).

Odišnou cestou dospěl k nefigurativní tvorbě i moravský malíř jihoslovanského původu **Miloš Boria** (1896–1937), jenž většinu života strávil v nouzi a osamocení na Slovácku



a Valašsku. Jeho tvorba se vyvíjela od kubistické skladebnosti, záhy poznamenané i prvky magického realismu, přes neoklasicismus (**Na Hrbové**, 1926) a purismus k nefigurativní malbě poloviny třicátých let (**Kompozice, Obraz**). Umělec se vyrovnával i se surrealistickou problematikou a asamblážovou technikou (**Dopis z Afriky**, 1935). V závěru své krátké umělecké dráhy inklinoval Boria k reálnější formulaci své imaginace.

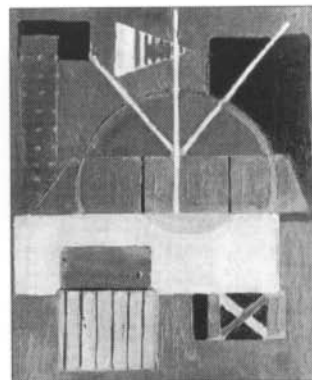
Jisté analogie Boriovy výtvarné cesty nacházíme i v tvorbě královéhradeckého malíře **Jiřího Jelínka** (1901–1941). Jeho tvůrčí rozlet byl předčasně ukončen fašistickou zvůli v koncentračním táboře v Mauthausenu. Jelínek získal zásadní výtvarné vzdělání v Paříži. Zprvu byl zaujat Derainovým klasicismem a tendencemi let dvacátých. Výraznou roli sehrála v jeho díle také inspirace japonskou malbou. Za pobytu ve Francii od r. 1928 se mu stal učitelem a rádcem jeho starší přítel František Foltýn. Řadu nefigurativních prací z let 1930–1937 vytvořil v duchu estetiky umělecké společnosti Abstraction-Création, do které jej Foltýn uvedl.

Do nefigurativního proudu našeho malířství se zčásti začlenilo i dílo malíře a grafika **Vojtěcha Preissiga** (1873–1944). Umělec byl generačně blízký autorům, kteří určovali směr našeho výtvarného dění na počátku 20. století, Preislerovi, Bílkovi, Hölzelovi a Kupkovi. S posledními sdílel jistou „dvojdomost“ tvorby i dvojí domovskou příslušnost, v jeho případě určenou více časovými horizonty pobytu doma a v cizině. Za pařížského pobytu v letech 1898–1903 získal Preissig rys „evropanství“, který dvacetiletým pobytem (v letech 1910–1930) ve Spojených státech rozšířil o prvek „světovosti“. I když oba pojmy jsou velmi pochybné, kontrastují skutečnosti, že umělec zůstal ve své domovině nepochopen. Vzdor tomu se zapojil do protifašistického odboje za druhé světové války a ten byl příčinou jeho zatčení a předčasného skonu v koncentračním táboře v Dachau.

„Dvojdomost“ Preissigovy tvorby spočívá nejen v odlišném ladění jeho časného a pozdního díla, ale rovněž v rozdělení Preissigovy výtvarné činnosti na odlišné oblasti umění užitého, do kterého spadala tvorba knižní, grafická, dekorativní a polygrafická, a na volnou malířskou tvorbu, která byla mnohdy chápána jako nezávazná výtvarná experimentace související s řešením grafických a ornamentálních úloh. Svěbytnost obou tvůrčích pólů byla zřejmá ještě ve druhém a třetím desetiletí, kdy vznikla řada drobných Preissigových abstraktních koláží zřetelně již odlišných od někdejších časných secesně symbolistických prací.

Tato díla odrážela umělcovy estetické zkušenosti z Ameriky a refletovala i teorie prof. Munsella. V pojednání výtvarné plochy byly tyto práce podřízeny ryze konstrukčním zřetelům. Série obrazů z dob Preissigovy existenční krize let 1936–8 dovedly zužitkovat dřívější zkušenosti malíře, stávaly se však především osobní výpovědí umělcových prožitků, výrazem hledání lyrických obsahů, jež měly jisté styčné body s úsilím artificialismu (**Kosmické vzrušení, Sen, Souzvuk** atd. – série děl označovaných dnes jen názvem **Obraz**). Preissigovy nefigurativní malby měly zpravidla biomorfní a geometrizující charakter, byly členěny lineárními prvky a barevnými plochami, využívaly struktur materiálů i měkkých světelných přechodů. Rozumíme jim jako snaze umělce o podřízení chaotického světa řádem forem. Vyjadřovaly individuální stav malířova tvůrčího myšlení, nesvázaný kolektivním programem a obecnými výtvarnými souvislostmi.

V oblasti nefigurativního umění se pohybovala i tvorba dalších malířů, například teoretika **Karla Šourka**, grafičky a malířky **Věry Jičínské** (Leichterové), **J. Marka** a **Arne Hoška**, jejichž zajímavé dílo musíme v tomto krátkém přehledu pominout.



M. Boria: Kompozice, 1929



V. Preissig: Obraz č. 7, 1936

## 5. TVORBA ENKLÁV NĚMECKÝCH, ŽIDOVSKÝCH, SLOVENSKÝCH A RUSKÝCH MALÍŘŮ MLADŠÍ GENERACE V ČESKÝCH ZEMÍCH

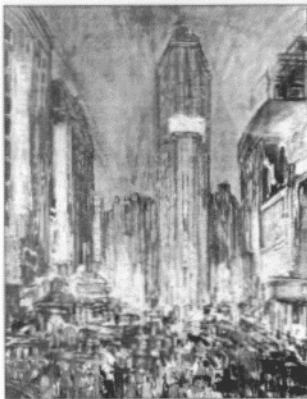
Do proudu výtvarné avantgardy dvacátých a třicátých let se začlenila i německá a německožidovská enkláva. Jejím organizačním centrem se na sklonku dvacátých let stalo seskupení umělců kolem výstavy *Junge Kunst* (= Mladé umění), které se záhy konstituovalo ve skupinu *Prager Sezession*.

První výstavy „Pražské secese“ se v r. 1929, kromě někdejších členů *Osmy* (Feigla a Nowaka) a *Karse*, zúčastnili zejména příslušníci generace let devadesátých. K prestižním osobnostem, vedle hosta, Karla Hofera, přizvaného z Berlína, patřili též Rakušan Anton Kolig, který v té době působil na Akademii ve Stuttgartu a německočeští malíři Hegenbarth a Dobrowsky, jejichž v podstatě realistická tvorba byla silně emocionálně podbarvena.

**Josef Hegenbarth** (1884–1962), synovec malíře Emanuela Hegenbartha (1868–1923), pocházel z České Kamenice, z německé malířské rodiny. Po studiu v Drážďanech žil jistou dobu v Praze a v Drážďanech, kde se po 2. světové válce stal profesorem na Akademii. Karlovarský rodák **Josef Dobrowsky** (1889–1964) zasilal svá díla jako host skupiny z místa tehdejšího svého pobytu, z Vídně. Diváky iritovala jeho figurální malba budovaná na dramatických kontrastech světla a hlubokých, temných barevných stínů zpravidla chladných barev, jež obrazům dodávaly zřetelný duchovní rozměr. Tvorba mladších členů spolku *Prager Sezession* se pohybovala v různých výrazových dimenzích od moderního syntetismu a expresionismu přes odstíny neoklasicismu a nové věčnosti, až k polohám metafyzické malby a surrealismu. Nesměle reagovala i na principy kubismu a využívala podnětů *Bonnardova kolorismu*.

Předsedou spolku *Prager Sezession* byl **Max (Maxim) Kopf** (1892–1958). Své pražské studium Kopf doplnil v letech 1922–23 pobyt u prof. O. Gussmanna v Drážďanech. Poté odjel do New Yorku a odtud podnikal cesty do Tichomoří. Když se v polovině dvacátých let vrátil do Evropy, strávil období předcházející cestě do vlasti v Paříži, kam se koncem třicátých let opět vrátil. Po dvou letech nacistické internace se mu podařilo uprchnout do Ameriky. Kopfovou manželkou byla sochařka M. Durasová, která válečná léta prožila v exilu v Anglii. Díla Maxe Kopfa z počátku dvacátých let, z doby umělcova členství ve skupině *Die Pilger* a studia u Brömseho, zaujmou spirituálním výrazem vyjádřeným adekvátní formou vycházející z kubizující skladebnosti a z expresivní dramatizace obrazového celku zaplněného zduchovněným elementem světelné radiace. V jeho základu lze tušit podněty z díla Lyonela Feiningera (**Početí, Vize**, díla z r. 1920). Za pobytu v New Yorku se radiální linie obrazů podřídily rytmu konstrukčních prvků velkoměstské architektury a Kopfovy obrazy se někdejšími symbolistními obsahům vzdálily (**Times Square, Columbus circle New York**). V tahitských motivech obnovil malíř roli plastického objemu i senzuálního vjemu barev (**Večer – Tahiti, Ženský poloakt**). Po návratu do Evropy Max Kopf usiloval o zachycení reálné podoby námětu na základě francouzsky kultivovaného a volně traktovaného rukopisu (**Montrouge, 1927, Krkonošský kraj**). Kopf obesílal pařížské Podzimní Salony a Salony Nezávislých.

Ještě v době studia na Akademii, jako člen mysticky zaměřené *Pilgergruppe*, byl Kopfově tvorbě blízký výtvarný projev o pět let mladšího královéhradeckého rodáka **Julia Pfeiffera** (1897–?) (**Portrét M. D., Bahenní rostliny, díla z r. 1920**). V předsednictví spolku *Prager*



M. Kopf: *Times Square*, asi 1924

Sezession zastupoval Kopfa o dva roky starší malíř **Fritz Kausek** (1890–?). I jeho tvorba byla zpočátku zasažena kubistickým řádem (**Chlapci**, 1917), od něhož malíř již na počátku dvacátých let ustupoval (**Prasata**, před r. 1923). Kauskovy malby se po jistou dobu přizpůsobovaly cézannovské kompoziční skladebnosti (**Společnost u stolu**, 1927). Jeho pozdější díla budovala však moderní tvůrčí výraz hlavně na kultuře barevné hmoty a dynamice rozvolněného malířského rukopisu.

Na odlišnou tvůrčí cestu vstoupil Kopfův vrstevník, malíř **Richard Schrötter** (1893–1940–?). Umělec byl členem smíšené českoněmecké rodiny, která jistou dobu pobývala v Olomouci. Zde maloval portréty některých zdejších osob (**Portrét paní Goldové, Podobizna Liesel Schönové**, 1937). Schrötter vystudoval u Thieleho v r. 1922. Pak následovaly studijní cesty po Francii a evropském jihu. Ve dvacátých letech se oženil s malířkou Charlottou Radnitzovou, která již r. 1926 vystavovala s německými umělci z Čech: se sekci „Concordia“. V první polovině dvacátých let se Schrötter přikláněl k expresivně živelnému a smyslově plnému malířskému výrazu (**Žena v sardýnském kostýmu**, 1924), později k důsledné neoklasicistní stylizaci dotčené i prvky magického realismu (**Krajina s koupajícími se postavami, Portrét mladé dívky**, díla z r. 1925). Posléze jej zaujalo dílo Maxe Beckmanna a program nové věcnosti (**Dívky a námořník**, asi 1927, **Karneval, Koncert**, asi 1928). V Schrötterově tvorbě se v závěru dvacátých let projevil sklon k stavebnosti, který postupně ustupoval bezprostřednějšímu výrazu reality (**Portrét Ch. R.**, 1929). Umělec se zúčastňoval i přehlídek olomoucké sekce Metznerbundu. Jako Žid prchal před německou okupací, údajně do Austrálie, kde se zprávy o něm ztrácí.

Podobnou výtvarnou cestou kráčela i malířka **Charlotta Radnitzová-Schrötterová** (nar. 1899), jejíž tvorbu podmiňoval dobový sociální civilismus (**St. Germain des Prés, Z Benátek**, díla z r. 1925, **Tři masky**, 1927). Neoklasicistní a civilistní program byl v německo židovském prostředí přitažlivý. S jeho modifikacemi jsme se mohli setkat již v Justitzově díle, u Karse a Müllera. Zajímal též malíře **Georga Jílovského** (nar. 1884), **Karla Fleischmanna** (nar. 1897) a **Ernsta Neuschula** (nar. 1895). V jejich blízkosti se pohybovala tvorba malíře **Herberta Seemanna** (nar. 1900), rodáka z Karlových Var, který studoval v Drážďanech. Pražské veřejnosti se představil obrazy (**Podobizna dr. O. Hahna**, asi po r. 1925), které důsledně vyznávaly novou věcnost podobného typu, jaký nacházíme v tvorbě známého Franze Radziwilla. K osobnostem německočeského neoklasicismu patří rovněž člen Pražské secese **Victor Planckh** (1904–1941, jehož život předčasně skončil za druhé světové války na řecké frontě. Dílo tohoto vynikajícího opavského malíře (**Můj otec**, 1926) nebylo dosud umělecko-historickou literaturou zaznamenáno.

K zakládajícím osobnostem Prager Sezession patřil též **Anton Bruder** (1898–1983), rodák z Ústí nad Labem. Po pražském studiu u Brömseho dovršil Bruder své vzdělání u Emanuela Hegenbartha v Drážďanech. Zde si osvojil smyslově plný a expresivně dynamický vztah k barvě a metodu velkorysé sumarizace tvarů (**Dívka s květinami**, 1922). Bruderovy malby, aniž by ztrácely na koloristické bohatosti, se vyvíjely ke kompoziční sevřenosti a pregnantnosti tvarů (**Matka s dítětem**, 1927, **Rudé tenisové hřiště, Kavárnské zátiší**, díla před r. 1929); k výrazové rovině, v jejímž pozadí tušíme inspirace dílem drážďanské rodačky Pauly Modersohnové-Beckerové, představitelky worpswedského hnutí, která dokázala integrovat prvky Cézanna a Gauguina syntetismu v moderní rovině. Anton Bruder se usadil ve Znojmě, kde žil až do odsunu a věnoval se i výtvarně pedagogické



R. Schrötter: *Dívky a námořník*

činnosti. V jeho koloristicky tlumenějších malbách z počátku třicátých let nacházíme i duchovně obsahově složky (**Vesnice v březnu**, 1932, **Kapucínský klášter ve Znojmě**, 1933). Koncem třicátých let se malíř vracel k objektivnějšímu pohledu na realitu, kterou výtvarně pojednával v tvarově sevřené formě a méně diferencovaném živém koloritu. Umělec se zúčastňoval i výstav německých výtvarníků v Brně a spolu s užším okruhem členů Prager Sezession oběsílal přehlídky tvorby členů olomoucké sekce Metznerbundu. Po válce se uskutečnily výstavy v umělcově nové domovině v Německu (Würzburg, Aschaffenburg).

Osud regionálně izolovaného malíře sdílel též o rok mladší, talentovaný **Felix Bibus** (nar. 1899), který se po dokončení pražského a drážďanského studia usadil v Bruntále na severní Moravě. Bibus se věnoval námětům z venkovského života a z cest po evropském jihu. Zachycoval je v uvolněné formě a se spontaneitou bezprostředního zážitku (**Přístav, Gora, Ulice v obci Baska-Krk**, díla z r. 1931). Moderní výtvarný projev, budovaný na temperamentní a expresivně podbarvené malbě oproštěné od popisných detailů si osvojili i další umělci. Patřili k nim členové spolku Prager Sezession **Alfred Dorn**, účastník liberecké Oktobergruppe (= Říjnová skupina), který žil v Kamenném Šenově v severních Čechách, kde také působil jako profesor na sklářské škole (**Červené domy**, 1927, **Rudý maják**, 1929, **Severská krajina**, 1. pol. 30. let) a slezský malíř **Rico Mikeska** (nar. 1903), od něhož je v Národní galerii **Pohled na město**. Dále lze připomenout i hostující členy spolku, malíře, jenž prožil dětství na Moravě, **Alfreda Adamka** (nar. 1896 v Tridentu), který pobýval v Paříži, kde si osvojil kultivovaný jazyk francouzského umění (**Krajina se žlutou postavou**), **Rudolfa Watzenuera** (nar. 1904 v Olomouci), na delší čas svázaného pobytem v Brazílii či **Karla Wagnera** (nar. 1887).



K. Hallegger: Cařihrad, 1931

K předním představitelům moderního malířství v českých zemích mezi první a druhou světovou válkou patřili též dva severomoravští malíři, kteří se výstav Prager Sezession zúčastňovali jako přizvaní hosté. Byl to šumperský rodák, Kurt Hallegger a Kurt Gröger, který se narodil ve Šternberku, leč převážnou část svého života strávil v Paříži. **Kurt Hallegger** (1901–1963) studoval na akademiích ve Vratislavi, ve Vídni a v Praze. Výtvarný obzor si rozšířil četnými studijními cestami po Francii, Itálii, Maroku, Jugoslávii, Řecku a Turecku. Počátky Hallegerovy tvorby nejsou zcela zřejmé. Zdá se, že tkvěly v poněkud konzervativnější poloze klasicistně laděného realismu, jímž se umělec zmocňoval zejména portrétních úkolů (**Portrét paní G. Sch.**, 2. pol. 20. let, **Portrét rektora** pražské univerzity Karla Cora). Na počátku třicátých let zapůsobily na umělce pražské výstavy Giorgia de Chirica. Vliv tohoto Itala se bezprostředně projevil v r. 1932 například na obraze **Hvar**. Jeho sevřená kompozice a jevištní rozvrh přístavní scenérie, oproštěné od přítomnosti člověka, připomíná tajemnou atmosféru metafyzických maleb. Hallegerův sklon k vytříbené výtvarné formě, k melodickému rozvrhu linií a barev se pak záhy projevil na figurálních a krajinářských dílech z doby kolem r. 1935 (**Ženský akt**, **Vesnice v horách**, 1935). V té době pronikal do Hallegerovy tvorby již zřetelný vliv dramatické barevné akordizace a temperamentního štětčového přednesu O. Kokoschky (**Split**, 1935, **Cařihrad**, asi 1936). Pozdější vývoj umělcovy malby spočíval v koloristickém zjemnění a skicovitě lehkosti jeho obrazů, na nichž se náměty arkadické povahy zaplňovaly figurami – aktéry prostoru, jenž připomínal jevištní scénu (**Jižní přístav**, **Levantské ženy**, **Ženy na běhu**, patrně 2. pol. 30. let). Klasicizující tendence vyvrcholily v Hallegerově malbě za druhé světové války, kdy se umělec uchýlil k líčení krajinářských scenérií. Pro své demokratické postoje i dřívější progresivní způsob



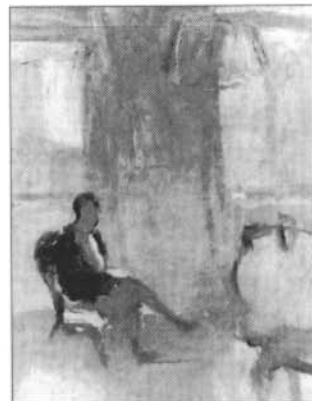
malby byl umělec odsunut stranou kulturního života Třetí Říše. Po válce odešel se svojí rodinou do Německa a začlenil se do výtvarného dění jako přední mnichovský scénograf v kontextu poválečné imaginativní tvorby. Ve stínu svého manžela tvořila **Anne Marie Hallegerová-Bunzlová** (nar. 1908).

Odlisný charakter měla tvorba **Kurta Grögera** (1905–1952). Formulovala se již za umělcova studia v Drážďanech, kdy vycházela z výtvarné atmosféry mistrovské školy Roberta Sterla, u něhož umělec studoval do r. 1929. Byla to tvorba překvapivě zralá (**Park s mileneckou dvojicí**, 1927, **Ženský akt se žlutým kloboukem**, 1927–8, **Krajina s továrnou a zámekem**, 1928), která místy překračovala roviny expresivního impresionismu jeho učitele. Grögerovy figurální malby a grafiky té doby reflektovaly neblahou morální a sociální realitu poválečné doby, ubohost a bídu člověka vrženého na okraj průmyslového velkoměsta (**Večerní procházka**, 1926–9, **Večer u řeky**, 1929).

Od r. 1930 se začaly Grögerovy malby přiřazovat k francouzsky orientované kultuře. Malíře inspirovala zmlklá zákoutí Paříže a do hloubky rozevřený prostor periferních ulic. Figurální obrazy té doby řešil Gröger na základě pevného rozvrhu ploch a s úsilím o barevnou kultivaci obrazového celku. Malíř se zbavil dřívějšího impulzivního rukopisu a osvojil si zjemnělý styl francouzského impresionismu (**Čtenář**, **Ulice velkoměsta**, díla z r. 1930, **Zábřežská krajina**, 1931). V dalších letech se jeho malířská senzibilita dále prohlubovala, využívala ostrého slunečního svitu a atmosférického fluida, ve kterém docházelo k rozostření kontur předmětů a k jejich dematerializaci. Ve vyhrocené subjektivitě se Grögerova malba přibližovala k Vuillardovu pojetí obrazu a v pochopení barvy jako „belle matière“ dospěl malíř ve druhé polovině třicátých let až k něžné bonnardovské intonaci koloritu (**La terrasse de Meudon**, **Most přes Sein**, díla z r. 1935, **Interiér**, 1936, **Žena u stolu**, asi 1937). Grögerův rozvinutý estetismus vrcholil ve čtyřicátých letech. Krátce před smrtí vnesl malíř do své tvorby prvek marquetovské lehkosti a průzračnosti obrazové scenérie. Ač Němec, bránil Kurt Gröger Francii v rámci československé exilové armády proti fašistické invazi a za okupace žil v ilegality na jihu země. Byl pravidelným účastníkem Podzimních Salonů a Salonů Nezávislých. Jedinou samostatnou výstavu uskutečnil v Paříži r. 1949.

*Do souvislosti se skupinou Prager Sezession lze zařadit též metafysicko-surrealisticky laděnou časnou tvorbu slovensko-židovských malířů Bauernfreunda a Nemese, kteří se pohybovali stejně v německém jako v českém kulturním prostředí. V tomto přehledu jsou však začlenění mezi pražskou enklávu slovenských autorů.*

Poměrně odlehlou výtvarnou oblastí byla tvorba malířů, kteří vyznávali antroposofickou filozofii a s ní související zvláštní estetické postoje. Patřil k nim olomoucký **Rudolf Michalík** (1901–1993). Po studiu na akademii ve Vratislavi a v Praze oddal se umělec malířské, grafické a ilustrační tvorbě (Goethe: **Paria**, E. A. Poe: **Havran** atd.). Zapůsobil na něj Brömsův mysticismus a estetika Rudolfa Steinera. Ve smyslu Schellingova pojetí tvorby hledal vnitřní smysl věcí skrytý za vizuálním jevem a v duchu Goethových idejí usiloval o globální ponor do vesmírné totality. Jeho díla, ponejvíce religiózního obsahu, zaujmou lehkým koloritem prozářeným světlem, jež bylo pochopeno jako symbol morální čistoty a symptom vyššího poznání. Světelné médium jeho prací pohlcovalo tvary věcí a umělcova díla tak dospěla již ve třicátých letech na pomezí abstrakce. V tomto smyslu navázal malíř na staršího představitele symbolistní antroposofické malby, **Richarda Pollaka-Karlína** (1867–1945), který působil společně



K. Gröger: Na návštěvě, asi 1936

se svojí ženou **Hildou Pollakovou** (1874–1945) při výzdobě Goetheana v Dornachu ve Švýcarsku. Jako Žid zahynul i se svojí ženou v terezínském ghettu, kam byli nacisty násilně deportováni po okupaci ČSR.

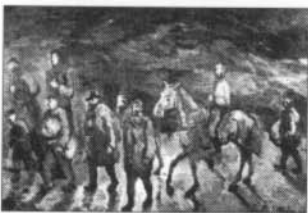
Specifickou výtvarnou enklávu tvořili v meziválečné době v Čechách též *slovenští malíři*. V Praze se jim dostalo odborného vzdělání a výstavních příležitostí. Někteří se začlenili do pražského spolkového života. Slovenští malíři židovského původu, Bauernfreund a Nemeš museli z Prahy uprchnout před příchodem německých okupantů. První odešel v r. 1939 do Londýna, druhý již o rok dříve hledal útočiště v Norsku a v r. 1940 nalezl trvalý domov ve Švédsku, kde se mu mezi Stockholmskými umělci dostalo prestižního postavení jako učitele na umělecké škole v Göteborgu. (Zde učil od r. 1947 do poloviny padesátých let.)



J. Bauernfreund: Dvě ženy v místnosti, 1936

**Jakub Bauernfreund** (1904–1976) studoval na Akademii u W. Nowaka v l. 1929–1933. V posledních dvou letech studia vystavoval již s členy Pražské secese a později s českými umělci ve VOUB v Praze. V jeho časně tvorbě doznival zprvu vliv plošně koncipovaného tvarosloví kubismu oživeného fillovskou spontaneitou (**Zátiší s ovocem a panenkou**, 1935, **Figurální kompozice**, 1935), záhy se u něj projevil ohlas obou pražských výstav Chirica (**Dvě ženy v místnosti**, 1936, **Zátiší s abstraktním modelem**, 1938). Bez vlivu na jeho malbu nezůstalo ani setkání se surrealistickým hnutím, se kterým se sblížil za studijního pobytu v Paříži, kde Bauernfreund pobýval spolu se svým přítelem Nemešem v r. 1933.

O pět let mladší **Andrej Nemeš** (Andrej Nemeš, 1909–1985), malíř maďarsko-slovenského původu, pobýval v Praze zprvu jako novinář a karikaturista. Rok po Bauernfreundovi přišel i on k Nowakovi. Stejně jako jeho přítel vystavoval s německou avantgardní skupinou i se členy VOUB. I Nemešovo dílo vyšlo z kubizující stylizace (**Interiér**, 1935) a z pozdějších podnětů metafyzické malby (**Malíř a žena**, 1937, **Madona s deštníkem**, **Pražská Pieta**, díla z r. 1938). Jeho obrazy z druhé poloviny třicátých let jsou naplněny nevyřčeným tajemstvím obestírajícím historické památky a město, ve kterém se střetávají tradice křesťanství a židovství. Je to tajemství metamorfóz věcí setkávajících se na obrazech v podivuhodných souvislostech a fragmentech, aby zaplnily obrazový prostor a daly průchod nekontrolovaným asociacím v umělcovu nitru. To již reflektovalo obavy a nejistoty pohnuté doby. Ze surrealistického principu volných asociací čerpalo i Nemešovo dílo zabarvené poněkud civilistní notou, které se odvíjelo ve švédském prostředí, s nímž natrvalo srůstal od r. 1940.



C. Majerník: Uprchlíci, 1941

Pevné místo nalezl v Praze **Cyprián Majerník** (1909–1945). Na pražské Akademii studoval v letech 1926–1931. Rok po studiu navštívil Paříž, kde si uvědomil význam fauvisticky akcentovaného koloritu a možnosti výrazové transformace reality (**Svatba**, **Morena**, díla z r. 1933). Ani on se nevyhnul podnětům Chiricovy malby, důrazněji se však u něj projevil ohlas na české malířství. Ve snaze o vyjádření myšlenkových obsahů reality a zviditelnění obecných humanistických idejí byl blízký Františku Tichému (**Don Quijote**, 1937). Do obecného povědomí pronikly zejména Majerníkovy obrazy, které reflektovaly válečné události a útěk našich občanů z pohraničí obsazeného německými vojsky (**Vystěhovalci**, 1943, **Uprchlíci**, 1941, 1943). Výtvarně zpracování těchto maleb není vzdáleno formální mluvě členů skupiny Sedm v říjnu. Opíralo se však více o senzuační vztah k barevné hmotě a užívalo dramatictější štětcovou traktaci.

V letech 1930–36 studoval v Praze též o dva roky starší malíř **Ján Želibský** (1907–1997), který si výtvarné vzdělání doplnil v Paříži v letech 1938–9 na Ecole des Beaux Arts. V polovině třicátých let se obracela Želibského tvorba za poučením k Cézannovi (**Před vystoupením**, 1935). To, co pro Majerníka znamenal Goya, pro Želibského byl Daumier (**Návrat**, 1942). Tématika maleb Jána Želibského se nejednou obracela i k lidové baladě a k venkovským motivům (**Píseň**, 1948). Celkové ladění jeho obrazů z doby války nebylo vzdáleno výtvarnému pojetí jeho mladšího kolegy. Od roku 1946 Želibský působil jako profesor malby na pražské Akademii a odtud v roce 1952 přešel na vysokou školu do Bratislavy.

Téměř dvacet let strávil v pražském prostředí **Bedřich Hoffstädter** (1910–1954). Jeho dramaticky akcentovaná malba dospěla koncem čtyřicátých let k osobitě elementarizující tvarové stylizaci (**Máčení Inu**, 1948). Na Slovensko se umělec vrátil v roce 1949, kdy byl povolán jako pedagog do Bratislavy. O rok později odešel z Prahy na Vysokou školu pedagogickou do Bratislavy též **Eugen Nevan** (1914–1967), člen pražského Mánesa, malíř, jehož dílo kulminovalo ve druhé polovině čtyřicátých let vynikajícími obrazy fauvisticky živých barev, úsporných tvarů a sevřené, monumentálně vynívající kompozice (**Děvče v kroji**, 1947, **Prodavačka kraslic**, 1948).

Pařížského vzdělání na Académie Julien a poté na Académie Moderne se dostalo **Ester Šimerové-Martinčekové** (1909). Její umělecká orientace se odvíjela z děl francouzských kubistů. Na počátku třicátých let se dotýkala lyrického kubismu (**Hrozna**, 1932) a pak směřovala k ryzí poetice (**Plachetnice**, 1936), ve které byla realita zatlačena značně do pozadí. Od roku 1932 byla Ester Šimerová členkou VUOB a později též Umělecké besedy v Bratislavě, kam odešla v roce 1932. O šest let později byla malířka vyhnána slovenskými fašisty do Čech a působila pak v Plzni. Tam byla pro svou moderní tvorbu pronásledována německými nacisty. Po osvobození a defašizaci země se vrátila na Slovensko, kde zaujala přední místo v slovenské výtvarné kultuře.

Od počátku dvacátých let početnou výtvarnou enklávu u nás tvořili *e m i g r a n t i* z Ruska a Ukrajiny. Z podnětu Sergeje Alex. Macko, malíře primitivizujícího ladění, se formovala v Praze již r. 1923 Ukrajinská akademie, kterou navštěvovali i Češi a studenti z jiných slovanských zemí. Organizátorem výtvarného života emigrantů byl i Platon Dějev (1901), který se podílel na vzniku Svazu ruských výtvarných umělců v r. 1929. Tvořil expresivní obrazy, přijímal i kubistické podněty a později si osvojil imaginativní, symbolistně laděnou malbu. Počátkem třicátých let vystavovala v Praze i skupiny Skytů. Na výtvarném životě v Praze i v regionech se podílela řada ruských a ukrajinských autorů (Nikolaj Bakunin (1896), Alexander S. Golovin (1904), Alexander Orlov (1899) Nik. Michajlovič Rodionov (1896) atd.). Nejednen z emigrantů byl členem i českých spolků (zminěný Grigorij Musatov a další). Návrh Natalie Gončarové: Ruská pohádka, reflektující prvky ruského lidového umění, byl realizován ve Valašském Meziříčí jako gobelín.



J. Želibský: Hlava harlekýna, 1940