

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta
Ústav pro dějiny umění

Bakalářská práce

Romana Voháňková

Krajina v díle Josefa Váchala
Landscape in the work of Josef Váchal

Praha 2009

vedoucí práce: prof. PhDr. Petr Wittlich, Csc.

Poděkování: prof. PhDr. Petru Wittlichovi, Csc.

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V..... dne.....

podpis:

Anotace

| | |
|----------------|---|
| Jméno autora: | Romana Voháňková |
| Instituce: | Univerzita Karlova v Praze Filozofická fakulta Ústav pro dějiny umění |
| Obor: | Bakalářské studium, dějiny umění |
| Název práce: | Krajina v díle Josefa Váchala |
| Vedoucí práce: | Prof. PhDr. Petr Wittlich, Csc. |
| Počet stran: | 68 |
| Počet příloh: | 25 |
| Rok obhajoby: | 2009 |
| Klíčová slova: | Josef Váchal, krajina, dřevoryt, Šumava, Alois Kalvoda |

Tato práce si klade za cíl vysledovat zdroje a vývoj námětu krajiny v tvorbě Josefa Váchala. V první části se soustředí na výtvarné školení u Aloise Kalvody a jeho pozdější vlivy. Následně se zabývá obdobím mezi lety 1906 až 1934, v němž analyzuje námět krajiny v rámci obsahové i formální roviny. Klíčovou je kapitola věnovaná Váchalově autorské knize Šumava umírající a romantická, v níž byl námět krajiny doveden ke svému vrcholu. Bylo to především díky dokonalému zvládnutí techniky dřevorytu a zcela neobvyklému vidění krajiny jako takové, v níž spíše než o pohled do malebného kraje šlo o zobrazení základních principů přírody a její duchovní podstaty. Váchalova tvorba měla značný ohlas i v současném českém umění, čemuž je věnována poslední část práce.

Abstract

| | |
|------------------------|--|
| Author's name: | Romana Voháňková |
| Institution: | Charles university Prague Philosophical faculty Institute of Art history |
| Field of study: | bachelor's degree, art history |
| Tilte: | Landscape in the work of Josef Váchal |
| Vedoucí práce: | Prof. PhDr. Petr Wittlich, Csc. |
| Number of pages: | 68 |
| Number of attachments: | 25 |
| Year: | 2009 |
| Key words: | Josef Váchal, landscape, woodcut, Šumava, Alois Kalvoda |

This thesis wants to trace up sources and evolution of the theme of landscape in the life work of Josef Váchal. The first part concerns about art studies at privat school of Alois Kalvoda and its later influences. Subsequently it deals with the period between years 1906 and 1934 and analyses the theme of landscape in terms of content and form. Crucial is the chapter that describes Váchal's book Gabreta dying and romantic, in which the theme of landscape culminated. It was especially thanks to excellent skill in woodcut and entirely unusual view of landscape. It wanted to show fundamental principles of nature and its spiritual character, instead of pictorial view of coutry. Váchal's life work influenced even czech contemporary art, which is described in the last part of the thesis.

Použité zkratky:

PNP Praha = Památník národního písemnictví, Praha

UPM Praha = Uměleckoprůmyslové muzeum, Praha

MG Brno = Moravská galerie, Brno

NG Praha = Národní galerie, Praha

Obsah:

| | |
|---|-----------|
| 1. Úvod | 8 |
| 2. Školení u Aloise Kalvody, vztah k zobrazování krajiny | 10 |
| 2.1 Žákem soukromé krajinářské školy Aloise Kalvody | 10 |
| 2.2 Reflexe Kalvodova rukopisu v tvorbě Josefa Váchala | 12 |
| 2.3 Krajinomalba jako obchodní artikl | 13 |
| 2.4 Váchalovo vnitřní napětí a svár | 14 |
| 3. Lidská figura v krajině, personifikace přírody, fantaskní krajina | 16 |
| 4. Krajina exotická, krajina ráje | 18 |
| 5. Město v krajině | 19 |
| 6. Pradávná minulost, pohanství, cyklus Neprachov | 22 |
| 7. Italská fronta a její odraz v Portmoneu | 25 |
| 8. Šumava umírající a romantická | 28 |
| 8.1 Základní charakteristiky a okolnosti vzniku | 28 |
| 8.2 Experiment jako elementární princip tvorby | 30 |
| 8.3 Vliv fotografie, kompoziční principy | 32 |
| 8.4 Váchalova vize Šumavy | 34 |
| 8.5 Slatě, jezera, prales a hory Šumavy | 35 |
| 8.6 Šumava magická a děsivá | 39 |
| 8.7 Šumavská apokalypsa | 40 |
| 9. Putování krajinou, Cesta Slovenskem | 43 |
| 10. Ozvuky Váchalovy tvorby v českém prostředí | 46 |
| 11. Závěr | 48 |
| Seznam použité literatury | 51 |
| Seznam obrazových příloh | 54 |
| Obrazové přílohy | 56 |

1. Úvod

Josef Váchal je jedno z klíčových jmen výtvarné kultury 20. století. Avšak za svého života stál jaksí na okraji všeobecného zájmu a ještě dlouho po jeho smrti v roce 1969 se situace neměnila. Zejména v posledních letech však došlo k mohutnému nárůstu konání výstav, symposií a vydávání publikací rehabilitujících umělecký odkaz tohoto tvůrce. Krom jiného již několik let existuje web věnující se výhradně tvorbě Josefa Váchala www.vachal.cz, který nejen shromažďuje veškeré informace, ale stal se i živým fórem, sdružujícím badatele, sběratele i další zájemce. Značný nárůst zájmu odborné i laické veřejnosti je bezpochyby způsoben tím, že autorovo výtvarné stejně tak jako literární dílo v mnoha směrech zůstalo po obsahové stránce aktuální a živé, svojí bizarností a nestylovostí stále překvapuje a přináší nevšední vizuální zážitek, svým rozsahem stále poskytuje možnosti nových bádání.

K soudobém výtvarné scéně přistupoval Josef Váchal značně rozporuplně. Tuto ambivalenci osvětlí především některé jeho povahové rysy. Většina základních elementů umělcovy osobnosti má své kořeny v dětství. Vychováván prarodiči, prožíval jako dítě trauma odloučení. S otcem sice udržoval písemný kontakt, avšak osobně ho neviděl po mnoho let. Matku nevidal vůbec. Upnul se k jiným živým tvorům, kteří mu city opětovali, a to ke psům. Vytvářel si svůj imaginární svět, což mu v pozdějších letech bylo vstupenkou do hlubin spiritismu a mysticismu. Josef Váchal si v sobě vybudoval silný životní pocit nepochopení druhými a zároveň vzdoru ke všem autoritám. Tyto aspekty jeho povahy se pak odrazily v nechuti následovat jakékoli školení či zapojit se do soudobého uměleckého života. Již ve svých devatenácti letech píše otcí: „*Mě nikdy nepochopíte a nikdo jiný. Být sám to' nejkrásnější.*“¹

Váchal byl osobnost velice svérázná. Snažit se zařadit jeho dílo do kategorií klasických dějin umění je v tomto případě spíše ku škodě. Autor pochopitelně svým obrazům a grafikám propůjčoval různé formy a sám ve svých denících mluvil o secesi, expresionismu, tvorbě futuristické i konkrétně zmiňoval umělce, dle jejichž příkladu tvořil. Ovšem nikdy to nebylo vážné zaobírání se jednotlivými styly, byly to pouze citace a výpůjčky, jež sloužily k vyjádření myšlenkových stanovisek. Konec konců těmto uměleckým směrům často nastavoval pokřivené zrcadlo a ve své mnohdy parodující koncepci je zapojoval do

1 Josef VÁCHAL: Dopis otcí z 19. 3. 1903, Památník národního písemnictví, fond Josefa Váchala, 57/71-4490.

vznikajících uměleckých děl. Krom toho nejednalo se vždy o zdroje ze soudobého umění, s mnohem větším nadšením se Váchal obracel do minulosti, do světa barokních tisků a krvavých románů. Byl to umělec, který ve svém díle předváděl nespočet tvůrčích poloh, dekadent, pro nějž jediným možným uměním bylo ne-umění.² To, co činí jeho tvorbu skutečně hodnotnou je autenticita, nekompromisnost a pravdivost.

Výtvarný fond Josefa Váchala, rozrůzněný a námětově velmi pestrý, nabízí širokou škálu možností, jak se jím zabývat. Tato bakalářská práce se soustředí na zobrazení krajiny. V rámci celé tvorby to rozhodně není problematika nepodstatná, již z toho důvodu, že jednou z nejdůležitějších a nejcennějších autorských knih je bezpochyby *Šumava umírající a romantická* (1928-1931), věnovaná výhradně krajině tohoto pohoří. K tomu se řadí ještě další knihy, grafické cykly, samostatné grafické listy, malby či kresby vyrovnávající se s tímto námětem. Snahou následujících stránek bude pochopit vztah Josefa Váchala k zobrazování krajiny, vysledovat proměny formálního jazyka, rozkrýt symboliku a obsahovou náplň krajiny. Měl by tak vzniknout ucelenější obraz, prezentující kořenové zdroje a vlivy na tvorbu, vývoj námětu krajiny, jeho zhodnocení a přínosy.

² Stanislav PRZYBYSZEWSKI: Neznámý, in: Moderní revue IV., 1896, 51-55.

2. Školení u Aloise Kalvody, vztah k zobrazování krajiny

2.1 Žákem soukromé krajinářské školy Aloise Kalvody

Způsob, jakým Josef Váchal přistupoval k zobrazení krajiny se v rámci celoživotní tvorby radikálně proměňoval. Formování kladného vztahu k přírodě a krajině spadá již do raného dětství a vlivně zde zapůsobila postava otce, jenž byl velikým milovníkem hor. Krajinářský aspekt Váchalovy tvorby však byl vždy upozadován obrazností jiného druhu. *„Bohužel, obrovský fond fantazie nestrpěl, aby tužka začala u tvarů viděných a nejběžnějších, nýbrž strhoval mne ku kreslení jakýsi pud, mající hodně společného s kreslením medijním, věci abstraktních a nejdivočejších.“*³

Na první pohled se může zdát zarážejícím fakt, proč se Váchal rozhodl navštěvovat soukromou krajinářskou školu Aloise Kalvody, navzdory odlišným výtvarným zájmům. Z jeho paměti vyčteme, že v době učení u knihaře Waitzmanna byl mladý Váchal ještě přesvědčen, že bez řádného malířského vzdělání nikdy nebude skutečným umělcem. Jistou roli sehrál roku 1904 pobyt v Bělé pod Bezdězem, kde mohl být mladý umělec opět obklopen přírodou, která ho motivovala k jejímu výtvarnému zachycení. Přiváděla ho k barevnosti a reálným tvarům. V tomto období se také Váchal dozvěděl, že existují krajinářské školy. Nabytí přesvědčení, že v takové škole získá dovednost míchání barev, s níž bude moci krajinomalbu záhy opustit a věnovat se své originální tvorbě. Pomocníkem v rozhodnutí jít studovat malířství se stal Mikoláš Aleš,⁴ který Váchalovi napsal dva doporučující dopisy. Jeden byl adresován již zmiňovanému Kalvodovi, druhý Ferdinandu Engelmüllerovi. Váchal dal nakonec přednost Kalvodovi. Sám uvádí, že se tak stalo na základě nadšení z jarní výstavy Kalvodových žáků.⁵ Byla to však především určitá názorová shoda, která nového žáka a učitele svedla dohromady. Klíčem k jejímu pochopení může být i rok 1903, kdy se pražskému publiku představila skupina německých malířů z umělecké kolonie Worpswede.⁶ Tato skupina výtvarníků obracela svůj zrak k ploché krajině vřesovišť a rašelinišť, kterou obohacovaly pouze vertikály bříz. Jejich krajiny byly výrazně emotivní, melancholické. Koncentroval se v nich subjektivní citový prožitek. Kalvoda si z této výstavy odnesl mnohé poučení. Nadšený

3 Josef VÁCHAL: Paměti Josefa Váchala dřevorytce, Praha 1995, 64.

4 Josef Váchal a Mikoláš Aleš byli v příbuzenském vztahu. Váchalův otec byl bratrancem Mikoláše Aleše.

5 VÁCHAL (pozn. 3) 85.

6 Je však matoucí, že tento zážitek Váchal ve svých pamětech přiřazuje k roku 1905, což po něm mnozí autoři přebírají.

ohlas se objeví i v poznámkách Josefa Váchala, uvede i jména pro něj nejvýraznějších malířů Vogelera, Overbecka a Modersohna.⁷ Krajina zrcadlíci duševní rozpoložení umělce, to bylo bezpochyby Váchalovi blízké, avšak vzhledem k dalším aspektům jeho povahy, nemělo toto směřování šanci se výrazně uplatnit.

Kalvodova výuková metoda, příliš autoritativní a svazující, nepřinesla mladému Váchalovi většího užitku. Po letech ještě posměšně vzpomínal na mnohými žáky bezduché napodobování mistrova vzoru. Sám však nejednal jinak. Jako jediný přínos této školy ve svých vzpomínkách označil fakt, že nabytá zručnost zhotovování dobově oblíbených krajin, posloužila jako vydatný zdroj příjmů. Součástí školení u Aloise Kalvody byl i letní pobyt v plenéru, který můžeme vnímat naopak spíše jako pozitivum. Blízkost přírodě totiž silně působila na umělcovo výtvarné směřování. Cvičení v plenéru se roku 1905 uskutečnilo v městečku Křivoklát. Váchala velmi nebavilo detailní kreslení podle skutečnosti, opět projevoval své tvůrčí postoje, když na svých kresbách předváděl stylizované modřiny. Již v této době se rozvíjí smysl pro bujnou stylizovanou vegetaci, která v podání Váchala připomínala přírodu Bornea, jak to sám komentoval.

Ve sbírání malířských podnětů přímo v přírodě, pak Váchal pokračoval i nadále. V témže roce 1905 se vydal na další studijní pobyt v přírodě, věnovaný malbě v plenéru, tentokrát však sám. Byl na to řádně vybaven malířskou skříňkou, skládací paletou, stojanem, napínacími rámy i plátnem. Na cestu se Váchal vydal z Prahy a příznačně zamířil na jihozápad směrem k Šumavě. V rámci nově nabytých poznatků z malířských cest vyzdvihl ve svých záznamech důležitost znalosti barev. Pro ranou umělcovu paletu byla příznačná obliba žluté a světle zelené. Do ateliéru si přinášel více skic psaných než kreslených. To je zajímavá skutečnost, neboť úzká souvislost slova a obrazu se v následujících letech ještě více rozvine.

Již roku 1906 přestal Váchal Kalvodovu školu navštěvovat, neboť si uvědomil, že žádný hodnotný přínos pro něj školení nemá. Avšak nadále se věnoval malbě krajin. Mnohdy jimi překrýval své originální fantaskní práce, aby tak získal obchodní artikl. Provozoval skutečné plenérové krajinářství, v létě roku 1906 maloval v Milavčích a poté v Rábu u Pardubic, kde vznikaly „krajinky fantastičtější než příroda.“ Z pobytu v Milavčích též přivezl malý olej Milenci. Tento motiv se dle jeho slov ještě vícekrát opakoval. Mohl být inspirován Kalvodou, pro jehož jeden milenecký pár dokonce Váchal seděl jako model.

⁷ VÁCHAL (pozn. 3) 103.

2.2 Reflexe Kalvodova rukopisu v tvorbě Josefa Váchala

Objektivně zhodnotit Váchalův vztah ke Kalvodovi je úkol velmi obtížný. S jistou ironií a humorem vzpomíná Váchal po letech na školní léta a na obrazy, na nichž nesměla chybět břízka, cestička, chalupa či voda s odrazem. Zároveň však konstatuje, že Kalvoda svému řemeslu dobře rozuměl. Ambivalenci vzájemného vztahu dokládá také epizoda z roku 1925. Váchal tehdy odeslal gratulační dopis k padesátým narozeninám svého bývalého učitele. Text byl vřelý a plný obdivu. Vypočítával všechny hodnoty Kalvodovy malby, jako jas nádherných barev, výhledy v daleké kraje a tesknou. Kalvodův ateliér byl dokonce označen přívlastkem čarovná dílna.⁸ Ovšem v tu samou dobu po navštívení Kalvodovy souborné výstavy si poznamenal do deníku: „*Kalvoda: víc nenadchl jak kdys!*“⁹ Tak diametrálně odlišný pohled na tu samou věc byl způsoben Váchalovou citově vypjatou povahou, pravda se skrývá někde mezi těmito dvěma vyhrocenými stanovisky. Už to, že i v pozdějších letech Váchal na učitele krajinomalby vzpomněl, prozrazuje, že Kalvoda pro něj přeci jen něco znamenal. Kalvodovi byl také určen koncept nakonec neodeslaného dopisu, jenž byl napsán roku 1931.¹⁰ V této době již Alois Kalvoda sídlil v Běhařově na Šumavě, kde nadále vedl krajinářskou školu. Váchal ve verších vyjadřuje přání setkat se znovu s mistrem a vyjádřit obdiv. Rozporuplnost vzájemného vztahu žáka a učitele byla dána mnoha faktory. Skutečností však zůstává, že Váchal od Kalvody převzal mnohé a uplatnil to nejen v krajinách na prodej, ale i své originální tvorbě.

Jedním z výrazných rysů Váchalových olejomalb zobrazujících krajinu je pohled z vyvýšeného místa, umožňující hluboký průhled do dálky. Tento princip můžeme nejlépe vidět v malbě *Pohled do kraje*, [1] ve které se zároveň uplatňuje druhý důležitý prvek. Tím je orámování výhledu skupinou stromů, převážně bříz, jež tvoří pro diváka záchytný bod a umocňují dojem z dalekého krajinného výřezu. Malba *Z okolí Neprachov* (1915) má velmi blízko k secesnímu pojetí krajiny, jež se snaží především budovat harmonický celek, s čímž souvisí určité potlačení prostoru a zdůraznění jednotné plochy. Objevuje se zde vodní hladina, poklidně zrcadlící oblohu. Obrazovou plochu dynamizuje výrazný kmen stromu. Pro obě výše zmíněné malby je také typický světelný luminismus. Všechny jmenované prvky Váchal dobře vysledoval v pracích Aloise Kalvody. [2]

Neodmyslitelnou komponentou Váchalových krajin se stalo jezírko, tůň či močál.

8 Josef VÁCHAL: Dopis Aloisi Kalvodovi z roku 1925, in: Oldřich KLOBAS: Alois Kalvoda, Podivín 1997, 102.

9 VÁCHAL (pozn. 3) 55.

10 Josef VÁCHAL: Dopis Aloisi Kalvodovi z roku 1931, Památník národního písemnictví, fond Josefa Váchala, 54/71 – 294.

Vodní hladina zrcadlící na nebi plující mraky měla bezpochyby od počátku charakter symbolu, jenž za sebou skrýval další významy. Každopádně je důležité uvědomit si kontinuální linii tohoto motivu, a to již od učitele Aloise Kalvody, přes Váchalovy rané práce a i účelové krajinomalby, až k šumavským slatím a jezerům.

Z období rané tvorby se dochovalo několik olejomalb a kreseb, které sice námětově rozhodně nejsou krajinami, avšak slučují v sobě mnoho obrazotvorných prvků, mezi nimi i secesní pojetí krajiny. Především je to mysticky laděný triptych *Komedie života* (1906), na němž se odehrává příběh lidského individua od zrození ke smrti. Fáze života jsou spjaty s analogickými denními dobami. Život se odehrává ve světelné krajině, plné březových kmenů. Bříza jako ikonický strom secese ale také tvorby Aloise Kalvody zůstává fixním prvkem řady secesně-symbolistických prací.

Kulturně bohaté pražské prostředí i ateliér jednoho z předních secesních krajinářů přelomu století, to vše výrazně formovalo mladého tvůrce, který dychtivě absorboval vše nové, ve snaze stát se skutečným umělcem. Ne vše mu bylo k užitku, mnohé zavrhnul, klima secesní a symbolistické Prahy však silně působilo a jako jeden z podstatných uměleckých zdrojů se vynořovalo i v pozdějších letech Váchalovy tvorby.

2.3 Krajinomalba jako obchodní artikl

Otevřme nyní problematiku ambivalentního vztahu Josefa Váchala ke krajině a jejímu zobrazování. Musíme mít opět na paměti prudká citová hnutí a střídání emocí, které ovlivňovaly umělce ostré výroky. Josef Váchal především prožíval frustraci z toho, že jeho skutečné umění je více méně neprodejné a ani se mu nedostává uznání. Naopak významově jednodušší a stylově napodobivá krajinomalba jde na obyt velmi lehce a stává se zdrojem obživy. Existovalo zde tedy zřejmé napětí, které vyvolávalo nenávistné pocity k nevšímavému a nevzdělanému publiku i odborné veřejnosti. K tomuto tématu se Váchal velmi zajímavě vyjadřuje v dopise Jakubu Demlovi 27. srpna 1912: „*Toho vašeho obdivu a chvály (jistě nezasloužené) obálky na Rosničku, -měl jste viděti před měsícem odvedenou práci 110×160 cm velkou krajinu (Kalvoda – hadr), strašný „Kýč“ za 200 korun, byly na ní dálky dvacet hodin cesty, 6 vesnic, 2 hrady a lesů jak na Buchlovsku. (...) Kdybych jenom znal další kupce (objednavatel tohoto obrazu je člen několika Kraso- a Um- besed s patentem rozuměti umění) smolil bych příjemné krajinky aspoň tři roky, abych nadělal jmění.*“¹¹ Z důvodů dobré prodejnosti „lančaftů“ v majetku autora žádné nezůstaly, nýbrž byly roztroušeny mezi

¹¹ Jakub DEML: Hrad smrti, Brno a Praha 1992, nepag.

soukromé kupce. Z nám dostupných děl si však můžeme udělat slušný přehled o podobě této tvorby. Především se zde uplatňuje dobrá znalost nejen Kalvodova stylu, ale i dalších soudobých krajinářů, například Jana Honsy či Jaroslava Panušky. Váchal se vlastně v dopise otci nepokrytě chlubí svojí schopností napodobovat, míchat a kombinovat. Můžeme v tom spatřovat snahu ukázat neobyčejnou uměleckou potenci a uměleckou svrchovanost a tím si vydobýt pochopení i pro druhou stranu mince, tedy druhý pól Váchalovy tvorby. Zároveň je v tom jistá dávka ironie i humoru. Totožný princip se pak uplatňuje v autorské knize *Karneval českého dřevorytu* (1919), kde Váchal napodobuje a paroduje přední české grafiky. Už z názvu *Karneval* vycítíme, s jakým nádechem se celá práce nesla.

Prodej krajin se uskutečňoval za pomoci známých v různých českých městech, ale i v zahraničí. Jedním z hlavních odbytišť v Čechách se stal Hradec Králové. Prostřednictvím Váchalovy známé Kláry Příbylové navázal Váchal kontakty v Německu a začal krajiny dodávat i do Lipska či Hamburku. Dvě krajinky prodal roku 1914 i do Mostaru. Jedním z německých odběratelů krajiny byl Paul Heinicke. Tato spolupráce představovala v počátcích první světové války skutečný umělecký podnik, kdy Váchal maloval krajinky a Heinicke pro ně v Lipsku a okolí sháněl kupce, což se mu dařilo velmi dobře a Váchalovi do Čech odesílal uspokojivé finanční částky. Pro tohoto muže také Váchal vytvořil zajímavý exlibris. Pozadí poskytuje pohled do typické Kalvodovské krajiny s břízami, v popředí se nachází dekorativní uskupení rozmanitých přírodnin.

Malbě „lančaftů“ pro obživu se Váchal věnoval i po válce. Oleje z dvacátých let procházejí výraznou formální proměnou, která však byla bezpochyby více podmíněna změnou vkusu publika, než změnou autorova výtvarného názoru, ačkoli i k tomu došlo. Zůstává luminismus. Secesní plošnost a dekorativnost je však zaměněna za ostřejší tvary, větší barevné plochy a hrubší tahy štětcem.

Tvorba pro zákazníka tvořila jakousi slepou kolej Váchalovy práce. Nevedla nikam, byla však vynucená nemožností uživit se jinak. V souvislosti s tématem této bakalářské práce bylo na místě se o problému zmínit, daleko více nás však nyní bude zajímat skutečný Váchalův umělecký názor a práce, které většině tehdejšího publika nic neřikaly.

2.4 Váchalovo vnitřní napětí a svár

Účelovou krajinomalbu, která sloužila především pro zisk Váchal logicky zavrhnul. Jak to však bylo s krajinou, která vycházela z umělcova výtvarného názoru? Tato složka jeho tvorby byla pro něj velmi důležitá, ačkoli rozsáhlá část jeho celoživotního díla se věnuje zcela

jiným námětům. Dokladem důležitosti krajiny je jedno z nejlepších děl *Šumava umírající a romantická*. Již od počátku tu však existoval svár mezi fantaskní, mystickou, mediální tvorbou a tvorbou více pozemskou, zobrazující přírodu. I z deníkových záznamů pochopíme, že mnohdy Váchal sváděl vnitřní boj a čekal která strana převáží. Z května roku 1916 máme tento záznam, který potvrzuje výše řečené: „*Moje nadšení tehdy se rozptylovalo mezi reálně líčenou krásu hor a lesů Klostermannem a básnickými rytmy Otokara Březiny.*“¹² Výstižně popsal Váchalovu bouřlivou fantazii, která umlčovala malebnou světelnou krajinu, Sigismund Bouška. Můžeme z tohoto příkladu lépe pochopit, že koncept poklidné malované krajiny s blízkami, prezentovaný Kalvodou, nemohl nikdy Váchala uspokojit, neboť jeho vnímání přírody bylo mnohem komplexnější. „*Byli jsme v lese. Pustá cesta jde kolem louky propadlé, za ní vrby u potoky skrytého a dále kopce porostlé lesy. V pravém popředí stála jedle, vysoká, kosmatá, s dlouhými rukávy visutými. Váchal počal malovati a odešel jsem, abych ho nerušil. Zahlédl jsem potom rozkošnou krajinu olejem na plátno přikouzlenou, ale netrvalo dlouho a Váchal vše rázem smazal a počal malovati horečně své vlastní vidiny. Vykřikl jsem nevolí, ale brzy jsem viděl, že co tvoří z hlavy, svého, je nepoměrně umělecky vyšší a kompozičně přísnější, dokonalejší než byla dřívější skutečnost. Vstávaly hory a z nich bytosti nadlidské, jakoby celá příroda ožívala a její božstva se zjevovala.*“¹³

Mystický sklon většinou převážil nad reálnou krajinou a Váchal nám sám poskytnul i vysvětlení proč. Již ve velmi mladém věku odešel do Prahy, jež se stala jeho domovem na řadu let. Toto přesídlení vyjádřil jako vržení v kameny velkoměsta a odtržení od doteků živelné vegetace.¹⁴ Právě přímý kontakt s přírodou byl pro Váchalův naturel klíčový. Můžeme pozorovat, že v dobách, kdy delší dobu putoval krajinou či pobýval přímo v přírodě, jak tomu bylo i na italské frontě během první světové války, zájem o krajinu se zvyšoval. Praha však poskytovala zcela jiné podněty pro zpracování.

12 VÁCHAL (pozn. 3) 66.

13 Sigismund BOUŠKA: Josef Váchal, Praha 1919, 5-6.

14 VÁCHAL (pozn. 8) 103.

3. Lidská figura v krajině, personifikace přírody, fantaskní krajina

Období následující po školení u Kalvody přináší nekompromisní odvrát od tradiční malby krajiny. Ta se pochopitelně v díle Váchala objevuje i nadále, ale jak již bylo výše řečeno, stává se způsobem obživy a nutným zlem, ačkoli to v různých obdobích bylo tvůrcem vnímáno smířlivěji. Vzniká však řada grafických prací, které se se zobrazením krajiny vypořádávají. Jsou to již díla plně ve Váchalově kompetenci, nemusejí se podřizovat školním normám, jsou zkrátka výtvorem umělcovy svobody. Formálně vznikají značně nesourodé celky grafických listů, v nichž se ukazuje schopnost Váchala pracovat jak různými výtvarnými technikami, tak s různým stylovým výrazem. Většinu těchto prací je však jedna věc společná. Jsou alegoriemi, mají skryté obsahy, stávají se symbolickými.

V technice dřevorytu byl Váchalovým jediným učitelem on sám. První dřevoryt *Postava na kraji lesa* (1906) vyryl Váchal nožem do víka krabičky na doutníky a žlutě vytiskl.[3] Na kraji březového háje stojí, či spíše levituje lidská postava, shlížející dolů do údolí. Josef Kroutvor se domnívá, že grafický list prozrazuje vliv severského symbolismu, skandinávské literatury či přímo Edvarda Muncha, což je velmi pravděpodobné.¹⁵ Určitě je to variace na tak časté secesní téma lidské figury v krajině, snící duše, která zrakem přejíždí po dalekých končinách kraje. Jednou z nejlepších ukázek tohoto klíčového námětu přelomu století je malba *Večerní ticho* (1900) od Antonína Hudečka. Obě tato umělecká díla vyzařují totožnou atmosféru. Pro Váchala byl motiv lidské postavy v krajině něčím esenciálním, v pozůstalosti se objevují četné menší i větší kresebné, či grafické variace na toto téma.

Zcela jiným směrem je především formálně posunut dřevoryt *Háj* (nedatováno).[4] V tomto případě můžeme sledovat umělcovu snahu přiblížit se dobovému klimatu, vyrovnat se se soudobým způsobem zobrazování, a přesvědčit se o jeho možnostech a úskalích. Ostré agresivní kaligrafické linie už nevytvářejí harmonickou náruč přírody, nýbrž působí dynamicky, futuristicky, odcizeně. Stejně tak lidská postava není již zasněná, éterická téměř nadpozemská bytost. Je zcela přízemní, reálná. Pouze natahující se paže z protější strany, patřící neznámé osobě vnáší do celého výjevu nejistotu a nechává nás na pochybách, co výjev skutečně představuje.

15 Josef KROUTVOR: Josef Váchal, in: AJVAZ Michal (ed.): Josef Váchal (kat. výst.), Praha 1994, 21.

Zajímavým fenoménem je i ryze fantazijní krajina. Krajinným výjevům vycházejícím čistě z umělcovy imaginace se Váchal věnoval již ve svých kreslířských počátcích. Jedná se většinou o divoké skalní útvary a horské masivy. V kresebném cyklu *Chorobné duše* (1907) se kupříkladu setkáváme s kresbou Pohoří smutku, v níž se daleký výhled do nížinaté krajiny střetává s do nebe čnicími antropomorfními skalními formami. Na kolorované perokresbě *Vize* z roku 1915 zase vidíme v pozadí horské štíty připomínající vulkanickou krajinu.

Nepočetnou v rámci Váchalovy tvorby zůstala skupina leptů. Této technice se krátce učil roku 1907 u Antonína Herverta. Zajímavé je, že původně se Váchal ucházel o školení u Vojtěcha Preissiga, který jej následně nasměroval k Hvertovi, alespoň to tak Váchal uvádí v autobiografickém článku.¹⁶ Váchal bezpochyby Preissigovo dílo dobře znal a cenil si ho. V jeho pracích se pak často setkáváme s doplňováním obrazové plochy dekorativně působícím stromem. Tento prvek můžeme chápat jako obecnou polohu secese, Preissigem čteně využívanou a rozvíjenou, jež pro Váchala byla inspirativní.

Lept *Mystická zahrada* (1908) představuje spojení krajinného rámce se symbolistním obsahem za vzniku poněkud nesourodého celku. Dojem jednotnosti je vytvořen jemností a monochromností leptu. Podivně světélkující oči ptáků, bílý obrys antropomorfní figury, jenž se opírá o dominantní strom a tolik typická vodní hladina. To vše nás uvádí do imaginativního Váchalova světa. Příroda v umělcově pojetí je prostor, kde se prolíná pozemské i nadpozemské. Voda není jen chemická sloučenina, ale žijící promlouvající proud energie. Alegorií životadárné vody je žena, jenž na grafickém listu *Zamrzlý vodopád* (1913) zůstává bez pohnutí uvězněna mrazem.[5] Jinotajným výjevem je i *Příchod jara* (1913). Mužská bělovlasá postava ztrácí půdu pod nohama a je ženou pokořena. Velmi tvrdé stylizované rysy postavy jara upomínají na secesi. Krajina je svým podáním snad ovlivněna japonskými dřevoryty. Tuto skupinu leptů uzavřeme čistě krajinářským námětem s názvem *Smutný kraj* (1914). Ožívá zde problematika přírody, jež se nám jeví takovou, jakou ji vidíme skrze stav naší duše. Rozplývající se obrysy a formy přírody mizí v celku plošek a vrypů, krajina se rozpouští ve snění a melancholii.

Rané práce vytvářely široký rámec, ať už šlo o hledání vhodné techniky, či rozvíjení námětů. To vše bylo podmíněno nejistou půdou mladého tvůrce, který stál pouze na vlastních nohách a zarytě budoval svůj soukromý umělecký svět.

16 Josef VÁCHAL: Josef Váchal a jeho dílo, in: Veraikon XX, 1934, 51.

4. Krajina exotická, krajina ráje

Kolem roku 1910 dochází k zásadnímu zlomu v tvorbě Josefa Váchala, který se rozhodne plně se věnovat technice dřevorytu. Jedním z hlavních výrazových prostředků tohoto období se stává barva a plošná stylizace. Otevírá se svět idylických arkadických krajin, vznikajících zejména v roce 1912. Vstupujeme do harmonického světa, kde zvířata i lidé žijí pospolu v srdci panenské exotické krajiny, jako na dřevorytu *Ostrov blaženců* (1912).[6] V pokoji prožívají atmosféru letního večera, kdy mohou bezstarostně odpočívat v lůně své matky Země (*Večer*, 1913). Mezi zobrazenými zvířaty se vždy poněkud atypicky nachází pes, pro Váchala neopomenutelný společník. Dalším poněkud cizorodým prvkem v bujně pralesní vegetaci jsou i břízy, stromy secese. Tyto možná snad nepatřičné komponenty exotických krajin tvoří určitá společná místa Váchalovy tvorby. Jednou z nejkrásnějších prací je grafika *Ráj* (1912). Obrazovou plochu symetricky na dvě poloviny dělí strom poznání, jehož plody přinášejí lidstvu utrpení. Do středu kompozice umístěný strom, jenž tvoří jakýsi baldachýn je kompoziční schema uplatňující se i v jiných pracích. Všechny tyto grafiky prozrazují Váchalovu fascinaci bujným rostlinstvem. Tato tendence postupně sílí, v roce 1927 prohlásí Váchal: „*Můj Bůh toť vegetace.*“¹⁷ Inklinace k rašení, růstu a bujnosti rostlinstva se ještě mnohokrát ozve.

Tato sourodá skupina grafických listů představuje období dějin lidského rodu, kdy člověk ještě v nevědomosti a blaženosti plně patřil do přírodního rámce. Vyčlenění se z něj a vyzdvižení se nad ostatní tvory mu přineslo zkázu. Již v této tvůrčí fázi se prosazuje klíčová myšlenka či životní pocit, který Váchala neustále provází a to soucítění se vším pozemským životem a pocit sounáležitosti s ním. Soubor dřevorytů je také zajímavou předeherou k blízce navazující tematice smrti a války, kterou Váchal předvídavě zobrazí v grafickém cyklu *Bellum*.

17 Josef VÁCHAL: Dopis otci z roku 1927, Památník národního písemnictví, fond Josefa Váchala, 57/71-4560.

5. Město v krajině

U Josefa Váchala se setkáme v období mezi roky 1912 až 1915 se zajímavou ikonografií pohledu na město. To však není zobrazením ve stylu veduty, jež by zachycovalo konkrétní lokalitu. Je to imaginární lidské sídlo se skrytou symbolikou. Důležitou roli zde sehrála literatura. Avšak nejen v tomto případě. Můžeme mluvit o obecně platném faktu, neboť Váchal ve svém díle dováděl až do krajnosti sepětí výtvarného umění a literatury. Silně na sebe nechával působit knihy, které četl a text transponoval do výtvarné obraznosti.

Linii tohoto námětu můžeme pravděpodobně začít sledovat roku 1912, kdy Josef Váchal navazuje intenzivní styk s Jakubem Demlem a vytváří pro něj ilustrace k textu *Hrad smrti*. Mladý dřevorytec byl poetikou Demlovy prózy očividně uchvácen, což dokazuje jejich vzájemná korespondence. Na řádcích dopisů čteme Váchalovo nadšení: „*Ale přece, jaká jsou tam místa (podivné město, hrůza lesa, dům, chodby plné tmy)*....“¹⁸ A právě ona hrůza lesa či tajemné město byly velmi dobře vyjádřeny v několika krajinných dřevorytech.

Zaměříc se na formální stránku věci, dřevoryty se vyznačují výraznou šrafurou, která je posouvá směrem od empirického vidění k nadreálné vizi.[7] Žlutočerné barevné ladění není náhodné. Váchal přikládal barvám symbolický význam. Demlovi o tom píše: „*Myslím, že by bylo nejlépe provést vše v barevném dřevorytu. (...) Tiskly by se v jedovatých barvách...*“¹⁹ O výtvarnou výzdobu se čile zajímal i Otokar Březina, což dosvědčuje korespondence. Deml si poznamenává: „*Březina poukazoval mi nato, že Josef Váchal má dobrý čich pro mystický význam barev, proto v Hradu smrti převládá žlutá a černá.*“²⁰ Ona žlutá barva měla dřevorytům dodat potřebné klima smrti, neboť příroda je v Demlově pojetí mrtva a rozkládá se. Dřevoryty ze strany 37 a 45 mají zajímavé kompoziční schema.²¹ Širá dálava lesů ubíhající kvapně k horizontu je konfrontována vertikálami. Sehnuté, jakoby bojící se korunky kmenů, tvoří blízký záchytný bod.

Zastavme se ještě krátce u dřevorytu ze strany 45. Široká cesta, zleva ostře ohraničená hradbou jehličnanů, ubíhá zprudka dolů do temné lesní hlubiny, která nemá konce. Jsou to ony Demlovy „bezedné lesy“. Setkáváme se tady s využitím krajinného motivu pro vyjádření těžko formovatelné lidské představy o cestě ke smrti, ke konci. Nebude to poprvé

18 DEML (pozn. 11) nepag.

19 Ibidem.

20 Jakub DEML: Mé svědectví o Otokaru Březinovi, Olomouc 1994, 93-94.

21 Čísla stránek se vztahují k vydání Hradu smrti z roku 1992, Praha, nakladatelství Paseka.

ani naposledy, kdy se u Váchala krajina stává symbolem pro něco, co se nesnadně vyjadřuje. Úrodným polem pro takové práce byla zejména ilustrační tvorba, ovšem symbolické skryté obsahy, lze hledat u Váchala i v jiných pracích, na literárních textech autonomních.

Váchalovým citlivým nitrem díky Demlovi rezonovaly představy podivného města, jediného města na světě, města ležícího hluboko uprostřed lesů, „*města o tisíci věžích, vytesaného z nebeských skal, ozářeného mocným světlem.*“²² Tento námět můžeme skutečně identifikovat v jedné ilustraci k *Hradu smrti*, na niž je v hlubokém zalesněném údolí rozpoznatelné uskupení domů, tvořící město. „*Ó já vím, jest to jediné město světa; (...) stojíc nyní vyjevené uprostřed nekonečných lesů, v nichž se pálí milíře.*“²³ [7] Dle Demla se v onom městě počiná zcela nová fáze života, druhé žití. Cesta do tohoto města vede pouze skrze smrt.

Další pozoruhodný grafický cyklus nese název *Bellum*, vydán byl roku 1913. Je skutečnou vizionářskou předzvěstí toho, co započalo o rok později. Váchal dokonce zanechal v jednom z dopisů otci, velmi sugestivní popis událostí, předjímajících budoucnost. „*A pak veliké věci k očekávání: blíží se počátek konců, rok 1914, kdy promluví Ďábel a zmatena bude lidská společnost a přirozený pořádek dějin.*“²⁴ Můžeme to snad vnímat jako výsledek rozhovorů s Jakubem Demlem, jenž Váchalovi tyto myšlenky zprostředkoval. Vraťme se však ke grafickému cyklu, jenž je vytvořen technikou linorytu. Jeden z listů představuje město, které je budováno do tvaru pyramidy. Uzavřené pyramidální těleso představující lidské sídlo se tísní na ostrově obklopeném vodou rudé barvy. Charakteristickou stylizovanost a dekorativnost výjevu vytváří kmen stromu, jehož větve se sklánějí k vodní hladině a vytvářejí jakýsi baldachýn, zastřešující celý výjev. Větvoví stromu, jež tvoří baldachýn se u Váchala vyskytne ještě mnohokrát. V tomto případě jsou však větve stromu výrazně podobny kostlivcům, kteří se natahují k městu. Poetika smrti je v celém zobrazení nepřehlédnutelná. Sigismund Bouška v tomto i v jiném případě poukazuje na výrazovou blízkost Josefa Váchala a japonských dřevorytců, kteří též předmětům propůjčují hrůznou tvarovost. „*Mám knihu podobných kreseb od učitele Utamarova Toriyamy Sekiyen-a: Yedo 1805. Jsou tu samá zdánlivá strašidla.*“²⁵

Taktéž roku 1913 vzniká barevný dřevoryt s názvem *Město*. [8] Povšimněme si hned na začátku, jak je obrazová plocha vystavěna. Velmi jasně můžeme identifikovat tři obrazové plány, které jsou pokládány přes sebe a celá kompozice tak působí dojmem kulís. Na zadním

22 DEML (pozn. 11) 44.

23 Ibidem 40.

24 Josef VÁCHAL: Dopis otci z roku 1910?, Památník národního písemnictví, fond Josefa Váchala, 57/71 – 4306/2.

25 BOUŠKA (pozn. 13) 12-13.

plánu je zobrazeno město, které jakoby ani nemělo ulic. Domy se tísní jeden vedle druhého a budují opět jedno sevřené pyramidální těleso, které nám může připomenout Babylonskou věž. Tento dojem ještě více vyvolává olejomalba z roku 1915, u které existují dva názvy *Fantastické město* či *Stavba Babylonské věže*. Který z nich je původní bohužel nevíme. Vraťme se však k barevnému dřevorytu. Podobu města sleduje z vyvýšeného místa jezdec. Obrazové schema, na němž pozorovatel sleduje z výšky průhled do krajiny je pro Váchalovy práce příznačné. Motiv jezdce či rytíře může mít různé zdroje, snad by se mohlo jednat o inspiraci biblickým Zjevením svatého Jana a tudíž o motiv apokalyptického jezdce Totožná kompozice se směřováním divákova zraku směrem dolů se vyskytuje na dřevorytu *Korzáři* (1913).

Pátráme-li po kořenech tohoto principu, můžeme se snad odkazovat na Aloise Kalvodu. Na mysli zde teď máme jeho pohledy na hrad Křivoklát, kam začal zajíždět od roku 1905. V tomto roce se zde také Váchal účastnil letní krajinářské Kalvodovy školy. Na hrad Křivoklát, tyčící se vysoko nad údolím, se naskytovaly malebné pohledy z okolních kopců. Od Kalvody známe dvě olejomalby, na nichž je skrze lesní průhled skupinkou postav shlíženo do údolí směrem k monumentálnímu hradu. Jsou to až romantické malby, které nám částečně připomenou podobná díla Caspara Davida Friedricha. U Váchala však v tomto případě o romantickém citovém rozpoložení nemůžeme příliš hovořit. Už samotná barevná skladba obrazové plochy dává vytušit jistou dramatičnost, pochmurnost či tragičnost výjevu. Město se svojí typickou sevřeností a vertikálností je tím samým městem jako v listě z cyklu *Bellum* nebo na obraze *Stavba Babylonské věže*. Pochopení skutečného významu a dešifrování symbolu je však možné v souvislosti s textem Jakuba Demla *Hrad smrti*. Je to ono město, které znamená přechod od formy pozemského života, do formy života posmrtného. Sigismund Bouška tedy nebyl daleko, když navrhoval, že se může jednat o Nebeský Jeruzalém. Motiv města však bezpochyby nemá jen jeden prvoplánový význam. Je to skutečný symbol, který za sebou skrývá těžko verbalizovatelnou představu či pocit.

6. Pradávná minulost, pohanství, cyklus Neprachov

Josef Váchal byl nejen velmi tvůrčím a originálním umělcem, byl také člověk vstřebávající do sebe informace všeho druhu, velmi sečtělý. Jednou z mnoha oblastí, o niž se zajímal, byly pravěké kultury a s nimi spojené pohanství. Krajina se pro něj stala dějištěm pohanských obřadů a rituálů. Váchal hledal dávno ztracený mýtický svět, do nějž věřil, že v jednom ze svých minulých životů patřil. Šlo o znovuvzkříšení posvátnosti krajiny, která se pod nánosy věků vytratila. Důležitým podnětem se opět stala literatura, kterou Váchal shromažďoval ve své obsáhlé knihovně. Roku 1911 si zakoupil *Seznam pověr a zvyklostí pohanských* od Čeňka Zírta a *Slovanské bájesloví* od Josefa Růžičky.

Znovuvzkříšení pohanské mytologie můžeme sledovat na akvatintě *Mystik v přírodě* z roku 1908, kde se mimo jiné v oválné aureole objevuje pohanský idol, s nímž se v rámci Váchalovy tvorby ještě mnohokrát setkáme. Z roku 1908 také pochází lept *Druidové*, tentokrát z prostředí keltské kultury. Pozornost však na sebe záhy upoutali bájní Slované, putující a hledající svou novou domovinu. S touto tematikou se Váchal blíže seznámil díky spolupráci s básníkem Rudolfem Medkem na sbírce *Půlnoc bohů*. Kniha vyšla vlastním nákladem roku 1912 opatřena dvanácti Váchalovými dřevoryty. Medkovy básnické obrazy bezpochyby silně souzněly s Váchalovým smyslem pro romantiku dávno zašlých časů. „*A v mlžných roklinách jen hučí černé lesy (...) A bozi vyhnaní se v ráje navracejí, zpěv mladých kněžek zní, les šumí šepotem.*“ Na sérii grafických listů je rozvíjena tematika lidské bytosti v krajině. Ostrost stop dřevorytcových nástrojů ve spojení s černobílou barevností a také stylizovaností postav a stromů, vytváří silný dojem archaičnosti či primitivnosti.

Proto je pochopitelným i fakt, že Váchal inklinoval k ruskému malíři N. K. Roerichovi, s jehož díly se seznámil také roku 1912. Tento umělec na Váchal zapůsobil především starými pohanskými náměty, ale i způsobem malby.²⁶

Poetika slovanského světa dochází vyvrcholení v grafickém cyklu Neprachov.[8] Ten čítá deset listů vzniknuvších v červenci roku 1914. Po technické stránce se jednalo o linoryty a částečně dřevoryty. Linoryt jako výrazový prostředek přinášel nové vyznění, spíše vyzýval k plošnému zpracování námětu, formovaného většími barevnými plochami. Této technice se Váchal věnoval zejména v předválečných a válečných letech, a to převážně z čistě pragmatického důvodu. Linolea měl větší zásobu a ve finančně nejisté době si investici do

26 VÁCHAL (pozn. 3) 217.

drahého dřeva nemohl dovolit. Inspirující lokalitou pro grafiky se stala malá obec nedaleko Klatov, kde v desátém století našeho letopočtu sídlila pohanská kultura. Do této oblasti se Váchal vydal společně se svou ženou v létě roku 1914. Strávil zde několik dní u manželčiny rodičů v Olšanech. Čas vyplňoval toulkami, kreslením a malováním. V okolí blízkého Neprachova prožíval umělec své sny o „*dávnověkém životu zde, o Velesu zde uctívaném, jak blízké vsi Velechov, Velešice a Velenovice svědčí již svým názvem...*“²⁷ Na těchto místech také prožíval silný pocit spřízněnosti s onou dobou, v níž dle jeho přesvědčení v minulém životě žil. Na linorytech se prolínají obrazy reálné místní krajiny s bytostmi z minulých věků. Na jednom listě se objevuje hora Svatobor. Skutečně zde bylo staré sídliště pohanských předků a místo náboženských obřadů. Pod Svatoborem bylo objeveno pohřebiště původní slovanské osady Sušice, datované nálezem denáru z doby Vratislava I. (1061- 92).

Grafický cyklus Neprachov zprostředkovává prolínání současnosti s minulostí. Pohanské obřady se odehrávaly na těch samých místech, kde o několik století později stojí poklidné vesnické chalupy. Minulost se však vymazat nedá a je esenciálně přítomna i v současném pohledu. Nově vzniklé venkovské chalupy znamenají překryv minulosti, můžeme je vnímat ve vícero rovinách. Snad jako poklidná nová lidská sídla, která upozadují divokou pohanskou minulost. Nebo také jako cizí element, který násilně přehlušil posvátnost místa.

Otevírá se zde i otázka primitivnosti v umění Josefa Váchala. Celé jeho tvorba je prostoupena návraty do minulosti, odkud čerpá nejen tematiku, ale i stylové vyznění. Návratem nejpodstatnějším je však návrat až prvotním kořenům pravěkých civilizací. Pocit potřeby vrátit se zpět je vyjádřen v Šumavě umírající a romantické: „*Snad věřím tu i v setkání s dušemi praotců, mezi močály a v jeskyních kdysi zde žijících; snad říkám jim, že vzdor všemu, čím obohatili jsme duši od oněch dob, toužíme po návratu k jich ohni...*“²⁸ Na první straně desek Medkova vydání sbírky *Půlnoc bohů* se setkáváme s postavou pohanského bůžka, zobrazeného s pomocí primitivistického výtvarného slovníku. Zde jasně vidíme, nakolik blízko byl Váchal primitivismu, jenž byl pro umění 20. století tak důležitý.

Vnímání krajiny v úhlu dávné minulosti a pro Váchala tolik přitažlivé pohanství se v jeho tvorbě objevuje i dříve. Z roku 1913 je nám znám dřevoryt *Uctívání Svantovíta na Svatoboru*. Lidské společenství tvoří integrální složku přírody. Tento grafický list byl určen jako obrazový doprovod Rudolfem Březinou chystaných dějin města Sušice. V tomto případě se tedy Váchal projeví spíše jako archeolog či badatel, jehož výtvarná práce není zcela autonomní, nýbrž vázána na vytvoření demonstrativní ukázky dávné minulosti.

27 VÁCHAL (pozn. 3) 264.

28 Josef VÁCHAL: Šumava umírající a romantická, Litomyšl a Praha 2008, 53.

Ať již v závislosti na dějinných okolnostech či jednotlivých charakterech, umělci často pro svou tvorbu vyhledávali pohled dopředu do budoucnosti, či zpět do minulosti. Pro Váchala byla současnost, ve které žil, v mnoha ohledech nepřijatelná. Proto se obracel zpět a v kulturách pradávných dob hledal to, co mu soudobá společnost nemohla nabídnout. Především to byla integrita lidí a přírody, přirozenější čistší stav člověka. Na kolik byly tyto představy iluzivní a nakolik odpovídaly skutečnosti zůstává otázkou. Pravdou však je, že hledání v minulosti přinášelo útěchu a úkryt před vyprázdněností moderní civilizace a také inspiraci pro výtvarnou práci.

7. Italská fronta a její odraz v Portmoneu

Pobyt na italské frontě v době první světové války musel pro citlivou tvůrčí osobnost přinést drtivou zkušenost. Válečné prostředí se stávalo tavicím kotlem, v němž se lidské hodnoty a přesvědčení měnily. Pro sledování uměleckého vývoje Josefa Váchala velmi mnoho znamenají jeho válečné vzpomínky zaznamenané v knize *Malíř na frontě*. Je důležité uvědomit si, že vznikly až v roce 1929, tedy se značným časovým odstupem, díky kterému autor získal jinou optiku nahlížení na své zkušenosti. Jistě však pečlivě dokumentují určitý hodnotový posun a proměnu uměleckých zájmů, která pod vlivem pobytu na frontě nastala.

Klíčovou roli sehrálo místo Váchalovy vojenské zkušenosti, alpské hory Javoršček a Rombon, hluboké údolí řeky Soča. To byl skutečný ráj divoké přírody. Paradoxně v tomto ráji probíhalo učiněné peklo. Tohoto střetu si Váchal byl bezpochyby hluboce vědom. Při své citlivosti ještě zjitřené běsnící válkou, utíká umělec do lůna přírody, pozoruje ji, přemýšlí. Právě v těchto okamžicích si skutečně plně uvědomuje „věčně pravdivou vznešenost i krutost přírody“.

Vojáci se během války stávali přímými svědky smrti, smrti v mnoha podobách. Ta vzbuzovala frustraci, myšlenky o smyslu života, o věčném koloběhu zrodu a zmaru. Tentýž princip opakující se neustále dokola v rámci všech forem života na Zemi. Váchal ve svých vzpomínkách píše: „...*pohanský bůh, volal po mé účasti v předjaří volné krajiny bez obydlí civilů lidských, kde budu blíže a v užším styku s přírodou a mocněji dmoucím se tam životem plným rašení a zkázy, abych lépe pozorovati mohl v činnosti ruku Tvůrcovu stavící a bořící, dávající vznik života a udílející současně jiným zkázu.*“²⁹ Zde se počíná umělcův obrat k přírodě. Přispěla k tomu jistě divokost italských hor, v jejichž prostředí trávil Váchal dny i noci, neustále v bezprostředním kontaktu se Zemí. Zkušenost války obracela lidské mysl k nějakému řádu, který by mohl sloužit jako útočiště před všeobklopující marností. Dřívější zaujetí spiritismem a jinými okultními praktikami útěchu nepřinášelo.

Z pobytu na frontě si krom jiného Váchal odnesl bezprostřední konkrétní smyslovou zkušenost přírody. Vnímal barevnost, kterou vytvářelo slunce v různých denních dobách. Růžová, fialová, studená modř, to jsou vše světelné dojmy, jež poskytovala horská údolí okolo Soči. Tyto dojmy pak Váchal potvrzoval při svých putováních po Šumavě a v následných dřevorytech se setkáváme se stejnými atmosferickými efekty, které líčí i ve vzpomínkách na

29 Josef VÁCHAL: *Malíř na frontě: Soča a Itálie 1917 – 1918*, Praha a Litomyšl 1996, 45.

Itálii. Ranní probouzející se hory vytvářely překrásné divadlo svými mlhami a párami. To vše si Váchal živě vybavoval a to vše též obdivoval na přírodě šumavské.

Víme, že Váchal vytvořil během válečné doby řadu kreseb. Především jaro se stalo obdobím plodným. Kupříkladu popisuje, jak se 16. dubna 1917 vydal kreslit na vyprahlý kopec, na němž ojediněle rostly pokřivené buky a kreslil pohled do údolí. V těch chvílích umělec snil a komponoval, zapisoval si pak výtvarné imaginace ve formě hieroglyfů, jimž později sám nerozuměl. Na jedné dochované kresbě je mnohokrát zobrazen sám autor a vlastně tužkou vypráví o svých každodenní útrapách. K tomu se přidávají skicy stromů a kamenů. Vystávají hory, jež jsou zároveň ženskými tvářemi. Příroda má duši, již je možno vyjádřit personifikací.

Nejen příroda, ale i myšlenky na umění a budoucí výtvarnou práci poskytovaly malíři útěchu. Sliboval si také, že až se vrátí, přestane s malováním krajiny pro peníze a bude se výhradně věnovat vlastní tvorbě. Ona zkušenost s kresbou v plenéru, která přinášela radost, zhodnotila se i později. Váchal se této činnosti věnoval nadále i po válce, kdy při svých putováních přírodou i s grafičkou Mackovou hojně kreslil. Že je Váchal umělec, uvědomili si záhy i důstojníci. Tak měl na frontě řadu zakázek. Mohl pracovat nejen tužkou na papír, dostal i lepenku, barevné křídly a akvarelové barvy. Bohužel válečné malby a kresby jsou většinou ztraceny. Váchal však později pracoval podle paměti či fotografií a z roku 1925 pochází akvarel s názvem *Wideloeh*, který je bezpochyby věrnou vzpomínkou na skaliska a propasti italských hor. Významnou kapitolou pobytu na frontě byla výzdoba sočského kostela. S Váchalem na kostele v Soči pracoval kostelní malíř Buřil z Veselí na Moravě. Na zábradlí kůru byly podle kresby provedeny dvě panoramatické malby *Pohled na boveckou planinu* a *Pohled na obec Soča*. Idylické výjevy do překrásného údolí za slunečných dní, vyznačující se pro Váchalovy krajiny tak typickým luminismem, jsou zároveň místy, kudy probíhala fronta. Tato místa byla protkána zákopy a rozedrána granáty.

Téma, kterým se budeme zabývat nyní zdánlivě s válečnou zkušeností nesouvisí. Je jím výmalba malého domku v Litomyšli, který vlastnil nakladatel Josef Portman. Realizace probíhala mezi léty 1921 a 1924. Stěny jsou pokryty groteskními výjevy, primitivistického zjevu. Ikonografický program je velmi bohatý a mimo jiné se zde setkáváme také se zobrazením krajiny.[10] Tato krajina však není jen ideálním zobrazením, má konkrétní předobraz. Je to pohled na boveckou planinu z hory Javoršček, s pohořím Monte Canino a Rombon v pozadí.³⁰ Skála s hradem je přimyšlena, ale svažitost skály přímo kopíruje čáru

30 Jiří KAŠE: Váchal a Litomyšl, in: Rumjana DAČEVA (ed.): Mezi Bohem a ďáblem, Litomyšl 2008, 23.

zákopů první frontové linie. Vyvstává otázka proč Váchal na malbu doplnil do středu kompozice skálu na níž se tyčí hradní zřícenina. Snad tak mělo být dokresleno romanticky rozervané vzezření krajiny, nebo to mohlo mít i hlubší symbolický podtext.

8. Šumava umírající a romantická

8.1 Základní charakteristiky a okolnosti vzniku

Následující kapitola se bude věnovat jedné z nejzásadnějších Váchalových autorských knih, *Šumavě umírající a romantické*, která vznikala mezi léty 1928-1931. Celkově bylo provedeno jedenáct výtisků formátu 650 × 490 mm o 276 stranách. Dílo obsahuje 74 barevných dřevorytů, z toho 52 celostranných, tištěných v 544 barvách. Text je vysázen autorským písmem, vlastnoručně řezaným a odlitým. Kniha má koženou vazbu a celkově váží 20 kg. V jednom díle se spojují kvality literární, výtvarné, typografické i technické, aby vytvořily monumentální harmonický celek, skutečný gesamtkunstwerk 20. století. Váchal zde dosahuje virtuozity dřevorytecké práce, již by těžko znovu mohl někdo napodobit. Umělcův výtvarný potenciál se tu uplatňuje na zcela jiných námětech, než které jsou pro něj charakteristické, avšak výsledky jsou vynikající. Příznačná je formální nejednotnost, která je však Váchalovým specifickým rysem a nijak vzniklý soubor dřevorytů neoslabuje. Zejména textová část, avšak i barevné dřevoryty jsou jednou z prvních ekologických výzev v české kultuře a tento aspekt dovršuje mimořádnou důležitost Váchalova monumentu. Ačkoli tato autorská kniha stojí mimo uznané uměleckohistorické kategorie a těžko pro ní v soudobém umění hledáme adekvátní paralely, zaujímá bezesporu důležité místo v českém výtvarném umění. V kontextu našeho záměru, sledovat krajinné náměty Váchalovy tvorby, je skutečným kamenem úhelným. Zajímavě toto dílo charakterizoval Josef Kroutvor: „*Není to bibliofilie, není to ani kniha v běžném smyslu, je to nejspíše jedna velká výstava obrazů, uložená do jedné knihy.*“³¹

Samotnému vzniku knihy předcházelo hledání rámce. Proměnlivost původně zamýšlených koncepcí nakonec výrazně poznamenala celkové vyznění Šumavy, v které jsou všechny myšlenkové návrhy pojaty. Vzniklý soubor dřevorytů tak disponuje jistou nekonceptností a víceznačností předkládaného obrazového materiálu, což však ve výsledku není ku škodě. Získáváme tak komplexnější představu o umělcově nazírání Šumavy a obecně i o jeho myšlenkových pochodech a zájmech.

Hned v úvodu bychom si měli položit otázku, kde můžeme hledat kořeny umělcova zájmu o Šumavu a které podněty ho vedly ke zpracování této knihy. První impulzy mohly

31 KROUTVOR (pozn. 15) 94.

proběhnout již v dětství, které Váchal prožil v Písku. Z korespondence s Karlem Ardeltem v šedesátých letech můžeme vyčíst: „*Zahradou se šlo nahoru k vyvýšenému altánu, odkud byl krásný pohled až k Šumavě. Uprostřed se tyčil Boubín a zdál se mne, chlapce, lákat do svého pralesa...*“³² Blízkost Šumavy v dětství a pocit sounáležitosti s pošumavským krajem se v následujících letech vynořili na povrch.

Významnými jsou v tomto případě i zdroje literární. Už v době učení u knihaře Waitzmanna přečetl poprvé Váchal *V srdci šumavských hvozdů* od Karla Klostermanna. V roce 1916 dokonce napsal u příležitosti životního jubilea Karlu Klostermannovi nadšený dopis, v němž mimo jiné spisovatele žádá, aby byl nadále „*uzdravujícím sluncem duším jemu podobným potácejícím se v přítmi mystiky a mysticismu.*“³³ Zároveň s dopisem odeslal Klostermannovi několik svých grafických listů. Přišla srdečná odpověď. Do dnešních dnů se také zachovala kolorovaná kresba datovaná do roku 1929 s ilustrací knihy *V srdci šumavských hvozdů*. Znovu se k této knize Váchal vrátil roku 1928, to již připravoval svůj šumavský monument. Karel Klostermann a jeho knihy tvořily během celého Váchalova života určitý protipól mystiky, theosofie a okultních věd. Byla to druhá Váchalova tvář, věčně však zastíněná a překrytá nánosy „čtvrté dimenze a fantastické ireality.“

Klíčovou roli sehrály osobní intenzivní zážitky s šumavskou přírodou. Krajinářskou tvorbu Váchal vždy spojoval s putováním, při kterém krajinu vnímal všemi svými smysly. Tento princip poprvé uplatňuje v roce 1905, kdy podniká velkou malířskou cestu, ne náhodou do Pošumaví, při které nachodí 290 km. Šumavské motivy se pak trvale proplétají tvorbou, představujíc tak protipól fantaskních vizí. Kupříkladu roku 1914 vzniká pětibarevný dřevoryt *Zima v Pošumaví* podle připraveného náčrtu z Olšan.³⁴ Tento námět se o řadu let později odrazí i v *Šumavě umírající a romantické*. Dřevoryt *Slat' v Neuhausen* vznikl na základě kresby z roku 1905 a kresby z roku 1926 zobrazující pahýly stromů vyvrácených vichřicí.³⁵ Je tedy patrné, že výtvarný materiál k této knize se formoval řadu let, není výsledkem jedné umělecké cesty, nýbrž studnicí dojmů postupně sbíraných.

Roku 1921 proběhla další šumavská cesta. Váchal navštívil všechna jezera, slatiny, vyhlídky, z Roklanu viděl Alpy, poprvé byl i v Prášilech v tamní proslulé papírně a objednal si ruční papír. Cesta z roku 1926 je již vědomou přípravou ke knize. Původním záměrem bylo

32 Marie BAJEROVÁ: O Josefu Váchalovi, Praha 1990, 13.

33 Dopis reprodukován in: Kristina KAISEROVÁ: Karel Klostermann a Alexander Marian, Ústí n. Labem, 1997.

34 BAJEROVÁ (pozn. 32) 59.

35 Tato informace se objevuje v autorském přípisu na dřevorytu *Slat' v Neuhausen* ze sbírek Muzea Šumavy v Sušici.

vytvořit knihu České theosofie, tento plán se však vyvíjí a proměňuje. Ze svých myšlenek se Váchal vyznává v dopisu otci z 17. března 1927: „*Šumava! Té chci věnovat nejlepší své dílo, poslední své chvíle a konečně i mrtvé tělo; aby se naplnil paradox, že přes všechnu proměnlivost na vývinu svého ducha jsem byl lokálním patriotem.*“³⁶

8.2 Experiment jako elementární princip tvorby

Již Marie Bajerová poukázala na výrazovou různorodost dřevorytů, kterou podle ní odborníci budou považovat za nedostatek stylu.³⁷ V případě Váchalovy tvorby by však bylo zavádějící používat slovo styl a hledat v jeho díle stylový formální vývoj. Tuto možnost nám neoponechal otevřenou, neboť jeho tvorba byla do značné míry autonomní a vycházela z odlišných principů, než tvorba jiných umělců. Sám ve svých poznámkách a dopisech operoval s různými -ismy, které mu však byly vždy jen dočasnou zastávkou bez snahy je hlouběji pochopit a logicky kontinuálně rozvíjet.

Zaměříme-li se na samotnou technickou stránku dřevorytů z *Šumavy umírající a romantické*, zjistíme, že se jedná o soubor experimentů, v nichž Váchal dovršil svou dřevoryteckou praxi. V logické návaznosti na šumavské grafiky pak vznikla kniha *Receptář barevného dřevorytu*, ve které umělec shrnul a prezentoval své výsledky. Jak sám autor uvedl, obsahová stránka vznikající knihy o Šumavě byla ovlivněna právě probuzeným zájmem o technickou stránku dřevorytu. S tím bezpochyby souvisí desetidenní cesta do Kolína nad Rýnem, kde se v létě roku 1928 konala výstava Pressy (Internationale Presse-Austellung), na níž byl Váchal svými pracemi zastoupen. Participace na velké mezinárodní výstavě byla předurčena velkým zájmem německé kulturní veřejnosti o Váchalovu tvorbu a pro umělce samého znamenala povzbuzení a ujištění se o správnosti započaté cesty. Skutečného ocenění se zde dostalo Váchalově inovativní technice tisku barevného dřevorytu z jedné desky. Krom jiného si grafik z výstavy odvezl řadu prospektů a materiálů týkajících se nových rycích strojů. Tento zahraniční výlet možná také znamenal nabrání sil a získání opětivé motivace pustit se do tak rozsáhlého projektu, jakým byla kniha o Šumavě. Na tuto souvislost bylo již upozorněno v textu Hany Klínkové, která si povšimla, že Váchal se již dva dny po návratu definitivně rozhodne započít s dlouho zamýšlenou knihou.³⁸

Vášeň pro vynalézání nových postupů a zkoušení nových technických zařízení

36 BAJEROVÁ (pozn. 32) 95.

37 Ibidem 99.

38 Hana KLÍNKOVÁ: Váchalova cesta na výstavu Pressy v Kolíně n. Rýnem, in: Marcel FISCHER (ed.): Josef Váchal-Sborník textů ze symposia v Klatovech, Klatovy 2007, 31.

Váchalovi zůstala až do konce života. V jeho pozůstalosti je řada nákresů vynálezů a zlepšení, také výstřižky z novin a časopisů, týkající se nových tiskařských strojů a součástí. Výtvarné experimenty přinášely Váchalovi skutečnou radost z práce. Z roku 1925 pochází vynález mřížkového tisku dřevorytů. Významným inovativním prvkem v technice dřevorytu bylo použití rycího stroje s různými vrtáky a frézami, které užívali zubní technici. Propracoval se k způsobu, při kterém bylo možno užívat pohybu krouživého, vertikálního i horizontálního. Také bylo možno dosáhnout pohybu „kvokacího“ na principu automatického kladívka a vodorovné vibrace. V sestavování a vylepšování stroje a v následných experimentech si Váchal počínal jako alchymista. V knize zasvěcené Šumavě dovádí k dokonalosti vícebarevný tisk z jedné desky. Při tomto postupu se jediná deska odrývá a pozměněná opět tiskne v další barvě. Takto vzniklé grafiky jsou unikátní v tom, že jsou nezopakovatelné. Při tisku se začínalo se světlými barvami, postupovalo se k tmavším odstínům, až nakonec se tiskla barva nejtmaší tvořící konturu. Při soutisku mnohdy nedoléhaly desky na papír přesně na sebe, což je patrné v krajích některých tisků.

Celkový dojem vzniklých grafik výrazně umocňuje povrchová struktura, vytvářená tu jemnými, tu ostrými zásahy dřevoryteckých nástrojů. Povrch leckdy evokuje přírodní struktury, jako písek či otisky stromových letorostů.[11] Mnohdy to však není pouze uměle vytvořená imitace, nýbrž skutečný otisk struktury dřeva. Váchal zrnitosti dosahuje tím, že dřevěná plocha se upraví tak, aby odhalovala parenchymové buňky, sloužící jako komory, do nichž se zatře barva.³⁹ Dochází tak vlastně k unikátní kombinaci tisku z výšky i z hloubky.

V tom můžeme spatřovat princip celistvého uchopování přírody všemi smysly. Dřevorytcova vizualizace krajiny na diváka působí silným haptickým dojmem, který vzniká nejen strukturou otištěnou z desky, ale i vrstvami jednotlivých tiskových barev nanášených přes sebe. Písková zrnitost je kontrastně doplňována souběžnými liniemi, křivkami či kroužky a polokroužky. Aby smyslové vnímání bylo kompletní, vjemy sluchové a čichové zprostředkovává integrální text. Jakousi výjimku v rámci nastíněné formy většiny dřevorytů tvoří práce s názvem *Z Scheurucku*. Výrazově působí spíše jako svěží malba akvarelem či vodovými barvami. Atypickým rysem je i velmi radostná, téměř fauvistická barevná škála výjevu. Stopy dřevoryteckých nástrojů se objevují zcela výjimečně. Pravděpodobně se jedná o výsledek určitého tvůrčího experimentu. V deníkových záznamech z roku 1930 líčí Váchal například pokus s „rozteklými potůčky barev,“ který údajně nepřinesl žádné výsledky. Avšak v souvislosti s naším dřevorytem vytvářeným tvarově chaotickými plochami barev, téměř

³⁹ VÁCHAL (pozn. 16) 57.

cákancy, je to poznámka zajímavá.

Bez zajímavosti není ani vizuální působení barvy. Na mnoha dřevorytech se projevuje Váchalovo silné koloristické cítění, kdy zářivé syté barvy vytvářejí nevšední souzvuky. Nejsvrchnější vrstvy konturové temné barvy se zejména na dřevorytu *Démon slatě* vyznačují velmi silným leskem na povrchu figur, který v kontrastu se strukturálností pozadí neobyčejně dominuje celé obrazové ploše. K tisku barevných dřevorytů používal Váchal olejovou barvu přímo na papírovou podložku, na písmo byla užitá klasická barva tiskařská. Bohužel olejová barva časem vytvořila mastné skvrny.

Samostatné listy velmi tuhého papíru s hotovým tiskem byly následně dopraveny do knihvazačské dílny Josefa Štěpánka na Vinohradech, kde z nich vznikla hotová kniha. Okraje papíru byly pouze hrubě seříznuty a postupem času jistě i opotřebovány, což spoluvytváří dnešní archaický dojem knihy. Jednotlivé výtisky byly označeny písmeny abecedy. Není zcela jisté, že ke svázání byly dodány všechny originální tisky. Některé pravděpodobně zůstaly volné, jak o tom svědčí kolekce šumavských grafik z Muzea Šumavy v Kašperských Horách.

8.3 Vliv fotografie, kompoziční principy

Konečné vizuální působení části dřevorytů z *Šumavy umírající a romantické* zásadně ovlivnila fotografie. Zájem o toto umělecké médium projevil Váchal velmi brzy. V *Receptáři barevného dřevorytu* vzpomíná na dobu učení u knihaře Waitzmana: „...a s velkým zájmem pokukoval jsem - patnáctiletý – po blízké dílně fotografické.“⁴⁰ První doklady práce s fotografií pocházejí z roku 1901. V roce 1905 navázal Váchal kontakt s nadějným fotografem moderny Vladimírem Jindřichem Bufkou. Bufkův ateliér se nacházel v pražské Lucerně a Váchal pro něj vyřezal vizitku. Je zajímavé povšimnout si, že moderní fotografie, stejně tak jako moderní dřevoryt prozkoumávaly nové možnosti tvorby a pohybovaly se na poli vášnivého hledání a experimentování.⁴¹ V kontextu výtvarného umění měla obě tato média podobnou pozici. Z roku 1906 již z paměti umělce víme, že měl malý fotoaparát. Za nákup fotografického materiálu v té době vydal hodně peněz, avšak ještě téhož roku malý fotoaparát prodává. Roku 1914 se Váchalovi do rukou dostává „stojací fotografický aparát.“ Amatérská fotografie se tehdy stane jeho velkým zájmem, svá první fotografická dílka z této doby označuje za hodnotnější, než ta pozdější.

Některé šumavské dřevoryty jsou doslovným kompozičním přepisem Váchalem

40 BAJEROVÁ (pozn. 32) 171.

41 KROUTVOR (pozn. 15) 41.

pořízených fotografických snímků. Jako demonstrativní ukázka nám může posloužit dřevoryt *Zbytky pralesa v Gayerrück*, ke kterému se dochoval v soukromé sbírce skleněný negativ o rozměrech 15×10 cm přibližně z roku 1930.[12] Nejedná se však pouze o kompoziční přepis, zmíněný dřevoryt v sobě uchovává i něco z vizuálního působení fotografie.[13] Především její jemnost, rozostřenost a mírně modelující světlo. To se na dřevorytu projevuje zejména ve formové nepevnosti přízemního porostu v podobě kapradinových listů i v neurčitosti tlejícího pařezu. Celý výjev proniká jemné světlo, homogenně se rozptylující po povrchu vegetace. Dalšími dřevoryty, které vznikly na základě transkripce fotografie jsou Müllerschachten, Rankelské rašeliniště, Oka slatě v Neuhütten či Slat' v Plattenhausen. Dřevoryty vzniklé podle fotografií mají svojí charakteristickou podobu. Snoubí se v nich realistický krajinný výsek na fotografii zachycen s typickou jemností a světelnou citlivostí s umělecky cítěnou chvějící se barevností. Výše jmenované snímky jsou datovány do dvacátých let a vznikly při četných Váchalových cestách na Šumavu. Princip zapojení fotografického snímku do tvůrčího procesu není spjat pouze s knihou *Šumava umírající a romantická*. Objevuje se i dříve v knize *In memoriam Marie Váchalové* z roku 1923. Posmrtná tvář Váchalovy manželky je v dřevorytech zpracována podle fotografií, jež Váchal po smrti ženy pořídil.

Bližší pohled na kompoziční schemata a také tvarové formy jednotlivých prvků šumavských dřevorytů prozradí mnohé o jejich původu. Některé z nich odhalují kořeny sahající hluboko zpět do autorovy tvorby, až k samým secesním počátkům. Na listu *Luzný od Březníku* nás překvapí poněkud nekonceptně zasazené kmeny stromů.[14] Při pohledu na ně si nemůžeme nevybavit podobnou tvarovou modelaci listnatých korun a velmi štíhlé kmeny na grafice Vojtěch Preissiga *Vesnice se stromy* (kol. 1900). Dalším v tomto směru velmi zajímavým listem je *Roklanské jezero*. [15] Ústředním prvkem obrazové plochy se stává kmen stromu a jeho spleť větví. Ve své stylizovanosti grafický list opět upomene na secesní kompozice. Zároveň sklánějící se koruna stromu vytváří určitý baldachýn, zastřešující výjev. S obdobným principem se setkáváme i v řadě ranějších prací. Je tedy patrné, že hluboké počáteční zaujetí secesní dekorativností, se v reziduích i po mnoha letech projevuje.

Některé kompozice představují detailní výsek z krajiny. Jejich cílem není zobrazit klasický pohled na přírodu s dělicí linií horizontu, nýbrž jen určitou část, která demonstruje umělcův zájem, zobrazuje jistý fenomén, který ho přitahuje. Takovými grafickými listy jsou například *Z Scheurucku* či *Prales na Hollenbachsprengu*. [16] Skrže výtvarný projev zde divák recipuje příběhy lesa, jeho proměny, biologické aspekty. Krom toho vnímá i barevnost, strukturu a uvědomuje si potenciál své vlastní fantazie, která viděným prvkům přisuzuje nové

charakteristiky.

V šumavském cyklu existují také dřevoryty, které jakoby se nechaly inspirovat dřívějšími grafickými listy či je určitým způsobem variovaly. To se týká především listu *Schlosswald od Zhůří*. Cesta strmě ubíhající dolů do lůna nekonečných lesů, z nichž v jednom místě vystupuje těžko identifikovatelný objekt, antropomorfní figura, nebo snad torzo zříceniny. Z obou stran cestu svírá temný les, který ještě umocňuje pocit směřování dolů. Žlutočerný kolorit odkazuje k rozkladu a smrti. Celý výjev velmi přesvědčivě vyvolává vizuální vzpomínku na ilustraci Váchala ke knize *Hrad smrti*.

Výčet prvků, kterými se autor nechává inspirovat, ať již pocházejí od jiných výtvarníků, či ze svých ranějších prací nebo fotografie by jistě mohl být širší. Tvorba je hra a výsledek hry má být přesvědčivý hlavně po obsahové stránce. Dosažení autentické výpovědi o určitém jevu či skutečnosti, tak jak ji Váchal vnímal, to bylo pro něj to podstatné.

8.4 Váchalova vize Šumavy

Celá kniha *Šumava umírající a romantická* je velmi subjektivní výpovědí o prožívání a vnímání krajiny. Není to však již krajina přelomu století, krajina nálady, do které umělec promítá své citové vibrace. Je mnohem komplikovanější a vrstevnatější. „*Krajina jeví se nám takovou, jakými jsme sami; shledáme v ní to, co do ní odjinud jsme přinesli.*“⁴² Aspektů, které Váchal do krajiny přináší je skutečně mnoho.

Tuto výtvarně pojatou knihu můžeme vnímat i jako určité dovršení a shrnutí filozoficko-přírodovědného studia a hledání, kterým se Váchal zabýval a díky němuž stále více zdůrazňoval věčný koloběh atomů, které se neustále přeskupují a mění v nové a nové formy. Tyto myšlenky zrály zvolna postupně řadu let a vyrůstaly nejen z četby hinduistické Bhagavadgíty, ale i z návštěv odborných přírodovědných přednášek a zájmu o mikroskopování.

Kniha je také ojedinělou snahou uchopit přírodu komplexně. Každé umělecké medium má své meze. Těch si byl vědom i Josef Váchal, když se snažil formou dřevorytu postihnout fyzický i duševní vjem pralesa. V jeho případě je velikou výhodou textový doprovod, který je autentickým záznamem pocitů a také pevnou uměleckou součástí celé knihy. Váchal upozorňuje na to, že svět vlhka má své specifické vůně. „*Jinak voní slat', jinak prales a stráně kolme vod.*“ Zmiňuje se i o vjemech „*sluchových za činnosti živlů*“. Jako citlivý tvůrce recipuje přírodu všemi svými smysly. Problematiku nesdělitelnosti čichových a

42 VÁCHAL (pozn. 28) 73.

sluchových vjemů se částečně snaží překonat také v autorské knize *Mystika čichu*.

Barevné dřevoryty zachycují všechna roční období, denní proměny a nejrůznější atmosférické jevy. Váchal měl tyto barevné situace bezprostředně zažity díky jeho putování šumavskou přírodou a soustavném pobytu v ní. Uměl je i přesvědčivě koloristicky vyjádřit. Proměnlivost výrazu krajiny stala se mu bezprostředním impulzem pro co možná nejvěrnější uchování si viděného v paměti. Následné zpracování a transformování konkrétního vjemu do barevného dřevorytu je mnohdy provázeno exaltovaností barvy, vedené až ke krajnosti. Avšak Váchal upozorňuje, že při východu slunce není barvy ani valéry, které by v té chvíli v přírodě chyběl.⁴³ Časté jsou krajiny právě při rozbřesku či sklonku dne, které již samy o sobě obsahují větší niternost a emotivnost.

Jako klíč, který nám otevírá dveře do Váchalovy vize Šumavy nám může posloužit jeden z úvodních dřevorytů knihy s názvem *Šumavská božstva*. Jako personifikace jsou zde znázorněny základní přírodní krajinné prvky, vytvářející specifický charakter tohoto regionu. Horstvo, les, slat' a bažina, voda tekoucí v řekách a potocích. To jsou stavební kameny šumavské přírody, zároveň však také božstva ovládající tento kraj. Nad nimi se vyvyšuje postava ústřední vládnoucí síly, slučující v sobě ženský i mužský princip, s dvěma tvářemi, zároveň však jednotná. Motiv dvojfigury se částečně objevuje i na dřevorytu *Démon slatě*. Můžeme jej snad interpretovat a chápat jako obraz paradoxu přírody, jež vystupuje jako životadárná matka, zároveň je však ztělesněním kruté síly život beroucí a bojující za uchování své podstaty.

Personifikování přírodních živlů a krajinných prvků je jedním z aspektů Váchalovy tvorby, díky němuž lépe chápeme umělcovo pojetí přírody. Ta je prožívána jako živoucí oduševnělá hmota, s níž je možno vést dialog. Větší intenzita tohoto vnitřního pocitu, který byl v umělci odpočátku hluboce zakořeněn, se probouzí na svazích italských Alp roku 1917. Hora v níž je vepsána tvář ženy se objevuje v počátečních letech tvorby v oleji, dále pak na kresbě vzniklé v Itálii a nakonec i v dřevorytu *Šumavská božstva*. Toto výjimečné citové a imaginativní vztahování se k přírodě bylo bezpochyby formováno díky Váchalově sice proměnlivé, avšak permanentní spiritualitě.

8.5 Slat', jezera, prales a hory Šumavy

Motivická tematika dřevorytů ke knize *Šumava umírající a romantická* není nijak zvlášť rozsáhlá. Některá témata se poprvé ve Váchalově tvorbě objevují daleko dříve, než

43 VÁCHAL (pozn. 28) 117.

vznikla tato kniha a také i v tvorbě pozdějších let se opět vynoří. Jedním z takových klíčových námětů, který se proplétá celou umělcovou tvorbou a působí jako určitý svorník je tůň, jezírko, močál, vodní hladina. Kořenovými zdroji této obraznosti v rané umělcově tvorbě mohla být jednak poetika umělců worpswedské krajinářské kolonie, jednak krajinářská tvorba Aloise Kalvody. Z dochovaného dopisu adresovaného Kalvodovi u příležitosti životního jubilea z roku 1925 se dozvídáme o vzpomínce na „obraz „*Osamělé cesty*“ s velikými oky vod,⁴⁴“ který Váchalovi utkvěl v paměti. Podoba této malby nám bohužel není známa, avšak máme k dispozici grafiku s téměř totožným názvem *Na opuštěných cestách* z roku 1903, která je variantou či přímo předlohou zmiňovaného obrazu.[17] Několik vodních hladin, z nichž centrální jako zrcadlo reflektuje koruny okolo stojících stromů a pochmurná náladovost výjevu konotovala s uměleckým laděním mladého Váchala, který později tento motiv obměňoval a doplňoval o různé symbolické obsahy. Vodní hladina představuje hraniční oblast. Stává se zrcadlem, které odráží okolní stromy či útvary mračen. Jindy zas poskytuje pohled pod vodu, do nebezpečného světa temna, bahna a kořenů. Paralely s lidským nevědomím se samy nabízejí. Ve Váchalově tvorbě můžeme sledovat vývoj od idylických secesním krajin s malým rybníčkem, přes rudou vodní plochu obklopující město, v cyklu *Bellum* až k šumavským jezerům, zrcadlících se na úpatích hor a slatí ztravujících vše živé a zároveň tvořících nové. Motiv močálu se objevuje i později v barevné rytině v korku s názvem *Rašeliniště* z roku 1950.

Soustředíme-li se nyní pouze na motiv jezera v rámci šumavského cyklu, objeví se celkem pětkrát. Divák ve většině případů prožívá tísnivý vizuální zážitek, jež navozuje neobvyklé řešení prostoru. Na vodní hladinu v hlubokém údolí je vždy nazíráno z nadhledu, jakoby se pozorovatel nakláněl přes okraj srázu. Celý prostor se tísnivě svírá a strmě míří dolů, je téměř magneticky přitahován centrálním bodem, jezerním zrcadlem.[18] Není překvapující, že autor těchto zobrazení trpěl strachem z výšek. Na akrofobické momenty v umění a hloubku, která sama o sobě implikuje nevědomé procesy, upozorňuje Václav Hájek ve své studii *Propasti vidění. Závrať a rovnováha v moderní vizuální kultuře*.⁴⁵ V této souvislosti zmiňuje například některé malby Caspara Davida Friedricha a pak především symbolistní tvorbu umělců, jako byli František Kupka (*Meditace*), Jan Preisler (*Černé jezero*, 1904) a Arnošt Hofbauer (*Před východem slunce*, 1903). Tuto problematiku můžeme uzavřít připomenutím malíře Otakara Lebedy, pro nějž se ikonickým krajem staly roku 1896

44 VÁCHAL (pozn. 8) 102.

45 Václav HÁJEK: *Propasti vidění. Závrať a rovnováha v moderní vizuální kultuře*, in: *Dějiny a současnost*, Praha 2007, 33-36.

Krkonoše. Maloval shora pohledy na horská oka, rámovaná strmými pustými stráněmi. Jak píše Alena Pomajzlová, nebyly to jen realistické obrazy přírodního objektu, ale i symbol duše, nitra případně smrti.⁴⁶ Lebeda do pochmurné přírodní opuštěnosti promítal své vnitřní pnutí a melancholii. Pohled z výšky na jezero se tak u některých tvůrců transformuje v hlubokou vnitřní výpověď vyjadřující úzkost.

K šumavské přírodě neodmyslitelně patří slat', která svojí mnohoznačnou významovostí poutala pozornost Josefa Váchala. Pocity z tohoto přírodního fenoménu velmi přesvědčivě vyjádřil: „*Není zde více dravé zvěře a loupežnické romantiky, zato dosud hojnost ošemetných slatí a mokřisk, nepozornému vezdy nebezpečných; netřeba býti ani tragicky zahynuvším zde botanikem Ursem, aby naše duše znovu sem se vracela k očím nehybných a mrtvých vod, fascinujících jak oko hadí.*“⁴⁷ Slovo oko jako metafora pro stojatou hladinu slati použije Váchal v názvu jednoho dřevorytu *Oka slati v Neuhausen*. Nemusí se však vždy jednat o oko jako paralelu lesklé vodní plochy. Váchal při své bouřlivé imaginaci a fascinaci vším minulým co se na konkrétních místech událo, jistě vnímal v pozadí tyto vodní plochy jako příležitost podívat se pod hladinu. Tam se skrývají mrtví, duchové a strašidla pozorující živé nad vodou. V Šumavě Váchal píše: „...*autor doufá tam, že uvidí z mlh nořiti se oči strašidel.*“⁴⁸ Jeden z prvních dřevorytů v knize nese název *Démon slatě*.^[19] Na pozadí krajinného výjevu stojí dvě postavy, jedna ženská, jedna mužská. Obě se velice zvláštním způsobem pronikají. Výraznější ženská figura dominuje celému výjevu už svojí naddimenzovanou velikostí, obličej je zakryt maskou smrti a hlavu překrývá rudý šátek. Opírajíc se o pahýl stromu, jenž je její obětí, zpřítomňuje postava smrt. Slat' přinášející smrt prostřednictvím rozkládající temné vody, je však zároveň i dárkyní nového života, který ženská figura a její prsy symbolizují. Příroda sama v sobě skrývá zvláštní paradox, zároveň ničí i tvoří. Tento všeobecně platný jev, je jedním z klíčových motivů celé knihy o Šumavě. Jak na to již poukázal Miloš Šejn,⁴⁹ v dřevorytu *Démon slatě* se prolínají dva způsoby pojednání obrazu. První je expresivně vyhocený a neumělý, je to prostředek kterým Váchal zpracovává své vize. Druhý způsob se vztahuje ke krajinnému rámci výjevu, který je budován většími dekorativními plochami. Ty, se svojí symbolickou barevností a dekorativním účinem vytvářejí podmínky pro celostní uchopení obrazu. Spojení slatě a představy smrti se ještě dominantněji projeví v listu *Slat' v Neuhausen*. Mrtvé stromy čnějí jako pahýly nad vodní

46 Alena POMAJZLOVÁ: Krajinářská škola Julia Mařáka, in: Naděžda BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ (ed.): Julius Mařák a jeho žáci, Praha 2005, 132.

47 VÁCHAL (pozn. 28) 53.

48 Ibidem.

49 Miloš ŠEJN: Očarování Šumavou, in: Jiří Zemánek (ed.): Divočina – příroda, duše, jazyk, Praha 2003, 66.

hladinu. Svými tvarovými formami velmi připomínají skutečné kostry, které již jsou zbaveny všeho života.

Zdaleka ne všechny grafické listy jsou nositeli symbolických významů. Mnohdy převládá zájem o krajinu jako takovou a o samu technickou stránku dřevorytu. Dá se říci, že je to především v těch případech, kdy byla jako předloha použita fotografie, která jistým způsobem usměrňovala tvůrce a neoponechávala tolik místa imaginacní přirozenosti.

Zabývali jsme se doposud vodou, která tvoří důležitou složku šumavského prostředí. Pojdme se nyní podívat na ústředního aktéra této horské přírody, kterým je prales a stromy. Začneme v poněkud širším kontextu, který je však jako rámeček, do něhož je možno Váchalovu knihu o Šumavě včlenit, důležitý. Vnímání divoké přírody v rámci estetických a citových kvalit nebylo lidem vždy vlastní. Tento koncept se zrodil v lidských myslích až v 18. století v Anglii a na evropské pevnině. Na jeho formování mělo vliv mnoho faktorů, především velké myslitelské osobnosti té doby jako J. J. Rousseau a také umělecký proud romantismu. Bez přínosných myšlenkových podnětů z řad umělců a filozofů by například vyhlášení ochrany Žofínské pralesa v roce 1838 bylo nemyslitelné.⁵⁰

Šumavské pralesní komplexy brzy upoutaly pozornost českých malířů romantismu a raného realismu. Do této lokality zajížděli hledat vhodné krajinářské náměty již žáci Maxmiliána Haushofera. Klasickým motivem jejich pláten se stalo Plöckensteinské jezero, jež mělo sloužit jako náhražka za alpskou scenérii s jezerem Chiemsee. Charakter šumavského regionu s jeho vlhkostí, pochmurností a divokostí věrohodně štětcem vylíčil Julius Mařák v 80. a 90. letech, kdy na Šumavu zajížděl. Námětem jeho pláten byla jezera, říčky, především však prales v atmosferických proměnách, zahalen mlhou či v okamžiku bouře. Váchalovy lesní interiéry jsou však dalece vzdáleny malbám Julia Mařáka a jeho žáků. Především vymizel vypjatý pathos horské scenérie, naopak přibýly významové vrstvy, které si s sebou obraz nese. Prales Josefa Váchala je vždy pojímán jako chaos a změť všeho živého i mrtvého. Cílem není zobrazit určitý krajinný výsek, ale neustálé kolotání atomů a molekul, vývraty, divokost, živé a mrtvé koexistující společně. Prales také není pojímán jako čistá materie, má i svojí nehmotnou složku, skrytý život, viditelný jen pro citlivé a otevřené pozorovatele. Každé zobrazení pralesa je vzhledem do ucelené spleti významů, jež prales má a které Váchal odhaluje a předkládá divákovi.

50 Tomáš VRŠKA: Sto sedmdesát let záměrně neregulováno, in: Dana ZAJONCOVÁ (ed.): Neregulováno (kat. výst.), Brno 2008, 13.

8.6 Šumava magická a děsivá

V souvislosti s nemateriálním pojetím přírody, se otevírá otázka bytostí, které ji obývají. Z roku 1924 pochází další Váchalova autorská kniha, *Ďáblova zahrádka, aneb přírodopis strašidel*. S notnou dávkou humoru, avšak jistým způsobem i zcela vážně se tu autor zabývá výčtem strašidel žijících v přírodě. Navazuje tak na secesní symbolismus a imaginativní pohádkový svět zobrazovaný již Schweigrem, Panuškou, ale také krajinářem Mařákem. Přírodní bytosti jsou vnímány jako neodmyslitelná složka přírody, také možná jako její odvrácená démonická strana. Jiří Zemánek píše, že: „*Církev indoktrinovala věřící obrazem přírody a zejména divočiny jako nepřátelského území, v němž sídlí nekontrolovatelné a pokušitelské síly ďábla, jež svádějí člověka od pravé duchovní cesty.*“⁵¹ Váchal svým svérázným způsobem zobrazování přírody zabydlené d'ábly a duchy revoltoval proti katolické církvi a vůbec náboženskému dogmatismu. Ten podle něj rozšiřoval naprosté nepochopení přírody jako takové, čímž uváděl v život řadu ekologicko-společenských problémů. V závěru *Šumavy umírající a romantické* svoje přesvědčení také důrazně verbalizoval. „*Nicota úděsná v chápání přírody dávajícím jakýmkoliv náboženstvím zavinila porušení rovnováhy mezi oběma póly dobra a zla, viditelnými to projevy nejrozumnější z představ síly bohů, Přírody, jež sama o sobě jest Bohem i d'áblem.*“⁵²

Šumava umírající a romantická, oproti dřívějším pracím, přináší daleko rafinovanější pohled do světa přírodních bytostí. Až na několik málo výjimek jsou grafické listy prosty figurálního zobrazení. Výjimku tvoří dřevoryty, jež patřily k dřívější koncepci. Ta byla inspirován postavou H. Chr. Spiesse, a pověstmi a pověrami Šumavy, které vyšly v knize *Očarovaná Šumava*. Zbytek žádnými reálně zobrazenými postavami nedisponuje, ale přesto jsou ve výjevech přítomny. Jsou pouze skryty ve spleti bujné vegetace a je nutno probudit naše imaginativní schopnosti, abychom je spatřili. Impulzem může být literární složka *Šumavy umírající a romantické*. „*Zdalo se nám, že děsivé mátohy se plouží po černém houští až nahoru po pních obalených lišejníky po příšerné pláni s kostlivci stromů. Tento rej duchů z vod byl nám ukazatelem, že jsme poblíže nějakých slatin. (...) ...i mlha se roztrhávala a stráně vedle naší kotliny co černí strmící netvorové z objetí jejich se vynořili.*“⁵³ Kořeny vyvrácených stromů se stávají spleť hadů, stromy ožívají, jsou antropomorfizovány, z mokřisk a bažin vykukují oči neznámých tvorů. Lidské zrakové vnímání je nadáno schopností analyzovat změť náhodně seskupených přírodních tvarů svým specifickým způsobem a

51 Jiří ZEMÁNEK: *Divočina – příroda, duše, jazyk* (kat. výst.), Praha 2003, 33.

52 Josef VÁCHAL: *Šumava umírající a romantická*, České Budějovice a Pelhřimov 2007, 100.

53 VÁCHAL (pozn. 28) 59.

vytvářet tak obrazy zcela nové. Jaroslav Anděl píše, že: „*tak také krajina není pro nás jen objektivní soubor geologických a biologických dat, ale celek, který rezonuje s naší kolektivní pamětí, zahrnující rozmanité mýtické představy, symboly a motivy.*“⁵⁴ Šumava a její nespoutané přírodní tvary se také částečně staly inspirací pro surrealistu Jindřicha Štyrského. V létě roku 1934 při pobytu v tomto kraji chodíval k Černému jezeru, kde ho zaujaly spleť kořeny stromů, často se zrcadlící ve vodě.⁵⁵ Vznikly fotografie zachycující tvarově inspirativní přírodní formy, jež následně Štyrský i zvětšoval a vybíral si vhodné detaily. Tento materiál pak posloužil jako jeden ze zdrojů pro obrazový cyklus *Kořeny* (1934), jež navozoval především sexuální asociace.

Vraťme se však k Váchalovi. Vidíme zde, jak podstatné transformaci secesního symbolismu došlo. Znovu též zaznívá ten aspekt Váchalovy tvorby, při kterém se zabývá mimolidskými světy, přímo je vyhledává a touží po konfrontaci. „*Přál bych si přijít v styk s bludnými světly, hopsajícími po mokvavých pláních, u zahnívajících vývrátů a sedících nehybně na slizských pahejlech ve vlhku se topícího lesa.*“⁵⁶

Podobným způsobem imaginace i náhledem na šumavský region byl vedle Váchala obdařen Alfred Kubín. Tito dva tvůrci se shodou okolností nikdy osobně nesetkali, ale měli možnost poznat práci toho druhého a konfrontovat ji s vlastními představami. Alfred Kubín viděl na Šumavě podobně jako Váchal spíše její temnou odvrácenou tvář. I v jeho kresbách oživaly přírodní formy, zkroucený polouschlý keř se proměňoval ve skutečné strašidlo hrozivě rozpínající své drápy. V roce 1944 se Alfred Kubín s úctou a pochvalou vyjádřil k práci Josefa Váchala, zatímco Váchal pečlivě sbíral výstřižky o Kubínově díle. Byly to dva velmi blízké lidské i umělecké osudy, které alespoň částečně svedl dohromady očarovaný kraj Šumavy.

8.7 Šumavská apokalypsa

V dřevorytech je zobrazena divokost a původnost romantické pralesní krajiny, ovšem má velmi výrazný apokalyptický nádech. To vše krásné hodno obdivování je ohroženo živočišným druhem zvaným člověk. Celý text se nese ve znamení apokalypsy, která Šumavu čeká. Konec všeho toho, co Josef Váchal tak podmanivě zobrazil ve svých dřevorytech. V titulním listu je nápis Šumavy vytvořen z uschlých kmenů smrků, které nemusí být jen součástí přirozeného přírodního cyklu, nýbrž výsledkem neuváženého lidského hospodaření v

54 Jaroslav Anděl in: Jiří ZEMÁNEK (ed.): *Divočina – příroda, duše, jazyk* (kat. výst.), Praha 2003, 64.

55 Lenka BYDŽOVSKÁ / Karel SRP: *Jindřich Štyrský*, Praha 2007, 262.

56 VÁCHAL (pozn. 28) 69.

křehkém přírodním ekosystému.[20] Zároveň však z některých písmen nadpisu vystupují nové kořínky, zapouštějící se do půdy. Příroda si vždy proráží novou cestu k životu. Váchalovo uvědomění a citlivost k ekologickým problémům tohoto regionu je na dobu autorova života skutečně překvapivá.

Obavy o osud šumavské přírody jsou dřevorytecky předvedeny v listu *Odcházející krása Šumavy*. Na obloze se vznáší žena v rudém, zastiňující slunce. V ruku svírá podobu města s vysoko čnějícími komíny a je adorována mužskou postavou v bílé tóze. Vpravo dole pod stromem sedí další žena s korunou na hlavě, po její levici se tyčí pohanský bůžek. Na levé straně je tatáž žena opět zobrazena, avšak nyní již bez koruny a v obyčejném ušpiněném šatu. V ruku svírá malý uzlík a opíraje se o poutnickou hůl odchází. Strom pod kterým seděla, je poražen. Krásná alegorie budoucnosti, nebo tehdy možná již současnosti. Lidstvo zaslepené uctíváním průmyslu a extenzivního hospodaření svým počínáním obere královnu Šumavy o všechno její kouzlo a ta odejde jednou provždy. Ve skepsi k civilizaci a jejím výtvarným se Josef Váchal utvrdil v době pobytu na bojišti italské fronty. Lidství zbavené rozumu se tehdy vrhlo do nesmyslného krveprolití, stejně tak jako za pár let se bude vrhat do drancování přírodních zdrojů. Motiv města či přímo továrny ohrožující přírodu se opakuje v tvorbě vícekrát. Necitlivost ke všemu živému měl Váchal také spojenou s tehdejší křesťanskou částí populace. I z toho důvodu se tak ostentativně odvracel k pohanství a přírodním bohům, kteří projevují daleko více náklonosti k přírodě, než Bůh křesťanů.

Apokalyptické vidění však nesouvisí jen s Šumavou, ale objevuje se již dříve v obecnějším kontextu. To se týká grafického cyklu *Sen o Zemi*, v němž je jako určitá prorocká vize prezentována budoucnost planety. Vznik této práce spadá do roku 1919, tedy již po válečné zkušenosti, což se v ní odrazí. Příští osudy a budoucnost, to byla témata, která Váchala očividně v tomto období zaměstnávala, jak o tom svědčí i přepis na dopise, který zaznamenává podobu nočního snu: „*Jsmo obklopeni stíny věků budoucích...*“⁵⁷ Válka pro Váchala hlubší pátrání po smyslu lidské existence a budoucnosti lidstva jako takového. Na dvanácti dřevorytech líčí příběh od počátku Země až do jejího zániku. Jednou z ničitelských sil na povrchu planety je člověk, jenž buduje továrny, které zabírají zelená prostranství a zamořují vzduch. Právě to zachycuje jeden z dřevorytů, vytvářený horizontální šrafurou, již narušují vertikály komínů.[21] Nový barbarsky industrializovaný prostor sledují lidské postavy s expresivním zkřivením obličejů, jež vyjadřují zděšení. Tato konkrétní grafika i celý cyklus představuje novou Váchalovu životní filozofii, již si v mysli utvořil především díky

57 Josef PORTMAN: Dopis Josefu Váchalovi 15. 3. 1919, PNP, fond Josefa Váchala, 57/71 – 3040/1.

zkušenosti pobytu na frontě. Také vyjadřuje Váchalův odpor k přetechnizované civilizaci, „*k hlučným ulicím a Babelu měst.*“

Celá kniha o Šumavě tak nebyla jen zcela unikátním předvedením celostního pojetí grafické úpravy knihy, souborem technicky dokonalých a těžko napodobitelných dřevorytů, ani pouze cenným literárním textem, kombinujícím cestopisné a popisné pasáže spolu s filozofickými stanovisky. Vznikla kniha celospolečenského rozměru, která tematizovala obecný problém vztahu člověka a přírody a možných následků, pokud se tento vztah stane disharmonickým. I v tomto ohledu je pro nás dnes aktuální a přitažlivá.

9. Putování krajinou, Cesta Slovenskem

V létě roku 1930 ukončil na čas Váchal práci na knize *Šumava umírající a romantická*, aby uskutečnil tříměsíční putování slovenskými horami. Výsledkem této přestávky se stala rukopisná kniha *Cesta Slovenskem s A. Calmetem aneb theorie vampirismu*. Mnohvrstevnatý komplikovaný text je doprovoben i složkou výtvarnou, o níž bude v této kapitole řeč. V souvislosti s tímto rukopisem vyvstává však také vhodný okamžik otevřít problematiku putování a cesty, která v rámci Váchalovy krajinářské tvorby hraje nemalou roli.

Během svého života podnikl umělec neuvěřitelné množství pěších cest, vedených výhradně po českých, moravských a slovenských územích. Několikadenní i několikadenní výlety sloužily jednak jako odpočinek od rušného pražského velkoměsta, jednak jako umělecké stimuly, které Váchala přiváděly ke kreslení a malování krajiny. Raději cestoval sám, což mu umožňovalo hlubší ponor do podstaty přírody a nerušenou kontemplaci. Po smrti manželky se společnicí při cestách krajinou stala Anna Macková, pro niž umělec roku 1922 vytvořil exlibris. On sám a Macková jsou na něm zobrazeni stojící na kraji lesa a dívající se do dalekého kraje.

O místech, kudy procházel, si Váchal vedl podrobné záznamy, mnohdy zanesené do topograficko-výtvarných kreseb. Mapa jako určitý způsob dokumentace, ale i vnímání a uchopení krajiny byla pro Váchala podstatná. Mezi lety 1905-1929 si vedl mapu svých pěších cest po Čechách a Moravě na níž si ušlé trasy vyznačoval perem, tužkou či pastelkou a vedl si záznam o počtu nachozených kilometrů. Permanentní dokumentování skutečnosti můžeme chápat jako snahu zachovat pomíjející, zároveň je to však určitý způsob sebereflexe. Ve vlastnictví Památníku národního písemnictví se nachází Váchalův *Cestopisák, aneb vandrovní knížka*, útlý sešit s tvrdými deskami, do nějž roku 1921 Váchal kreslil na způsob komiksu zážitky z letního putování.⁵⁸ Autorský záměr reflektuje sama forma výtvarného projevu. *Cestopisák* jako dokumentární humorný záznam je vyjádřen primitivní hrubou kresbou. *Cesta Slovenskem* je jako závažnější práce vznikající z velké části v ateliéru mnohem více propracovanější.

Cesta Slovenskem, dvoudílný rukopis má celkově 649 stran, 115 barevných

58 Josef VÁCHAL: *Cestopisák, aneb vandrovní knížka*, PNP, umělecké sbírky, 97/61-1009-1083.

celostranných kreseb, menších kreseb a iniciál. Je vázána ve světlé ozdobné kožené vazbě. Cesta na Slovensko byla uskutečněna ještě před dokončením *Šumavy umírající a romantické*, částečně se záměrem poznat také jinou formu krajiny než jen šumavskou, a tak lépe pochopit její specifickou. Motivací cesty byla i fascinace benediktinským mnichem Augustinem Calmetem, v jehož slavné knize o wampirismu byla zmiňována i místa na slovenském území, která chtěl Váchal navštívit.

Slovenská krajina se pod kroky Váchala stávala živou, vyprávěla o své minulosti, ale také zprostředkovávala reálný kontakt s magickými bytostmi. Pověsti, příběhy, folklór, to vše spadalo do umělcova zájmu. Krajina byla vnímána jako prostor, který má svou přítomnost, avšak i minulost, jenž neustále v jistých náznacích trvá. Přítomnost bez minulosti by nemohla existovat, obě časové roviny se prolínají a vytváří jednotný bezčasový prostor. Na slovenský rázovitý kraj se Váchal díval opět se snivou duší romantického malíře, obdivujíc rozervanost skal a dosud neobydlená divoká údolí. Skály se mu zdály „*dábelskou podobu gigantických tváří příšer na sebe brátí*“⁵⁹. Jak blízko byl svým citěním romantickému vnímání přírody, se velmi lehce ukáže, vzpomeneme-li na realizaci Václava Levého v lese nedaleko Liběchova.

Samotný text je krom jiného cestopisným povídáním a podobný charakter má i velká část kolorovaných perokreseb. Zobrazovaná krajina má podstatně jiný charakter, než krajina Šumavy vtělená do dřevorytů. Daleko více se prosazuje čistě romantický a folklorní aspekt, převažují pohledy do krajiny otevřené. Výhled v dálce uzavírají horské masivy.[22] Váchal se jistě přesvědčil o tom, že šumavská, výškově méně exponovaná, krajina působí daleko více pochmurně, tísnivě, má zcela odlišný charakter. Slovensko poskytuje naopak daleko více prostoru pro citově vypjatou romantiku, tak jak ji známe v 19. století, se svými zříceninami, jeskyněmi, cintoríny a horskými štíty. Avšak i v této rukopisné knize najdeme kresbu, která znovu připomene onu vizuální tíseň pohledů na šumavská jezera sevřená strmými srázy. V tomto případě se téměř kolmé svahy horského masivu sbíhají do černě zející propasti.

Cesta Slovenskem je jedním z krásných příkladů autorské rukopisné knihy. Z výtvarného hlediska je cenná nejen díky celostranným perokresbám, ale především díky celkové grafické úpravě. Pomineme-li literární kvality mnohdy spleťtého a mystifikujícího textu, musíme ještě upozornit na výrazný dokumentární charakter, jak slova tak obrazu. Souvisí to s Váchalovou snahou uchovat si veškeré dojmy trvale v knize, nikoli jen krátkodobě v paměti. Proto byl také každý díl na tvrdých deskách v závěru opatřen fotografií

59 Josef VÁCHAL: Cesta Slovenskem, in: Rumjana DAČEVA / Hana KLÍNKOVÁ Hana: Josef Váchal (1884-1969) (kat. výst.), Praha a Litomyšl 2005, 19.

a součástí každého dílu byla i mapka, zobrazující místa kde se Váchal pohyboval.[23] Ta je jakýmsi unikátním a neotřelým pohledem na krajinu seshora, zobrazuje výčet prvků, které ji budují. Pokud jde o vnímání krajiny, uplatňuje se zde potřeba být přímo v jejím centru a procházet v jejím rámci.

Na Slovensko se Váchal ještě několikrát vrátil, mimo jiné i roku 1933, kdy se jeho hlavním zájmem stala fotografie. Opět projevil své nadšení pro prvek techničnosti v tvorbě a vedl si pečlivé záznamy o expozicích při nastavování fotoaparátu. Krom kreseb a fotografií se Slovensko odrazilo i v několika dřevorytech, které byly včleněny do dřevorytcovy knihy shrnující jeho poznatky a zároveň knihy v níž se autor vzdává veřejného života s názvem *Receptář barevného dřevorytu*. Jedním z nich je i L'adová dolina, vytvořená asi podle vodopádu Studeného potoka ve Vysokých Tatrách.

Šumava, Slovensko ale i jiné regiony se staly pro Váchala místem odpočinku, místem kontemplace, místem kontaktu s přírodou, ale i místem, kde se formovaly a vznikaly jeho jedinečné knihy a grafiky.

10. Ozvuky Váchalovy tvorby v českém prostředí

Váchalova tolik inspirativní tvorba dosáhla odezvy i u současných tvůrců. Měli bychom zde především upozornit na Jaroslava Anděla. Tento historik umění a fotograf vytvořil v letech 1992-1995 kolekci fotografií s názvem *Váchalova Šumava*.⁶⁰[24] Snímky zachycují spíše přírodní detaily, různorodé tvarové formy vytvářené spleť kořenů, výrůstky kůry či mech. Klíčovou roli zde hraje recepční schopnost diváka. Ten vizuální výjevy nově interpretuje díky lidskému umu v přírodních formách spatřovat nové skutečnosti. Buduje se zde vlastně nový fantazijní svět, který postupně narůstá s novými a novými vizuálními interpretacemi, které do fotografií divák vkládá.

František Skála vytvořil a prezentoval něco, co má v jistém směru velmi blízko k Váchalovým literárně-výtvarným deníkům a knihám z cest. Na 45. bienále v Benátkách, konané roku 1993, vyrazil František Skála z Prahy pěšky, přičemž si celou cestu psal deník, ve kterém se prolíná textová a obrazová část.[25] Vznikly i samostatné kresby z 850 kilometrů dlouhé cesty, jež byly následně vystaveny v českém pavilonu v Benátkách. Toto putování lze chápat jako návaznost na romantické poutnictví Máchovo a Váchalovo, zároveň však také jako navázání na tradici tovaryšských vandrů českých umělců a řemeslníků za vzděláním a za prací, které nejčastěji směřovaly právě do Vídně a do Itálie.⁶¹ Další spojitost s Váchalem můžeme spatřovat v určitém pocitu postmoderního outsiderství, který tato umělecká „akce“ vyvolává, zejména v konfrontaci s uměním prezentovaným na bienále.⁶² Důležitým motivem u obou autorů je také zdůraznění přirozeného lidského tempa, jež představuje především lidská chůze. Odmítnutí techniky, která umožňuje pro člověka nepřirozeně rychlý přesun z místa na místo, naopak poskytne možnost procházet krajinou přirozeně, vnitřně se s ní ztotožnit a stát se její součástí. Stejně tak jako Váchalova kniha *Kázání proti hříchu spěšnosti*, i Skálova demonstrativní chůze do Benátek vyjadřují snahu vyvíjet jen takové tempo, které člověku umožňuje kontakt s přírodou a se sebou samým. Na základě cenné a niterné zkušenosti přirozeného rytmu lidského těla, přírody, potažmo vesmíru pak vzniká hlubší pochopení podstaty všeho živého a přírodních zákonů. Existují zde tedy mnohá významová pojítka, která k sobě přibližují tyto dva unikátní představitele české

60 Jaroslav ANDĚL: *Váchalova Šumava*, in: *Revolver Revue* 30, 1995, 78-99.

61 Jiří ZEMÁNEK: *Chůze, cesta, stopy*, in: *Od země přes kopec do nebe* (kat. výst) Praha, Litoměřice Klenová 2005, 45.

62 *Ibidem*.

výtvarné kultury.

V neposlední řadě je to pak Miloš Šejn, který jako historik umění přispěl výrazně k poznání díla Josefa Váchala a to především na poli fotografie. Zároveň však v jeho tvorbě nalezneme mnohé podobné aspekty jako u Josefa Váchala. Je to zejména tíhnutí k putování krajinou a přímá transformace zážitků malbou a kresbou. Miloše Šejna také zajímá polarita kulturní krajiny spravované člověkem a divočiny. V tom se opět stýkají zájmy obou tvůrců, neboť i Váchal velmi citlivě reagoval na lidskou činnost v krajině a důsledně vyhledával místa ponechána napospas přírodním zákonům. Oba tvůrci ve svém díle tematizují vztah k Zemi jako k živoucí bytosti, zároveň také pracují s konkrétním místem, které má svoji minulost a svou paměť.

Tento výčet tří jmen zdaleka není úplný. Názorovou blízkost či přímou inspiraci odkazem Josefa Váchala bychom jistě našli u řady dalších českých umělců. Naším záměrem bylo především ukázat, že i po více jak půl století zůstávají Váchalovy texty, knihy a grafiky schopné dialogu se současnou výtvarnou kulturou.

11. Závěr

Krajina jako námět výtvarných prací Josefa Váchala měla značně problematičké postavení. Problematičnost byla předurčena dvojkolejností tvorby, kdy na jedné straně krajinomalba sloužila čistě jako zdroj finančních prostředků, díky čemuž byl tento námět částečně zdiskreditován a nebyla mu připisována větší vážnost. Na druhé straně však již v rané fázi tvorby vznikaly krajiny čistě dle Váchalových intencí. V tomto rámci se rozehrávala široká škála možných pohledů na krajinu a její zobrazení. Nebyly to jen jednotlivé izolované pokusy. Krajině se Váchal věnoval víceméně kontinuálně, ačkoli většinou nestála v čele zájmu. Na tvorbě můžeme sledovat především vývoj myšlenkových stanovisek, jež byla se zobrazením krajiny u Váchala vždy úzce spjata. Nikdy nebyl krajinářem realistou zajímajícím se čistě o zachycení vizuálního dojmu z přírody, přestože vytvořil řadu kreseb a maleb bezprostředně zobrazujících krajinu. Ty však sloužily jako podklad pro další práci, jež hlouběji promýšlela a konstituovala výsledný obraz, který měl především vypovídat o samotné podstatě přírody a vztahu člověka k ní.

Po technické stránce dosáhl Váchal vrcholu v dřevorytu, jak to nejlépe prezentuje jeho autorská kniha *Šumava umírající a romantická*. Je důležité uvědomit si, že nešlo ani tak o samotný vizuální výsledek, nýbrž o podstatu materiálu a práce s ním. Váchal vnímal dřevo v jeho symbolické rovině, jako čistě přírodní organický materiál, který zprostředkovává kontakt s přírodou i s minulostí. Dřevo se stalo určitým nositelem Váchalovy snahy o návrat k počátku, ke stavu harmonie člověka a přírody. Toto vědomé směřování bylo ovlivněno primitivismem, ať již v osobě Paula Gauguina a jeho dřevorytů a vyřezávaných předmětů, či v podobě primitivistických tendencí v pracích německých expresionistů.

Výtvarná forma a její vývoj, tak jak jej sledujeme u většiny umělců, byla Váchalovi cizí. Jeho práce měly vždy mnoho inspiračních zdrojů, a to nejen ze soudobého umění. Klíčová pro něj byla prvotní lekce secese, jež v něm hluboce zakořenila, a to díky školení u Aloise Kalvody, ale i pražskému uměleckému prostředí, jež bedlivě sledoval. Secesní stylizace se však projevovala zcela svérázně, podléhající autorovým zájmům. Nestylovost a nespolupráce s dobovými tendencemi vyloučila Váchala z veřejného uměleckého života. Jeho tvorba byla tím pravým ne-uměním, které sice v době vzniku neuspělo, o to víc je však uznáno dnes.

Váchalovi vrozená romantika a fantazie, zájem o mystiku a různé formy náboženství, to vše velmi zásadně formovalo jeho pohled na krajinu. Nebyl schopen vnímat ji jako soubor určitým způsobem uskupených prvků, který vytváří vizuální dojem. Byla pro něj vždy hlubokoobsažnější, s řadou významových vrstev. Krajina byla pro Váchala jistý způsob vypořádání se se svými vnitřními boji a myšlenkovými pochody. Na dřevorytech, linorytech i leptech řešil podstatu přírody, její duchovní dimenzi a to, jaké místo v tomto rámci zaujímá člověk. Váchalova práce směřovala od idylického splnutí člověka a všeho živého v podobě ideí ráje, přecházela na pole války, jež vyjevovala problematický charakter člověka. Odtržení se od kořenů Země a minulosti řešil hledáním souvislostí s pradávými kulturami, které pro něj obrazně ještě žily částečně v onom ztraceném ráji. Následně Váchal člověka zcela vypustil z centra svého zájmu a soustředil se plně na divokou pralesní krajinu, jež mu odhalovala své významy. Šumava byla místem, kde plně vládly kruté přírodní zákony. Zároveň bylo v oněch pustinách možné navázat kontakt s přírodními bytostmi, ale i pocítit všudy přítomnou minulost. Člověk se stal negativním prvkem, tím kdo ohrožuje materiální i duchovní celistvost Šumavy, potažmo celé přírody.

Aby krajina se všemi svými aspekty mohla být transformována do obrazu, musela být celostně uchopena všemi smysly. Váchal plně chápal meze uměleckého média dřevorytu, povedlo se mu je však částečně překonat prací se slovem. Jeho autorské knihy přinášely integritu slova a obrazu. Zprostředkovávaly vizuální dojmy, zároveň však textovým doprovodem probouzely i sluch a čich. Přesvědčivost předkládaných vjemů byla podmíněna tím, že Váchal skutečně v krajině pobýval. Nechtěl být tím, kdo se na ni dívá jako na obraz v rámu, chtěl být uvnitř obrazu. K takovému proniknutí do krajiny byl třeba především čas a přirozené lidské tempo. Chůze se stala základem toho, jak do krajiny proniknout.

Dokumentárnost byla jedním ze zajímavých aspektů Váchalova díla. Mapy s vyznačením prošlých cest, vlastní topografické kresby, cestopisné kresebné deníky a především fotografie krajiny, které sloužily jako předlohy dřevorytů nebo byly vleповány přímo do knih, to vše zračí snahu uchovat pomíjející a zároveň představuje způsob sebereflexe.

Krajina byla v očích Váchala také nositelem stop po minulosti. Ať již v cyklu *Nepřachov* nebo na četných dalších grafikách se reálná krajina spojovala s ději, které se v ní udály o století i tisíciletí dříve. Časové roviny se tak v obrazu mísily a vytvářely prostor bez času. Nebyla to však jen minulost, kterou Váchal viděl. I budoucnost pronikala do jeho snů a transformovala se do obrazů.

Josef Váchal ve svém díle předvedl řadu možností, jak krajinu uchopit, zobrazit a prožít. Šel za běžné zobrazovací konvence, důsledně konstituoval i významový rozměr obrazu. Svými šumavskými dřevoryty otevřel zcela nové pohledy na krajinu i přírodu, v čemž spočívá jeho hlavní přínos k tomuto výtvarnému námětu. Váchalův odkaz zůstává stále živý, je schopný komunikovat se současným uměním i publikem a bezpochyby tomu tak ještě dlouho zůstane.

Seznam použité literatura

Monografické práce a katalogy monografických výstav:

- AJVAZ Michal (ed.): Josef Váchal (kat. výst.), Praha 1994
- BAJÁK Milan / LABUŤOVÁ Jindřiška: Josef Váchal: ohlasy na život a tvorbu, Hradec Králové 1998
- BAJEROVÁ Marie: O Josefu Váchalovi, Praha 1990
- BÍLEK Karol: Josef Váchal: Písemná pozůstalost, Praha 1978
- BOUŠKA Sigismund: Josef Váchal, Praha 1919
- ČELIŠ Jan / ŠEJN Miloš: Josef Váchal-Dílo (kat. výst.), Roudnice n. Labem, 1984
- ČELIŠ Jan / ŠEJN Miloš: Josef Váchal-fotografie (kat. výst.), Brno, 1984
- DAČEVA Rumjana / HORÁČEK Ladislav / LAMMEL Jiří: Josef Váchal 1884 – 1969, Mezi Bohem a Dáblem (kat. výst.), Praha a Litomyšl 2008
- DAČEVA Rumjana / KLÍNKOVÁ Hana: Josef Váchal (1884-1969) (kat. výst.), Praha a Litomyšl 2005
- FISCHER Marcel (ed.): Josef Váchal-Sborník textů ze symposia v Klatovech, Klatovy 2007
- JONÁKOVÁ Ivana/ KLÍNKOVÁ Hana/ RAKUŠANOVÁ Marie: Šumava – Alfred Kubin / Josef Váchal (kat. výst.), Plzeň 2009
- KAŠE Jiří: Malíř na frontě: Josef Váchal na bojišti 1. světové války, Praha a Litomyšl 2003
- KAŠE Jiří: Portmoneum: Museum Josefa Váchala v Litomyšli, Praha a Litomyšl 2003
- KOČOVÁ Petra: Josef Váchal: sbírka Západočeské galerie v Plzni (kat. výst.), Plzeň 2004
- KOTEK Josef: Neuchopitelný Váchal, Pelhřimov 2008
- KROUTVOR Josef: Šumava a Josef Váchal, Praha 1994
- MRÁZOVÁ-SCHUSTEROVÁ Marcela: Josef Váchal: výbor z celoživotního díla 1906-1954 (kat. Výst.), Praha 1996
- OLÍČ Jiří: Neznámý Váchal, Praha a Litomyšl 2000
- VÍTKOVÁ Martina: Josef Váchal ve sbírkách Galerie moderního umění v Hradci Králové

(kat. výst.), Hradec Králové 2006

Autorské knihy a texty:

- VÁCHAL Josef: Deníky-výbor z let 1922-1964, Praha 1998
- VÁCHAL Josef: Ďáblova zahrádka aneb Přírodopis strašidel, Praha 1992
- VÁCHAL Josef: Malíř na frontě: Soča a Itálie 1917-1918, Praha a Litomyšl 1996
- VÁCHAL Josef: Mystika čichu, Praha a Litomyšl 2008
- VÁCHAL Josef: Paměti Josefa Váchala dřevorytce, Praha 1995
- VÁCHAL Josef: Šumava umírající a romantická, České Budějovice a Pelhřimov 2007
- VÁCHAL Josef: Šumava umírající a romantická, Litomyšl a Praha 2008

Knihy a katalogy výstav se zastoupením Josefa Váchala:

- LARVOVÁ Hana (ed.): Sursum 1910 – 1912 (kat. výst.), Praha 1996
- URBAN Otto M. (ed.): V barvách chorobných (kat. výst.), Praha 2006
- WITTLICH Petr: Česká secese, Praha 1982
- ZAJONCOVÁ Dana (ed.): Neregulováno (kat. výst.), Brno 2008
- ZEMÁNEK Jiří (ed.): Divočina – příroda, duše, jazyk (kat. výst.), Praha 2003
- ZEMÁNEK Jiří (ed.): Od země přes kopec do nebe (kat. výst.), Praha, Litoměřice, Klenová 2005

Diplomní a bakalářské práce věnované Josefu Váchalovi:

- LUSTYKOVÁ Jitka: Knižní tvorba Josefa Váchala se zaměřením na díla: Šumava umírající a romantická a Receptář barevného dřevorytu (bakalářská práce na Fakultě restaurování Univerzity Pardubice), Pardubice 2007

Články:

- ANDĚL Jaroslav: Váchalova Šumava, in: Revolver Revue 30, 1995, 78-99
- URBAN Otto M.: Josef Váchal: Šumava umírající a romantická, in: Art & Antiques, květen 2008, 58-60
- VÁCHAL Josef (J.A.B.-pseudonym): Josef Váchal a jeho dílo, in: Veraikon XX, 1934, 51-67

Literární texty jiných autorů s grafikami Josefa Váchala:

- DEML Jakub: Hrad smrti, Brno a Praha 1992
- MEDEK Rudolf, Půlnoc bohů, Praha 1912
- ŠIMÁNEK Josef: Putování malého elfa, Praha 1995

Literatura věnující se Aloisovi Kalvodovi:

- BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ Naděžda (ed.): Julius Mařák a jeho žáci, Praha 2005
- KLOBAS: Oldřich: Alois Kalvoda, Podivín 1997
- ZEMANOVÁ Jana: Alois Kalvoda-život a dílo, Jihlava 1998

Seznam obrazových příloh

- [1] Josef Váchal: Pohled do kraje, 20. léta, olej na plátně, 166 × 126 cm, soukromá sbírka.
Reprodukce z www stránky: www.vachal.cz/vachal.htm , vyhledáno 16. 6. 2009.
- [2] Alois Kalvoda: Břízy, 1905, olej na plátně, 120 × 100 cm, MG Brno. Reprodukce z knihy:
ZEMANOVÁ Jana: Alois Kalvoda-život a dílo, Jihlava 2001, nepag.
- [3] Josef Váchal: Postava na kraji lesa, 1906, dřevořez, 11,1×12,5 cm, PNP Praha.
Reprodukce z knihy: AJVAZ Michal (ed.): Josef Váchal (kat. výst.), Praha 1994, 41.
- [4] Josef Váchal: Háj, nedatováno, dřevoryt, 18,5 × 15 cm, PNP Praha. Foto: Romana Voháňková.
- [5] Josef Váchal: Zamrzlý vodopád, 1913, akvatinta, 21,2×30,5 cm, PNP Praha. Reprodukce z
www stránky: www.vachal.cz/vachal.htm , vyhledáno dne 16. 6. 2009.
- [6] Josef Váchal: Ostrov blaženců, 1912, dřevoryt, 20,8×20,8 cm, PNP Praha. Reprodukce z
www stránky: www.vachal.cz/vachal.htm, vyhledáno 16. 6. 2009.
- [7] Josef Váchal: Hrad smrti - ilustrace, 1912, dřevoryt, 10,4 × 8,9 cm, PNP Praha.
Reprodukce z knihy: DEML Jakub: Hrad smrti, Brno a Praha 1992, 37.
- [8] Josef Váchal: Město, 1913, dřevoryt, 24,5 × 29,5 cm, PNP Praha. Reprodukce z www
stránky: www.vachal.cz/vachal.htm, vyhledáno 16. 6. 2009.
- [9] Josef Váchal: Posvátný háj, cyklus Neprachov, 1914, linoryt, 19 × 17,5 cm, PNP Praha.
Reprodukce z www stránky: www.vachal.cz/vachal.htm, vyhledáno 16. 6. 2009.
- [10] Josef Váchal: malba na zdi Portmonea v Litomyšli, 1921, Litomyšl. Reprodukce z knihy:
DAČEVA Rumjana / HORÁČEK Ladislav / LAMMEL Jiří: Josef Váchal 1884 – 1969,
Mezi Bohem a Ďáblem (kat. výst.), Praha a Litomyšl 2008, 25.
- [11] Detail povrchové struktury dřevorytu Alpy od Třístoličnicku, Šumava umírající a
romantická, 1928-31, UPM Praha. Foto: Romana Voháňková.
- [12] Josef Váchal: Zbytky pralesa v Gayerüeck, 20. léta, fotografie, 10,9 × 8,2 cm, PNP Praha.
Reprodukce z knihy: ZAJONCOVÁ Dana (ed.): Neregulováno (kat. výst.), Brno 2008, 9.
- [13] Josef Váchal: Zbytky pralesa v Gayerüeck, 1931, dřevoryt, 50 × 35 cm, UPM Praha.
Reprodukce z www stránky: www.vachal.cz/vachal.htm, vyhledáno 16. 6. 2009.
- [14] Josef Váchal: Luzný od Březníku, 1928, dřevoryt, 50 × 36 cm, Muzeum Šumavy Sušice.
Reprodukce z www stránky: www.vachal.cz/vachal.htm, vyhledáno 16. 6. 2009.
- [15] Josef Váchal: Roklanské jezero, 1931, dřevoryt, 50 × 36 cm, UPM Praha. Reprodukce z

- www stránky: www.vachal.cz/vachal.htm, vyhledáno 16. 6. 2009.
- [16] Josef Váchal: Prales na Hollenbachsprengu, 1931, dřevoryt, 49,5 × 35 cm, UPM Praha. Reprodukce z www stránky: www.vachal.cz/vachal.htm, vyhledáno 16. 6. 2009.
- [17] Alois Kalvoda: Na opuštěných cestách, 1903, lept s akvatintou, 18 × 18 cm, NG Praha. Reprodukce z knihy: BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ Naděžda (ed.): Julius Mařák a jeho žáci, Praha 2005, 325.
- [18] Josef Váchal: Jezero Mlaka, 1931, dřevoryt, 24 × 18 cm, UPM Praha. Reprodukce z www stránky: www.vachal.cz/vachal.htm, vyhledáno 16. 6. 2009.
- [19] Josef Váchal: Démon slatě, 1931, dřevoryt, 50 × 37 cm, UPM Praha. Reprodukce z www stránky: www.vachal.cz/vachal.htm, vyhledáno 16. 6. 2009.
- [20] Josef Váchal: Titulní list, Šumava umírající a romantická, 1931, dřevoryt, 50 × 36,5 cm, UPM Praha. Reprodukce z www stránky: www.vachal.cz/vachal.htm, vyhledáno 16. 6. 2009.
- [21] Josef Váchal: Továrny, cyklus Sen o Zemi, 1919, dřevoryt, 18,7 × 13,7 cm, PNP Praha. Reprodukce z knihy: AJVAZ Michal (ed.): Josef Váchal (kat. výst.), Praha 1994, 227.
- [22] Josef Váchal: Harmanecká dolina, Cesta Slovenskem, 1930, kolorovaná perokresba, 15 × 11 cm, PNP Praha. Foto: Romana Voháňková.
- [23] Josef Váchal: Mapa, Cesta Slovenskem, 1930, kolorovaná perokresba, 15 × 11 cm, PNP Praha. Foto: Romana Voháňková.
- [24] Jaroslav Anděl: Váchalova Šumava, 1992-1995, fotografie, majetek autora. Reprodukce z článku: ANDĚL Jaroslav: Váchalova Šumava, in: Revolver Revue 30, 1995, 78-99.
- [25] František Skála: Praha – Venezia (deník), 1993, 18 × 13 cm, majetek autora. Reprodukce z knihy: ZEMÁNEK Jirí (ed.): Od země přes kopec do nebe (kat. výst.), Praha, Litoměřice, Klenová 2005, 92.

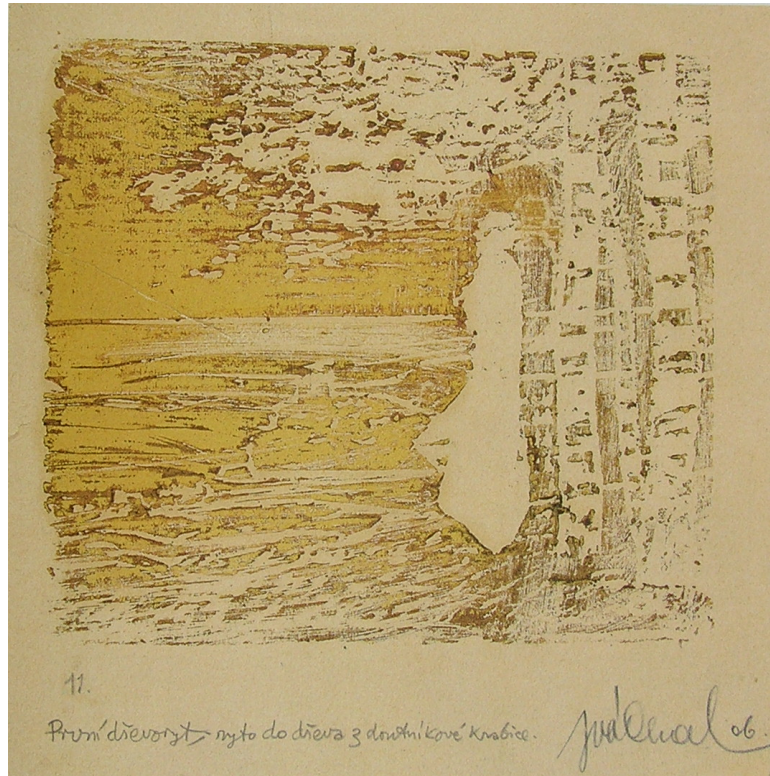
Obrazové přílohy



[1] Josef Váchal: Pohled do kraje, 20. léta, olej na plátně, 166 × 126 cm, soukromá sbírka.



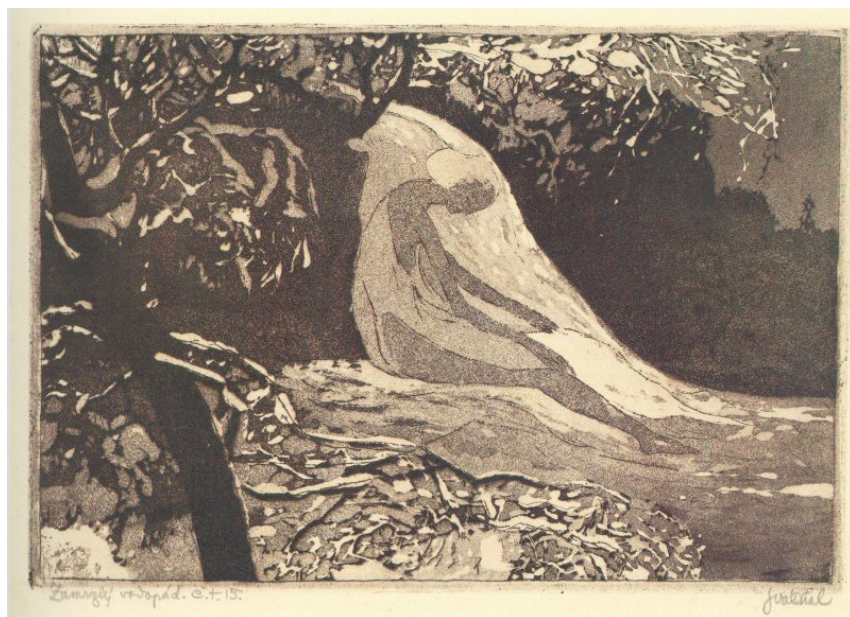
[2] Alois Kalvoda: Břízy, 1905, olej na plátně, 120 × 100 cm, MG Brno.



[3] Josef Váchal: Postava na kraji lesa, 1906, dřevorez, 11,1×12,5 cm, PNP Praha.



[4] Josef Váchal: Háj, nedatováno, dřevoryt, 18,5 × 15 cm, PNP Praha.



[5] Josef Váchal: Zamrzlý vodopád, 1913, akvatinta, 21,2×30,5 cm, PNP Praha.



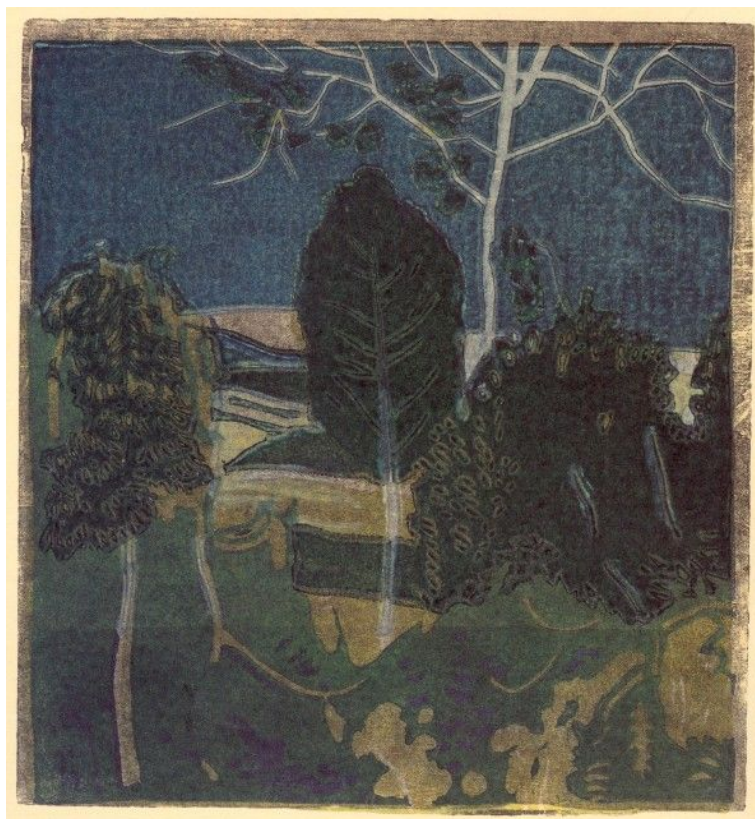
[6] Josef Váchal: Ostrov blaženců, 1912, dřevoryt, 20,8×20,8 cm, PNP Praha.



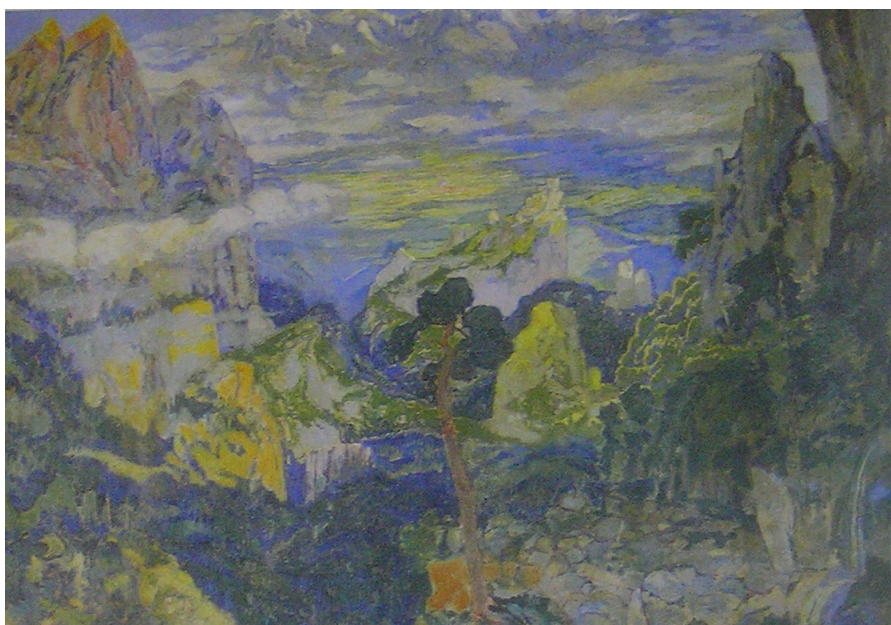
[7] Josef Váchal: Hrad smrti - ilustrace, 1912, dřevoryt, 10,4 × 8,9 cm, PNP Praha.



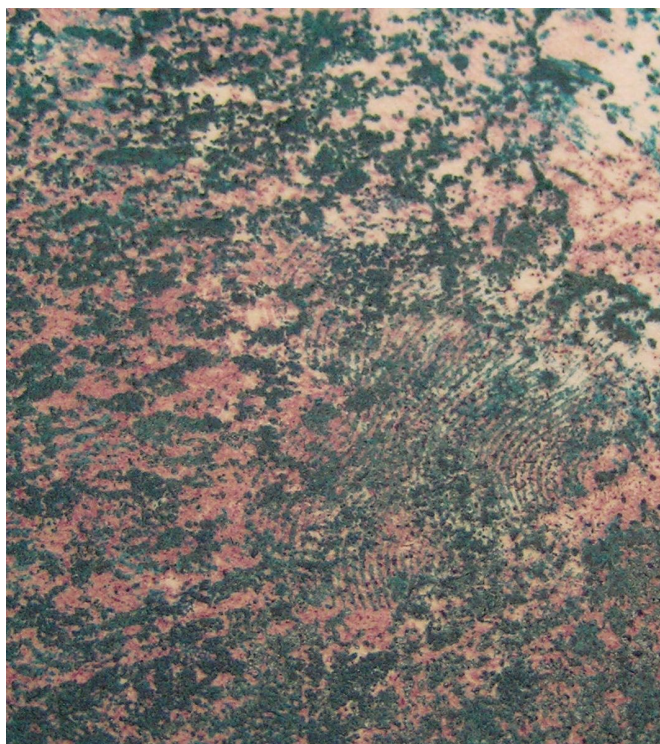
[8] Josef Váchal: Město, 1913, dřevoryt, 24,5 × 29,5 cm, PNP Praha.



[9] Josef Váchal: Posvátný háj, cyklus Neprachov, 1914, linoryt, 19 × 17,5 cm, PNP Praha.



[10] Josef Váchal: nástěnná malba na zdi Portmonea v Litomyšli, 1920-1924, Litomyšl.



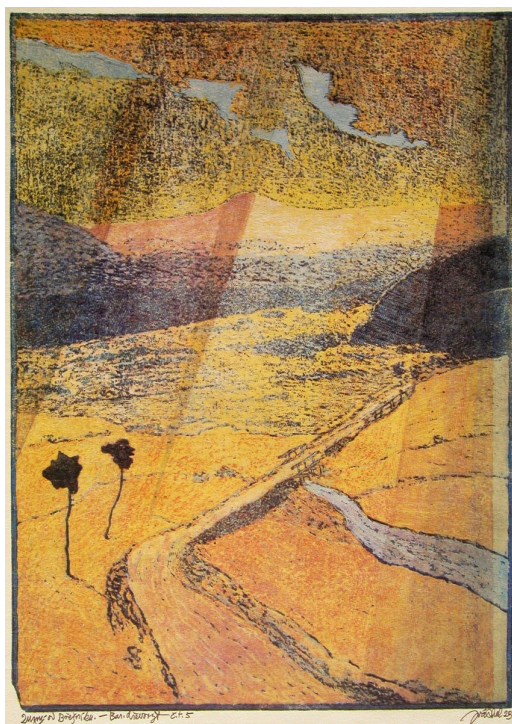
[11] Detail povrchové struktury dřevorytu Aply od třístoličnicku, Šumava umírající a romantická, 1928-31, UPM Praha.



[12] Josef Váchal: Zbytky pralesa v Gayerück, 20. léta, fotografie, 10,9 × 8,2 cm, PNP Praha.



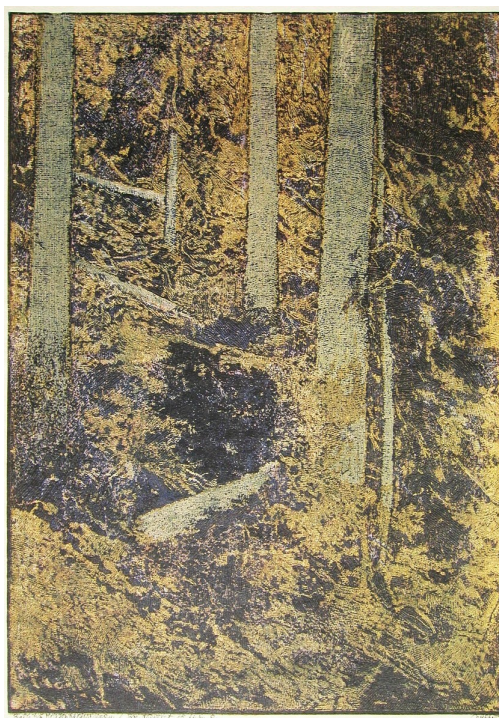
[13] Josef Váchal: Zbytky pralesa v Gayerück, Šumava umírající a romantická, 1931, dřevoryt, 50 × 35 cm, UPM Praha.



[14] Josef Váchal: Luzný od Březníku, Šumava umírající a romantická, 1928, dřevoryt, 50 × 36 cm, Muzeum Šumavy Sušice.



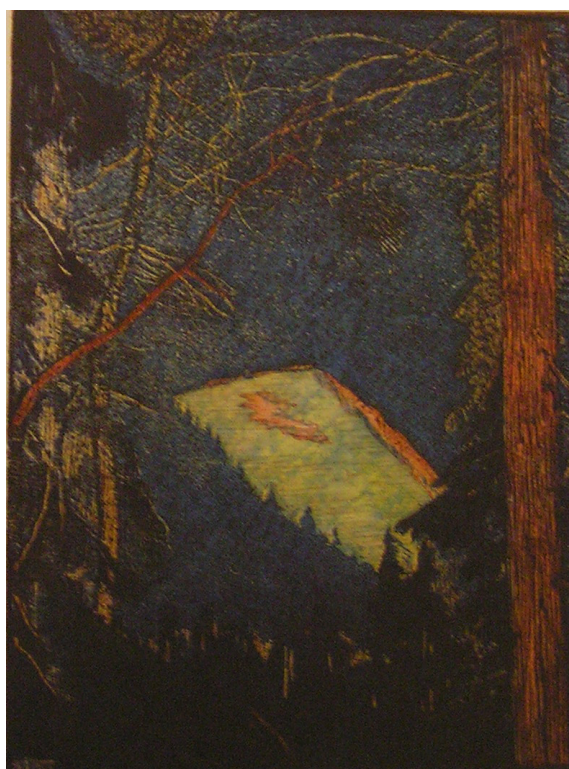
[15] Josef Váchal: Roklanské jezero, Šumava umírající a romantická, 1931, dřevoryt, 50 × 36 cm, UPM Praha.



[16] Josef Váchal: Pales na Hollenbachsprengu, Šumava umírající a romantická, 1931, dřevoryt, 49,5 × 35 cm, UPM Praha.



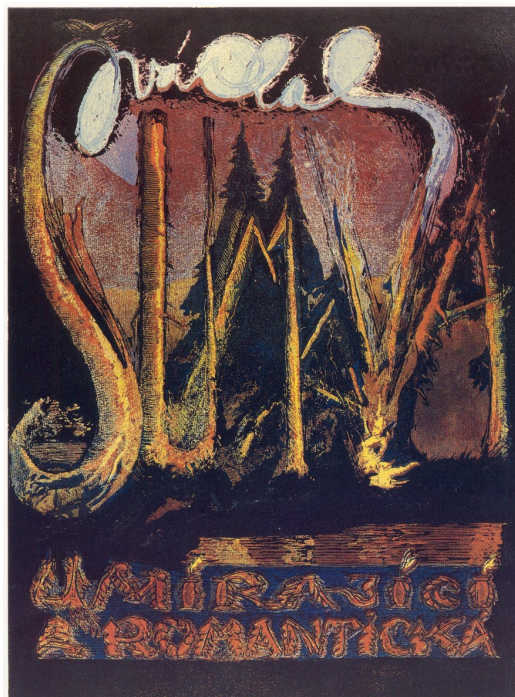
[17] Alois Kalvoda: Na opuštěných cestách, 1903, lept s akvatintou, 18 × 18 cm, NG Praha.



[18] Josef Váchal: Jezero Mlaka, Šumava umírající a romantická, 1931, dřevoryt, 24 × 18 cm, UPM Praha.



[19] Josef Váchal: Démon slatě, Šumava umírající a romantická 1931, dřevoryt, 50 × 37 cm,
UPM Praha.



[20] Josef Váchal: Titulní list, Šumava umírající a romantická, 1931, dřevoryt, 50 × 36,5 cm,
UPM Praha.



[21] Josef Váchal: Továrny, cyklus Sen o Zemi, 1919, dřevoryt, 18,7 × 13,7 cm, PNP Praha.



[22] Josef Váchal: Harmanecká dolina, Cesta Slovenskem, 1930, kolorovaná perokresba, 15 × 11 cm, PNP Praha.



[23] Josef Váchal: Mapa, Cesta Slovenskem, 1930, kolorovaná perokresba, 15 × 11 cm, PNP Praha.



[24] Jaroslav Anděl: Váchalova Šumava, 1992-1995, fotografie, majetek autora.



[25] František Skála: Praha – Venezia (deník), 1993, kolorovaná perokresba, 18 × 13 cm, majetek autora.