

**Univerzita Karlova**

**Filozofická fakulta**

Ústav pro dějiny umění

# **Bakalářská práce**

Klára Frídlová

**Křesťanské motivy v českém umění doby protektorátu**

Christian Themes in the Czech Art of the Protectorate Era

Praha 2017

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Marie Klimešová, Ph.D.

Na tomto místě bych především ráda poděkovala paní Doc. PhDr. Marii Klimešové, PhD. za cenné rady a trpělivost při vedení práce a její důkladné pročítání. Dále děkuji PhDr. Milanu Pechovi, PhD. za možnosti konzultace a Bc. Tereze Škvárové za pomoc s korekturami a podnětné rady. V neposlední řadě patří díky mé rodině za poskytnutí studijního zázemí a podporu.

**Prohlášení:**

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně za použití citovaných pramenů a literatury.

V Praze, dne 11. července 2017

.....

Klára Frídlová

**Klíčová slova:**

*protektorát, okupace, malba, křesťanské náměty*

**Key words:**

*protectorate, occupation, painting, Christian motifs*

**Abstrakt:**

Bakalářská práce je věnována fenoménu zobrazování křesťanských motivů v českém umění doby protektorátu, zejména v malbě. Tento ojedinělý jev českého umění vyvstává v melancholické atmosféře období mezi léty 1939-1945, kdy si umělci, jinak odmítající jakákoli pravidla, přivlastnili biblické náměty jako osobní, symbolickou výpověď doby. Práce motivy člení do šesti tematických okruhů, korespondujících s tehdejší politickou situací. Mezi nejčastěji zobrazované náměty se řadí Milosrdný Samaritán, Poslední večeře, Ukřižování či Kristus na hoře Olivetské.

**Abstract:**

This thesis discusses the depiction of Christian motifs in Czech fine art, especially in painting, between 1939-1945. The phenomenon appeared in Czech fine art sporadically, but in a melancholic mood of so called Protectorate artists refused any kind of rules and adopted biblical themes as a personal, symbolical evidence of those times. The thesis divides those themes into six groups corresponding with the political situation of that time. The Good Samaritan, the Last Supper, the Crucifixion and Christ's agony in the Garden belong to the most frequent depicted themes.

## OBSAH

1. Úvod .....	7
2. Literatura k tématu.....	12
3. Evropa na prahu 2. světové války .....	14
3.1 Politická situace v Evropě 30. let.....	14
3.2 Připojení Sudet a vznik Protektorátu Čechy a Morava .....	14
4. První fáze války. Od počátku okupace do smrti Reinharda Heydricha .....	19
4.1 Kulturní a politická situace v protektorátu.....	19
4.2 Znázornění křesťanských námětů mezi roky 1939-1942 .....	24
4.2.1 Milosrdenství .....	24
4.2.2 Zrada .....	27
4.2.3 Hrozba.....	31
5. Druhá fáze války. Od smrti Reinharda Heydricha do konce roku 1944.....	34
5.1 Kulturní a politická situace v protektorátu.....	34
5.2 Znázorňování křesťanských námětů mezi roky 1942-1944.....	37
5.2.1 Oběť.....	37
5.2.2 Tragédie .....	41
5.2.3 Destrukce .....	44
6. Rok 1945 a poválečné směřování .....	49
7. Závěr .....	55
8. Bibliografie .....	57
9. Obrazová příloha .....	63
10. Seznam vyobrazení .....	69

## 1. Úvod

První vlna zobrazování křesťanských témat ve 20. století přichází po roce 1910, kdy je do své tvorby zahrnutí malíři sdružení kolem skupiny Osma a Skupiny výtvarných umělců Mánes. Procházkův obraz *Vyhnání kupců z chrámu*, Fillův *Milosrdný Samaritán* či Zrzavého *Antikrist* odrážejí vnitřní stav umělců, kritiku tehdejších poměrů na umělecké scéně a obavy ze směřování evropské politiky. Na prahu první světové války tak vznikají díla se silným existenciálním nábojem a vypoovídající o neklidu doby.

Situace se opakovala na konci 30. let, kdy si umělci, jinak neuznávající žádná pravidla, zvolili křesťanské náměty jako výpověď generace, kterou zasáhlo válečné ohrožení a pochybnosti o smyslu avantgardy jako prostředku ke stabilizaci neklidné Evropy a obrany humanismu. Kamil Bednář se ve své úvaze nazvané *Slovo k mladým*, vydané roku 1940, vyjadřuje k bezprogramovosti tehdejšího umění a návratu k věčným hodnotám, který vysvětluje jako výraz nedůvěry k modernímu výkladu člověka. Hledá jakýsi prazáklad lidstva, myslícího, citového, člověka toužícího a žízňícího po vyšším poznání a vyšším cíli. Moderní -ismy považuje za matoucí a odvádějící lidstvo od pravého smyslu umění. Bednář dále vybízí ke generační soudržnosti a vzájemnému spojení sil v hledání „nahého“ člověka.<sup>1</sup>

V odklonu od analýzy se podobá názorům Pavla Kropáčka, který se v úvodu ke druhé výstavě skupiny Sedm v říjnu staví proti formalismu, jakožto prostředku k rozkládání uměleckého díla bez vyššího syntetického cíle. Upozorňuje, že neustálým analyzováním díla po stránce kompoziční, barevné i kresebné nedošlo k dovršení díla a bylo tedy zapotřebí ho dotvářet pomocí jiných prvků, a to především literárních. Apeluje na umělce, aby se navrátili k „čistým výtvarným hodnotám, podaným synteticky v uzavřeném celku“.<sup>2</sup>

Sedm v říjnu patří mezi umělecké skupiny vzniklé za druhé světové války, sdružující mladé výtvarníky, kteří se pod vedením teoretika Pavla Kropáčka odkláněli od avantgardní tradice a za cíl si kladli návrat k humanistickému poselství umění a modernistickým tendencím.<sup>3</sup> Skupina byla založena na podzim roku 1939, kdy se poprvé představila na výstavě konané v říjnu téhož roku v Topičově salonu, jíž se zúčastnilo sedm umělců. Mezi vystavující patřili Václav Hejna, Josef Liesler, Arnošt Paderlík, Zdeněk Seydl, dále sochař Jan Rafael Michálek a Jan Lukas, který byl na další výstavě nahrazen Františkem Jiroudkem.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> BEDNÁŘ 2001, 31–32.

<sup>2</sup> KROPÁČEK 2001, 33–34.

<sup>3</sup> LAHODA 2005a, 94.

<sup>4</sup> HOŠKOVÁ 1988, 23–26.

Díla umělců skupiny Sedm v říjnu reflektovala tvorbu barokních mistrů, jako byli Diego Velázquez a Rembrandt, či malířů zabývajících se lidskou existencí, Honoré Daumiera a Francisca Goyi. Členové skupiny do své tvorby promítali jinotajné zpodobnění obnaženého zranitelného člověka vystaveného hrozivému osudu.<sup>5</sup> Podobně laděné náměty bychom mohli nalézt i v díle Karla Součka či Josefa Brože a také slovenského malíře Cypriána Majerníka. Tvorba těchto malířů se rodí z osobního prožitku skutečnosti a snahy dodat mu na všeobecné platnosti. Lze zde mluvit o generačním pocitu a novém vztahu k realitě, který však nebyl jen reakcí na válečné běsnění, ale vyústěním dlouhodobějšího procesu pronikajícího i mimo samotný nástup válečné generace.

Skupina v určitém smyslu předcházela existencialistické tendence, které se objevily po druhé světové válce jak v literatuře, tak ve výtvarném umění. Religiózní náměty byly mezi umělci skupiny Sedm v říjnu často ztvárňovaným tématem, a to zejména pro svou všeobecnou platnost a srozumitelnost.<sup>6</sup> Nejvíce se promítly do tvorby Josefa Lieslera, v jehož osobitém pojetí se stávaly dějištěm dávných dramát člověka. Většina jeho obrazů ze 40. let je prodchnuta divadelní stylizací, která je patrná i v dílech s biblickými motivy. Citace divadelních prvků či chápání světa jako výjevu z antické tragédie se neobjevuje jen u Lieslera, ale lze jej nalézt i mezi ostatními členy skupiny Sedm v říjnu či u malíře Františka Muziky. Obsah pojmu tragédie odkazuje k antickému divadlu, symbolu humanity, postavenému do přímého protikladu k válečnému běsnění,<sup>7</sup> ale také se pojí s chápáním okupace jako tragédie či katastrofy odehrávající se války.

Divadlo patřilo za války vedle kina k jednomu z nejoblíbenějších zdrojů zábavy a zároveň se stalo téměř jediným místem, kde bylo možno veřejně prezentovat jinotaje či dvojsmysly. Navrhování divadelní scény či kostýmů patřilo v době okupace mezi umělci k častému zdroji obživy. Za mnohými scénografickými návrhy té doby stojí malíři jako byl například František Jiroudek, František Tichý, František Muzika či Josef Liesler. Divadelnost v obrazech zároveň představovala jakési vakuum, umělost či ustrnulost v čase a poukazovala na neživotnost v protektorátu.<sup>8</sup>

Kromě typických divadelních motivů, jako byli herci na scéně, herecké šatny či podobizny mimů, Liesler zobrazoval křesťanské náměty přetransformované do divadelní tragédie. Ústředními prvky těchto obrazů bývá diagonála zastupující pomyslné jeviště a také umělé světlo ozařující hlavní výjev dramatu. Dalším důležitým prostorovým prvkem, který se

---

<sup>5</sup> Jiroudek, Liesler, Paderlík 2010, nepag.

<sup>6</sup> HOŠKOVÁ 1988, 26–27.

<sup>7</sup> LAHODA 2005a, 80.

<sup>8</sup> LAHODA 2011a, 147–148.

stejně jako předchozí stylové elementy vyskytuje v Lieslerových obrazech *Večeře* či *Poslední večeře* (oba 1942) je úběžník, situovaný mimo výjev, odkazující k jinému nehmateľnému světu a vzbuzující tušení čehosi nepřátelského a zlověstného.<sup>9</sup>

Lieslerovy obrazy nazvané *Zmrtvýchvstání* (1941) či *Nanebevzetí* (1944), sledující poslední kapitoly biblických evangelií, jsou opět připodobněny k antické tragédii, situované na blíže neurčité místo a mimo stanovený čas. I postavy jsou uzavřeny do svého vlastního světa a ve vzrušených gestech rukou vztážených k nebi či obličejem skrytým v dlani více než radost vzbuzují bolest a osamělost. V obraze *Zmrtvýchvstání* na sebe bere Kristus podobu přízraku vznášejícího se nad krajinou, připomínajícího zlověstný prelud doby. Stejnou stylizaci nalezneme i v díle *Nanebevzetí*, kde Kristus s křídly nad hlavou evokuje antické letce Daidala a Ikara, známé ze starých řeckých bájí.

František Jiroudek patří mezi dalšího člena skupiny Sedm v říjnu, v jehož díle můžeme nalézt divadelní stylizaci. Obraz *V krytu* (1944) svým názvem evokuje dílo s válečnou tematikou, avšak pojmán je jako davová scéna z antické tragédie. Stejně tak v obraze *Médea* (1941) Jiroudek klade důraz na patetičnost scény, akcentované umělým osvětlením ústředního výjevu a dramatickými gesty postav.<sup>10</sup> Místem střetnutí divadelní stylizace s křesťanskou tematikou je jedno z Jiroudkových vrcholných pláten *Golgota* (1943), kde je figurální seskupení z obrazu *Médea* přeneseno doprostřed nasvícené scény a doplněno o další truchlící postavy a motiv křížů v povzdálí.

Poslední člen skupiny, u něhož se projevila inklinace k biblickým motivům, je Václav Hejna. Hejna na sebe kromě křesťanských námětů upozornil také postavami poutníků, dělníků, či motivem mužů rozestavěných kolem stolu. Většina Hejnových obrazů se vyznačuje syrovým ztvárněním a užitím silných barevných nánosů. Tak je tomu i u první verze *Kamenování* z roku 1936. Na rozdíl od Lieslera se Hejna spíše než k divadelní stylizaci přiklání k tvorbě starých barokních mistrů, jejichž vliv je patrný v koloritu obrazů *Kamenování sv. Štěpána* z roku 1940 a *Bičování* (1940-1943).

Znovuobjevení velkých etap minulosti představovalo za druhé světové války aktuální téma nejen v literatuře, ale i ve výtvarném umění. Tendence obracet se k historii, a to zejména k baroku a gotice, nalezneme i v dílech malířů válečné generace. Aktualizoval se zejména zájem o středověk, rozeznatelný v díle Zdeňka Rykra či Aloise Wachsmanna. V Rykrových obrazech se od poloviny 30. let vyskytuje v cyklu *Elegie* (1938-1939) motiv rytíře, často redukovaný pouze do rytířské hlavy či znaku, a spolu s ním i římsí vojáci v brnění, evokující

---

<sup>9</sup> HOŠKOVÁ 1988, 30–31.

<sup>10</sup> LAHODA 2011b, 153.

středověké rytíře. V díle *Kalvárie* (1939) se objevuje vědomá návaznost na česká středověká ukřižování, zvláště Mistra Vyšebrodského oltáře.<sup>11</sup>

Ke středověkému sochařství se navrácí František Tichý, který do námětu Milosrdného Samaritána transformuje výraz piet vrcholné gotiky. Historizující forma je také patrná v jeho četných námětech Zvěstování Panny Marie inspirovaných díly Rembrandta či Albrechta Dürera. Křesťanské náměty se v Tichého tvorbě začaly objevovat na konci 30. let a po dobu okupace se zařadily do jeho repertoáru. V té době byl již všeobecně uznávaným umělcem a členem SVU Mánes, který mu v roce 1937 uspořádal samostatnou výstavu. Křesťanským námětům, reflektujícím bezprostřední pocit ohrožení, předcházela obraz *Zlatá kočka* (1937) či četná díla zobrazující klauny bratry Fratellini. Zatímco *Zlatá kočka* se zařatými drápy poukazuje na spojení krásy a divokosti, veselí klauni s širokými úsměvy balancují mezi humorem a tragičností.<sup>12</sup>

U Aloise Wachsmána představují biblické motivy vyústění jeho dlouholetého zájmu o antické náměty a příběhy ze starých řeckých bájí. Nejprve se antické i křesťanské motivy časově prostupují, ke konci života však Wachsmán od motivů antické tragédie upouští a věnuje se téměř výhradně christologickým námětům. Dochází i k proměně Wachsmanova malířského stylu, kdy zanechává podnětů surrealismu a inspiraci čerpá v minulosti.<sup>13</sup>

Jan Bauch od poloviny 30. let upouští od plošných a dekorativních zátiší a krajin laděných do pastelových tónů modré, růžové a zelené a nahrazuje je malbami, v nichž se pokouší o plastické formování barvy a vyjádření neklidu způsobeného válečnou hrozbou. Mezi první křesťanské náměty v Bauchově tvorbě, v nichž lze pozorovat stylovou proměnu, projevující se v uvolněnějším rukopisu, se řadí *Jan Křtitel* a *Máří Magdaléna* (oba 1936). Následuje první verze námětu *Kristus na hoře Olivetské* z roku 1937, na které již můžeme sledovat nejen změnu formy, ale i koloritu, vyznačujícího se laděním do odstínů modré a červené. Toto dílo se stává předehrou pro obrazy ze 40. let, kde Bauch za užití expresivních tahů štětce a silných nánosů barev rozehrává drama lidské bolesti, osamělosti a strachu. Postavy stojící pod křížem na obou verzích obrazu *Golgota* připomenou pozdní gotické plastiky, způsob hnětení a vrstvení barvy má naopak blízko k české sochařské barokní tradici. Na Bauchově chápání hmoty se nepochybně podepsalo dětství strávené v řezbářské dílně, jež patřila jeho otcovi, a vlastní sochařská zkušenost.

Nejmladší a poslední ze sledovaných umělců, Václav Chad, nastupuje v roce 1939 na nově vzniklou Školu umění ve Zlíně, která se po uzavření vysokých škol stala místem, kde

---

<sup>11</sup> LAHODA 2005a, 77.

<sup>12</sup> WINTER 2002, 98–100.

<sup>13</sup> MICHALOVÁ 2003, 103.

bylo vedle striktního řádu školy možné po večerech rozvíjet svou volnou tvorbu. Chad se svým progresivním projevem a osobitým chováním záhy zařadil mezi její nejvýraznější členy. Vedle expresivně laděných krajin i portrétů se Chad intenzivně zabýval tématem smrti, jež prostupovalo celou jeho tvorbu. Motiv smrti souvisí i s námětem Ukřižování, jež začalo po roce 1940 hojně plnit stránky Chadových skicářů. Chad se k němu neustále vracel, nikdy téma nepovažoval za dokončené. V jeho díle nabývají postavy pod křížem zkarikovaných podob a často se stávají účastníky jakýchsi erotických orgií. I Kristus na kříži je zbaven úcty, která mu náleží, a obnažený na kříži více než soucit vzbuzuje pobouření. Přesné pohnutky, které Chada k podobným interpretacím vedly, nejsou známy. S největší pravděpodobností však jeho dílo vypovídá o obavách a pochybnostech z tehdejší neklidné doby.<sup>14</sup>

Důvodem k sepsání této práce byl osobní zájem o dané téma a pokus ho lépe strukturovat. Jedná se o zatím neprobádanou oblast, k níž není k dispozici mnoho literárních zdrojů. Následující text se bude zabývat jednotlivými novozákonními náměty, rozčleněnými do šesti tematických okruhů a časově zařazenými do dvou období. První sleduje křesťanské motivy vyskytující se v české malbě, kresbě a grafice od začátku okupace Československa do atentátu na Reinharda Heydricha v roce 1942. Řadí se do něho převážně náměty Milosrdného Samaritána, Krista na hoře Olivetské a Poslední večeře. Druhé období je věnováno křesťanským tématům zobrazovaným od druhé poloviny roku 1942 až do konce roku 1944. Tyto motivy tvoří převážně Ukřižování, biblické Golgoty či první křesťanští mučedníci. Snahou práce je zohlednit vznik děl v souvislosti s politickou a kulturní situací v protektorátu, která se měnila v závislosti na válečných výsledcích Německa.

Vzhledem k tomu, že nejsou známá přesná data vzniku uměleckých děl a neexistuje jasná časová hranice, se text řídí tematickými okruhy, kam lze jednotlivé náměty zařadit. Práce si neklade za cíl kompletní zmapování fenoménu zobrazování křesťanských motivů v umění doby protektorátu, ale pokusí se o tematizaci a časové zařazení těch nejfrekventovanějších.

Text zahrnuje díla umělců, u kterých lze s propuknutím války vysledovat změnu ve výtvarné formě a oproštění se od dosavadních tendencí. Proměna malířského a kresebného výrazu se dostala do úzké paralely s volbou křesťanských námětů jakožto prostředku k vyjádření hrůzy, strachu a nejistoty z válečného ohrožení. Větší prostor bude věnován dosud plně nedocenené osobnosti Václava Chada.

---

<sup>14</sup> PETROVÁ 2009, 127–129.

## 2. Literatura k tématu

Zobrazování křesťanských motivů v českém umění doby protektorátu nebylo do dnešní doby zhodnoceno v žádné disertační práci či odborné publikaci. Vznik bakalářské práce tak značně komplikoval nedostatek studijního materiálu, zabývajícího se tímto fenoménem. Za zásadní publikaci blíže se vyjadřující k umění vzniklému za doby protektorátu a jeho zasazení do politického kontextu lze považovat výstavní katalog *Konec avantgardy?*,<sup>15</sup> který vznikl pod vedením Hany Rousové a mapuje dosud neprobádané oblasti výtvarného umění té doby. Text je tematicky rozčleněn na jednotlivé kapitoly, věnující se jak kulturně-politickým, tak výtvarným okruhům. Součástí katalogu je také kapitola *Člověk na kříži*,<sup>16</sup> v níž Hana Rousová nastiňuje problematiku zobrazování křesťanských témat za války.

Výtvarné tvorbě datované roky 1939-1958 je dále věnován pátý díl souboru *Dějiny českého výtvarného umění* věnovaný období let 1939-1958.<sup>17</sup> Podobně jako *Konec avantgardy?* se tento soubor zabývá uměním vzniklým za totalitního režimu protektorátu, které je kladeno do širších společenských, kulturních i politických souvislostí. Důležitým zdrojem informací, týkajících se tvorby sledovaných umělců představuje kapitola *Melancholie, expresionismus a skupina Sedm v říjnu*,<sup>18</sup> v níž se Vojtěch Lahoda vyjadřuje k historizujícím tendencím 40. let, blíže představuje skupinu Sedm v říjnu i její existenciálně laděnou tvorbu a zmiňuje také malíře ovládající expresionistický výraz.

Kvalitní monografii Jana Baucha vydala v roce 2012 Rea Michalová. Bauchovo dílo je sledováno chronologicky, rozčleněné do několika kapitol. Uvnitř knihy nalezneme bohatou přílohu reprodukcí Bauchových děl. Součástí práce je esej od Petera Kováče, zabývající se jednotlivými tématy Bauchovy tvorby a zaměřující se na formální stránku jeho díla.<sup>19</sup> Rea Michalová je také autorkou poměrně dobře zpracované monografie o malíři Aloisi Wachsmannovi.<sup>20</sup>

Obsáhlou publikaci věnující se tvorbě Františka Tichého sepsal Tomáš Winter. Kniha je vybavena obrazovým doprovodem doplňujícím jednotlivé kapitoly a obohacena o seznam důležitých životopisných dat a Tichého výstav.<sup>21</sup>

---

<sup>15</sup> Konec avantgardy? 2011.

<sup>16</sup> ROUSOVÁ 2011b.

<sup>17</sup> DČVU V 2005.

<sup>18</sup> LAHODA 2005a.

<sup>19</sup> MICHALOVÁ/KOVÁČ 2012.

<sup>20</sup> MICHALOVÁ 2003.

<sup>21</sup> WINTER 2002.

Dílu Josefa Lieslera se věnuje monografie Simeony Hoškové, zmiňující se i o tvorbě skupiny Sedm v říjnu. Bohužel však nevěnuje větší pozornost křesťanským námětům, které v Lieserově tvorbě zastupovaly důležité místo.<sup>22</sup> Monografii dalšího člena skupiny Sedm v říjnu, Václava Hejny, v roce 2013 sestavil Harald Tesan. Kniha vznikla při příležitosti výročí stého narození tohoto umělce v roce 2014. Kniha není řazena chronologicky, ale sleduje jednotlivé tematické okruhy Hejnovy tvorby.<sup>23</sup>

Na zhodnocení díla dlouho opomíjeného malíře Václava Chada má velikou zásluhu Eva Petrová, která mu v roce 1997 uspořádala retrospektivní výstavu. K ní vydala i katalog, jehož text zařadila do své knihy *Výstavy v čase proměn*.<sup>24</sup>

K porozumění politické situace protektorátu bylo nutné se seznámit s publikacemi týkajícími se historie Prahy za doby okupace. Mezi ně patří práce Jana Borise Uhlíře a Jana Kaplana, kteří společně sepsali knihu *Praha ve stínu hákového kříže*<sup>25</sup> a dílo *Praha ve stínu hákového kříže. Pravda o německé okupaci 1939-1945*<sup>26</sup> od Calluma Macdonalda a Jana Kaplana.

Pro hlubší orientaci v kulturní situaci protektorátu bylo zapotřebí prostudovat válečné ročníky společenského časopisu *Salon*, dále svazky časopisu *Kritický měsíčník*, zaměřujícího se na uměleckou a literární kritiku, a také některé ročníky týdeníku *Pestrý týden*.

---

<sup>22</sup> HOŠKOVÁ 1988.

<sup>23</sup> TESAN 2013.

<sup>24</sup> PETROVÁ 2009.

<sup>25</sup> KAPLAN/UHLÍŘ 2005.

<sup>26</sup> KAPLAN/MACDONALD 1995.

### 3. Evropa na prahu 2. světové války

#### 3.1 Politická situace v Evropě 30. let

Od počátku 30. let nastává v Evropě změna politického i kulturního klimatu. Evropa čelila hluboké destabilizaci způsobené jak hospodářskou krizí, tak politickými problémy uvnitř států. Nestabilita ekonomiky připravila ornou půdu nejen pro fašizaci Porýní, ale také Itálie či Španělska, kde v roce 1936 vypukl konflikt, který brzy přerostl v občanskou válku.

Newyorský krach na burze i válečné reparace znemožňovaly hospodářský rozmach německých zemí a způsobovaly velké sociální problémy. Během prvních roků světové krize prudce klesla nezaměstnanost a vzrostly sociální nepokoje, čehož využil Adolf Hitler na své cestě k moci.

Ihned po dosazení do funkce říšského kancléře v roce 1933 zahajuje Hitler svou politickou kariéru potlačením demokracie a radikalizací společnosti. Hitlerovy expanzivní plány na ovládnutí celé Evropy se projevovaly mohutným zbrojením,<sup>27</sup> rozvíjením válečné výroby a budováním armády. K podobně expanzivní politice docházelo i v Itálii, kde stál v čele státu fašistický diktátor Benito Mussolini. Itálie, která za účelem zlepšení italského průmyslu zaútočila v roce 1935 na Habeš, se tímto agresivním útokem přiblížila expanzivní politice Německa.

Neklidné časy nastaly také ve Španělsku, kde v létě roku 1936 následkem převratu dochází k občanské válce, trvající další tři roky. Na jedné straně stáli pravicoví „frankisté“, tedy stoupenci generála Francisca Franca, spolu s Německem a Itálií, na druhé straně pak republikáni s podporou interbrigád složených ze zahraničních dobrovolníků.

V roce 1936 dochází k militarizaci Porýní, která vygraduje připojením Rakouska k Říši v roce 1938.<sup>28</sup> Hitler se však nespokojí pouze s Rakouskem a bezprostředně po jeho anexi začíná plánovat i odtržení Sudet.

#### 3.2 Připojení Sudet a vznik Protektorátu Čechy a Morava

Adolf Hitler využil nespokojenosti sudetských Němců, kterým nebyla dopřána politicko-územní autonomie, a na Říšském sněmu v únoru 1938 otevřeně proklamoval, že chce osvobodit tři miliony sudetských Němců z pohraničí. Československo se ocitlo v pasti, neboť ho ze všech stran obklopovaly nepřátelské státy. Rakousko bylo připojeno k Německu

<sup>27</sup> QUATREMARRE 1937, 6–7.

<sup>28</sup> Rakousko přivtěleno k Německu. In: Pestrý týden 1938, roč. XIII, č. 12, 2–3.

a Maďarsko sympatizovalo s Berlínem. Na jaře 1938 anglická i francouzská vláda vyzvaly Československo ke vstřícnému postoji vůči požadavkům SdP, sudetoněmecké strany, která v roce 1937 plně přijala nacistickou ideologii. SdP vyžadovala například rovnoprávnost Čechů a Němců v ČSR, volné šíření nacistické ideologie nebo obsazení státní správy v pohraničí Němci.

Česká společnost se odmítala podřítit nepřiměřeným požadavkům.<sup>29</sup> Tehdy vydalo na tři sta levicových intelektuálů manifest *Věrní zůstaneme*, který v následujících dnech podepsalo více než milion československých občanů, a v němž vyzvali vládu k neústupnosti.<sup>30</sup> Během léta se požadavky SdP vystupňovaly, Československo je však odmítalo plnit. Česká vláda následně vypracovala čtyři plány, kterými se snažila částečně vyjít vstříc požadavkům SdP, ale všechny byly zamítnuty. Zároveň odmítala nátlak Francie i Velké Británie o podstoupení Sudet Říši a 23. 9. 1938 vyhlásila mobilizaci.<sup>31</sup>

Na 29. 9. 1938 byla do Mnichova svolána konference, na níž se mělo rozhodnout o budoucnosti Československa. Přítomni byli představitelé Francie, Německa, Itálie a Velké Británie, Československo nebylo přizváno. Zúčastnění podepsali dohodu o podstoupení československého pohraničí Německu a vynesli tak ortel nad budoucím osudem Československa.<sup>32</sup>

Československé vládě nezbývalo nic jiného než podmínky přijmout. Již 1. 10. začaly německé vojenské jednotky obsazovat pohraničí a do konce října bylo téměř celé plánované území zabráno Německem. Prezident Edvard Beneš, vnímaný velkou částí české veřejnosti jako zrádce či viník, odstoupil z funkce, a na jeho místo byl na konci listopadu dosazen Emil Hácha. Sliby Němců, že Čechy zůstanou svobodnou zemí, byly porušeny již v prvních měsících. Došlo k zavedení cenzury a Česko – Slovensko se již dále nemohlo považovat za demokratický stát.<sup>33</sup> Německý nátlak vyvrcholil v březnu 1939, kdy byly Čechy a Morava násilně připojeny k Říši<sup>34</sup> a naděje na demokracii byla pohřbena.

---

<sup>29</sup> EMMERT 2012, 106–114.

<sup>30</sup> DUŠKOVÁ/MORGANOVÁ/ŠEVČÍK 2001, 30.

<sup>31</sup> EMMERT 2012, 114–124.

<sup>32</sup> GEBHART/KUKLÍK 2004, 10.

<sup>33</sup> EMMERT 2012, 132–144.

<sup>34</sup> Aktuality týdne. In: Pestrý týden 1939, roč. XIV, č. 11, 3.

### 3.3 Kultura od roku 1937 do začátku okupace

Navzdory neklidné politické situaci v Československu se téměř po celý rok 1937 uskutečňovaly oslavy k padesátiletému výročí Spolku výtvarných umělců Mánes. Jednou z nejvýraznějších akcí se stala Výstava francouzského umění, která reprezentovala díla moderních mistrů se silným zastoupením impresionistů. Spolek však již nenaznačoval nové cesty vývoje výtvarného umění, jak tomu bylo do první světové války, a dostával se do slepé uličky.<sup>35</sup>

V květnu 1937 byla v divadle D 37 E. F. Buriana zorganizována výstava československé avantgardy, kde dostali výraznější prostor mladí surrealisté, tvořící později jádro skupiny Ra a Skupiny 42. Divadlo E. F. Buriana spojovalo výtvarné umění, divadlo i film a stalo se tak místem setkávání a významným centrem nejen umělců nejmladší generace.<sup>36</sup>

Československá výtvarná scéna však nemohla nechat bez odezvy události, které se odehrávaly v druhé polovině třicátých let v Evropě. Fašizace Německa či Itálie a občanská válka ve Španělsku se promítly do změny výtvarného názoru avantgardních umělců. Obrazy začaly nabývat apelativního charakteru a měnily se v patetické, expresivně ztvárněné apokalyptické vize. Malíři se navraceli k alegorickým symbolům a antickým námětům sloužícím jako obecně platné podobenství doby.<sup>37</sup>

Jedním z prvních malířů, kteří reagovali na fašizaci Evropy a občanskou válku ve Španělsku, byl Emil Filla. Jeho obrazy po roce 1935 obsahují silný expresivní náboj, jenž se v jeho díle objevil již v počátcích tvorby. Variace na téma ženy jsou vystřídány tématem *Bojů a zápasů*, které se posléze stanou hlavní náplní Fillovy tvorby, a to až do roku 1939, kdy dojde k jeho zatčení a věznění v koncentračním táboře.

Zaujetí, s kterým Filla boje a zápasy znázorňoval, hraničilo s posedlostí. Kromě kreseb a maleb vytvořil také sérii bronzových plastik a reliéfů. Motiv Héraklova zápasu se lvem převedl i do monumentální malby v oponě divadla D 36 a dílo nazval *Španělsko*.

Dalšími malíři, kteří se vůči španělské občanské válce vymezili, byli například František Muzika, František Hudeček či František Janoušek. Janoušek vypráví o hrůzách války v obraze *Španělsko* (1938), kde ztvárňuje fantomy vznášející se nad válkou zpustošenou zemí, na níž leží kostra mrtvého zvířete, pravděpodobně personifikace války. Toyen v roce 1937 vytváří cyklus *Přízraky pouště*, kde se ústředním motivem stává úzkost

<sup>35</sup> LAHODA 1998, 142.

<sup>36</sup> ŠMEJKAL 1998, 278–279.

<sup>37</sup> IBIDEM, 289.

transformovaná do námětů rozbitých dětských hraček a zkamenělých zvířat. Tato díla předznamenávají její další válečné cykly.<sup>38</sup>

Zatímco v Čechách lze do roku 1938 mluvit o svobodné tvorbě, v Německu v průběhu 30. let docházelo k pokusům vymýtít díla neslučující se s idejemi nacistického režimu tehdejšího Německa. Za taková byla považovaná například díla moderní nebo tvorba židovských umělců. Situace vygradovala uspořádáním výstavy Entartete Kunst<sup>39</sup> v Mnichově v roce 1937. Na přehlídce byla zastoupena zejména tvorba údajně „židobolševická“, díla německých expresionistů a tehdejší německé a evropské avantgardy. Tato ideologická manipulace nezůstala na české kulturní scéně bez odezvy. V říjnu roku 1937, jen pár měsíců po zahájení výstavy zvrhlého umění, uspořádala pražská Galerie Dr. Feigla přehlídku německých expresionistů, dehonestovaných na výstavě v Mnichově. Vůči Mnichovské výstavě se negativně vymezili také čeští teoretici Karel Teige a Pavel Kropáček. Zatímco Kropáček kritizoval vymýcení expresionistického umění z výtvarné scény,<sup>40</sup> Teige poukázal na fakt, že nacistická propaganda se až příliš nebezpečně podobá sovětské.<sup>41</sup>

V září roku 1937 zemřel T. G. Masaryk, který pro Československo znamenal důležitý opěrný bod. Pro obyvatele země se stalo nezbytným utvrzovat si svou národní identitu zpochybnovanou Německem, a tíhli k historismu. Umělecká beseda připravila dvě velké výstavy. Staré umění na Slovensku (1937)<sup>42</sup> a Pražské baroko (1938), které představovaly potvrzení důležitosti československé kultury. Výstava Pražské baroko se konala od května do září roku 1938 ve Valdštejnském paláci a zpřístupnila rozsáhlý soubor barokních soch, maleb, ale i užitého umění. Stala se jakousi manifestací nového vztahu k národním dějinám.<sup>43</sup> Další zajímavou přehlídkou byla výstava Postavy českých dějin (1938), uspořádána Spolkem výtvarných umělců Mánes, prezentující sochařské i malířské portréty nejvýznamnějších osobností českých dějin na poli kulturním i politickém.<sup>44</sup>

Vývoj české umělecké avantgardy byl definitivně ukončen na podzim roku 1938. Zpočátku, hlavně po vypuknutí španělské občanské války, se zdálo, že dojde k vytvoření jednotné levicové fronty, a že bude posílena pozice avantgardní tvorby. Podařilo se zorganizovat několik akcí na obranu demokratického Španělska a avantgardní tvůrci zde často přejímali vůdčí úlohu. Výstava československé avantgardy, kde byla představena myšlenka

---

<sup>38</sup> ŠMEJKAL 1998, 290–293.

<sup>39</sup> Entartete Kunst = Zvrhlé umění.

<sup>40</sup> PECH 2011a, 100–102.

<sup>41</sup> DUŠKOVÁ/MORGANOVÁ/ŠEVČÍK 2001, 16.

<sup>42</sup> PECH 2011d, 71–73.

<sup>43</sup> Přípravy k výstavě Pražské baroko. In: Pestrý týden 1938, roč. XIII, č. 21, 11.

<sup>44</sup> Tisíc let českého národa, jeho bytí a kultury na výstavě Postavy českých dějin ve výstavních sálech SVU Mánes. In: Pestrý týden 1938, roč. XIII, č. 24, 12–13.

jednotné kulturní fronty, se stala poslední společnou akcí, po níž nastalo období tápání a vášnivých diskuzí. Pod vlivem stalinské kulturní politiky docházelo i k systematickým útokům ze stran levicového tisku v čele s S. K. Neumannem. Došlo i k roztržce mezi surrealisty, konkrétně mezi Surrealistickou skupinou a Vítězslavem Nezvalem. Karel Teige následně ve svém textu *Surrealismus proti proudu* (1938) obhájil základní práva avantgardního umění. Pro Teigeho se stala umělecká tvorba existenciální nutností, a byl si zároveň vědom toho, že s narůstajícím nebezpečím fašismu, ale i stalinistickou politikou se možnosti svobodné tvorby blíží ke konci, a že brzy nepůjde jen o obhájení svobodného výtvarného projevu, ale především o obranu demokracie a lidských práv.<sup>45</sup>

Josef Čapek ještě stihne namalovat cykly *Oheň* (1938-1939) a *Touha* (1939), jimiž nad sebou vyřkne ortel. Zatčen je stejně jako Emil Filla první den války, a to 1. 9. 1939. V obrazech se prolínají vzpomínky na dětství s motivem vzdoru. Na malbách *Touhy* vystupuje postava venkovanky, melancholicky pohlížející na krajinu, jež přestává být domovem. V cyklu *Oheň* se opakuje motiv ženy rozkročené se zařatou pravicí, stojící mezi troskami zničených domů, z nichž na poslední chvíli utíkají lidé. Žena z cyklu představuje jakousi alegorii, symbol vlasti, která v bojovné pozici, připomínající Delacroixovu Svobodu, hájí poslední zbytky nezávislosti.<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> ŠMEJKAL 1998, 297–299.

<sup>46</sup> LAHODA 2005a, 85.

## 4. První fáze války. Od počátku okupace do smrti Reinharda Heydricha

### 4.1 Kulturní a politická situace v protektorátu

První roky války se nesly v duchu německého vítězství. V dubnu roku 1940 přešla armáda Adolfa Hitlera Dánsko a Německo a dále pokračovala v tažení napříč západní Evropou. Postupně německým vojskům podlehl Holandsko, Belgie, Lucembursko a Francie, která v červnu 1940 podepsala s Německem příměří, a Hitlerovi tudíž zbýval poslední velký protivník západu, a to Velká Británie. Německé vojsko se začalo připravovat na invazi. Na sklonku léta 1940 zahájil Hitler systematické letecké útoky na Velkou Británii a soustředil se na boje v britských koloniích. Od podzimu 1940 Německo zintenzivnilo přípravy na přepadení Sovětského svazu,<sup>47</sup> k čemuž došlo v červnu následujícího roku. Po rychlém počátečním postupu, kdy Německo využilo momentu překvapení, se v prosinci 1941 invaze při postupu na Moskvu značně zkomplikovala, protože německá vojska překvapily tuhé mrazy. Boje se protáhly do zimy roku 1943, v níž díky vítězství sovětských vojsk v bitvě u Stalingradu došlo ke zlomovému obratu průběhu druhé světové války. Další zásadní událost přinesl prosinec 1941, kdy byla japonským letectvem 7. 12. přepadena americká tichomořská základna Pearl Harbor a USA vstoupily do války.<sup>48</sup>

Čechy se pomalu vzpamatovávaly z mnichovské zrady a jejích důsledků. Pro první roky německé okupace bylo typické probuzení vlasteneckého étosu a navrácení se k velkým postavám českých dějin. Vzory se hledaly převážně v osobnostech národního obrození, v Karlu Jaromíru Erbenovi, Janu Nerudovi, či Juliu Zeyerovi a mnoha dalších. Jakýmsi manifestem národního citění se stal převoz ostatků Karla Hynka Máchy na vyšehradský Slavín 15. 5. 1939. Mácha, od jehož smrti v roce 1936 uplynulo sto let, vyvolal silnou reakci i v dílech českých umělců. Máchovské tematice se mezi nejmladší generací věnoval malíř Václav Hejna, který vedle expresivních obrazů umírajícího básníka vytvořil i ilustrace k *Máji*.

V roce 1940 se připomínalo 120. výročí narození další velikánky, Boženy Němcové. Ohlas byl mimořádný. V téže době vyšlo několik publikací o Němcové, v D 40 byly pořádány literární večery a v neposlední řadě vznikl film *Babička*.<sup>49</sup> Václav Černý ve stati *Kritického měsíčníku* ukazuje Boženu Němcovou jako vzor nezlomné hrdosti a síly navzdory nepříznivému osudu. Černý otevřeně povzbuzuje lid, aby si z Němcové vzal příklad v jejím

---

<sup>47</sup> ČEJKA/RICHTER 1979, 47–49.

<sup>48</sup> IBIDEM, 97–99.

<sup>49</sup> LAHODA 2011c, 245–246.

životním boji, a upozorňuje, že její češství se neskryvá v podobnosti jejího života s osudem českého národa v bolesti, ale vítězstvím nad ní.<sup>50</sup>

*Kritický měsíčník* bylo periodikum, vydávané od roku 1938 a zaměřující se převážně na uměleckou a literární kritiku. Pod vedením Václava Černého vyšlo na svou dobu mnoho odvážných statí a úvah, jež si mimo jiné kladly za cíl povzbuzovat český národ a vymezovat se vůči nacistickému útlaku. Svým neohroženým postojem byl trnem v oku představitelům oficiální kultury. V roce 1942, kdy po dosazení Reinharda Heydricha do funkce zastupujícího říšského protektora Čech a Moravy, docházelo k mnohým restrikcím nejen v kulturní oblasti, byla činnost *Kritického měsíčníku* pozastavena. Obnovení se časopis dočkal v roce 1945 a vydáván byl až do roku 1948.

Ne všechen tisk se však vyznačoval hrdinským postojem vůči tehdejší politické situaci. Snahou většiny periodik bylo vyvolání dojmu, že protektorát je místem, kde nedochází k žádným větším změnám a vše zůstává při starém. Obálky časopisů, ze kterých na nás hledí rozesmáté dívky či bezstarostně hrající si děti, vyvolávaly dojem nereálného světa, existujícího mimo prostor a čas.<sup>51</sup> Jedním z takových byl obrázkový magazín *Salon*, vycházející již od roku 1922. Svým obsahem i grafickým zpracováním se stal jedním z nejrepresentativnějších časopisů své doby. Spíše než na politiku se soustředil na prezentaci společenského života a výtvarné kultury. Mezi pravidelné rubriky patřily přehledy pražských výstav a reportáže ze Zlínských salonů.

Na stránkách *Salonu* se objevovaly i kritiky na výstavy pořádané v rámci výstavního projektu Národ svým výtvarným umělcům, které vznikly pod záštitou Kulturní rady Národního souručenství – politické organizace vzniklé v prosinci roku 1938 za účelem převzetí kontroly nad kulturním životem v protektorátu.<sup>52</sup> Předsedou Kulturní rady se stal Bohumil Stašek, který v březnu 1939 otevřeně prohlašoval, v jakém duchu se ponese kultura následujících let. Za cíl si vytyčil „očistu“ umění od ideologií, jež byly během posledního desetiletí dle jeho názoru v rozporu s křesťanskými i národními zásadami, a vytvoření nové národní kultury.<sup>53</sup> Pod patronací tohoto výstavního projektu proběhlo během roku 1939 v Čechách a na Moravě třicet pět přehlídek, jichž se zúčastnilo na 828 umělců.

K první výstavě napsala kunsthistorička a redaktorka *Salonu* Alžběta Birnbaumová kritiku, v níž výstavní projekt považuje za první český oficiální Salon, který se zbavil nánosů snobismu a očistil české umění od přílišného individualismu. S nadšením shledala, že

---

<sup>50</sup> ČERNÝ 1940, 51–56.

<sup>51</sup> LAHODA 2005b, 125.

<sup>52</sup> ČERVINKA 2002, 42–43.

<sup>53</sup> PECH 2011a, 102–103.

expozice čítající 662 výtvarných děl neobsahuje ani jeden kýč, což lze považovat za velmi odvážné tvrzení. Dále se Birnbaumová zmiňuje o údajné absenci dekadentního a „snobsko-surrealistního“ umění.<sup>54</sup>

Přehlídky pokračovaly i během let 1940-1942. Vystavená díla představovala vesměs konzervativní směr, přesto však v zastoupení můžeme najít jména jako jsou Jan Bauch, Vincenc Beneš, Karel Černý, Václav Hejna, Josef Liesler či Václav Špála.<sup>55</sup>

Z oficiálních výstav se na počátku 40. let kromě přehlídek spadajících pod výstavní projekt Národ svým výtvarným umělcům objevovaly také výstavy silně propagandistické. Ty měly za cíl přesvědčit lid o velikosti německé kultury a také se vymezit vůči bolševismu a Židům. Do první skupiny spadala například výstava německého malíře Ernsta Vollbehra, Hitlerova oblíbence pověřeného dokumentací nejdůležitějších událostí v Říši. Přehlídka se konala v červnu roku 1941 v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze. V rámci propagandistických výstav došlo také k organizaci několika putovních přehlídek silně ideologicky zaměřených. Zaštiťovaly je říšské vládní úřady a složky NSDAP. Kromě výstav nazvaných Žena a matka anebo Pocta práci byla v Německu zorganizována také historická výstava Německá velikost, kterou Němci při příležitosti druhého výročí vzniku Protektorátu Čechy a Morava představili i v Praze, v tehdejší Zemském, dnešním Národním muzeu. Expozice byla rozdělena do čtrnácti tematických okruhů oslavujících největší německé osobnosti.

Druhý typ přehlídek využíval k prezentaci negaci. Zesměšňoval bolševismus a Židy představoval v tom nejhorším možném světle.<sup>56</sup> V roce 1942 se Na Příkopěch v síni Myslbeka konala výstava malíře Karla Rélinka, kolaboranta a antisemity, kde byla k vidění díla akademického realismu se silně antisemitskou tematikou. Výstava dostala název Židobolševismus - nepřítel lidstva a jiné obrazy Karla Rélinka a na zahájení byl přítomen i ministr kultury a kolaborant s nacistickým režimem, Emanuel Moravec. Přehlídka se naštěstí nedočkala širšího ohlasu v českém umění. Rélink se od společnosti tehdejších výtvarníků distancoval.<sup>57</sup>

Otevřenou protisovětskou propagandu přinesla také výstava Sovětský ráj, zahájená 28. února 1942, která do Čech dorazila z Vídně. Slavnostnímu otevření expozice byli přítomni němečtí prominenti jako byl například Karl Hermann Frank, jenž vedl zahajovací řeč a její hlavní organizátor, zástupce říšského propagačního vedení NSDAP, Paul Bötticher. Expozice

---

<sup>54</sup> BIRNBAUMOVÁ 1939, 26–28.

<sup>55</sup> LAHODA 2005b, 116–117.

<sup>56</sup> ZADRAŽILOVÁ 2011, 163–176.

<sup>57</sup> LAHODA 2005b, 116–118.

byla založena na důrazném kontrastu bohatosti a krásy Sovětského svazu na straně jedné a pustošící bolševické politiky na straně druhé. Součástí výstavy bylo velké množství dokumentů, map a fotografií. Návštěvnost výstavy byla rekordní. Během čtyř týdnů, po které se výstava konala, ji shlédlo na tři sta tisíc lidí. Většina veřejnosti si přehlídku vyložila po svém a chápala ji jako úmyslné pohanění Sovětského svazu.<sup>58</sup>

Ačkoli protektorátní propaganda sílila, stále se objevovaly možnosti k prezentaci děl malířů, kteří nešli ruku v ruce s nacistickým režimem. Mezi zastoupené patřil například František Tichý, jemuž byla v roce 1941 v Topičově salonu uspořádána výstava. Představena zde byla převážně grafická díla a ilustrace, avšak mezi náměty se už objevuje i tvorba náboženská, a to obrazy Krista a Jana Křtitele.<sup>59</sup> O rok později se Tichý představil v Pošově galerii, o níž se Alžběta Birnbaumová vyjádřila jako o „nezapomenutelné, kouzelné, démonické, artistní, překvapující a odhalující.“ Upozorňuje, že se Tichý odklonil od deformací a inspiraci čerpá z historismu.<sup>60</sup>

Dalším malířem, který během válečných let neměl problém s vystavováním, byl Jan Bauch. V roce 1940 po několikaleté přestávce vystavil Bauch svá díla z posledního období. Přehlídka se konala v Topičově salonu a mezi náměty se objevily nejen květinová zátíší, akty či podobizny, ale byl zde také představen celý cyklus biblických výjevů. Ze Starého zákona Bauch vybral námět Adama a Evy a z Nového zákona dva obrazy s tématem Večeře Páně, dále dvě verze Krista na hoře Olivetské, tři obrazy s námětem Golgoty a obraz nazvaný *Poslední cesta*, který zobrazuje tři ženy jdoucí ke hrobu.<sup>61</sup>

V říjnu roku 1939 se konala 1. výstava skupiny Sedm v říjnu, která se v lehce pozměněném složení opakovala i v říjnu následujícího roku a v roce 1941. Josef Liesler byl po rozpuštění skupiny přijat do Mánesa, kde se účastnil každoročních společných výstav a ostatních akcí, a potkával se tam i s dalším členem skupiny, Václavem Hejnou, jemuž Mánes v roce 1942 uspořádal samostatnou výstavu. Liesler byl zastoupen i na Zlínských salonech mladých v roce 1940 a 1941 a také na výstavě Konfrontace I. v Melantrichu, konané v roce 1941, na které vystavovali i další členové bývalé skupiny Sedm v říjnu.

Politické poměry ve společnosti se začaly přistřevovat potom, co byl v září 1941 říšský protektor Konstantin von Neurath poslán na „zdravotní dovolenou“ a jeho místo bylo nahrazeno Reinhardem Heydrichem. Heydrichova vize představovala vytvoření poslušného nesvobodného státu, který by dopomohl Říši k absolutní moci. Vyhlásil stanné právo a zřídil

---

<sup>58</sup> ZADRAŽILOVÁ 2011, 177–181.

<sup>59</sup> VACKE 1941, 6.

<sup>60</sup> BIRNBAUMOVÁ 1942, 16–17.

<sup>61</sup> MICHALOVÁ/KOVÁČ 2012, 43–44.

zvláštní soudy, které měly trestat osoby obviněné z nabourávání státního systému a ohrožování politického dění.<sup>62</sup> Ihned po dosazení Heydricha do funkce byl také vyhlášen výnos příkazující židovskému obyvatelstvu nosit na oděvu židovskou hvězdu. Na podzim téhož roku došlo k prvním transportům židovského obyvatelstva do Lodže a do terezínského tábora.<sup>63</sup>

Heydrichovy ambice spočívaly také v rozkrytí široké protektorátní odbojové sítě. V uměleckých kruzích vznikly dvě antinacistické organizace, a to Klub umělců, který i přes velkou represi nebyl zakázán, a Národní revoluční výbor inteligence. Národní revoluční výbor inteligence neboli NRVI měl potenciál stát se největší odbojovou organizací, ale dříve, než byla oficiálně zahájena jeho činnost, byl prozrazen a jeho členové vesměs skončili v koncentračních táborech nebo na popravišti. Levicově orientovaný NRVI chtěl pod vedením Julia Fučíka a Vladislava Vančury vytvořit skupinu s kulturním a vědeckým odvětvím, která by sdružila inteligenci v boji proti nacismu. Mezi členy skupiny patřil i Pavel Kropáček, teoretik skupiny Sedm v říjnu, jehož 30. dubna 1942 zatkl gestapo při jedné ze schůzí výboru. Kropáček byl spolu s dalšími členy na konci ledna 1943 transportován do Osvětimi, kde po měsíci zemřel.<sup>64</sup>

Pavel Kropáček nebyl jedinou osobou na poli výtvarného umění, která padla za oběť nacistickému teroru. V koncentračním táboře zemřeli také Vojtěch Preissig, Dalibor Michálek či Zdeněk Dvořák. V roce 1940 ukončil v obavách před zatčením gestapem svůj život skokem pod vlak Zdeněk Rykr. Jeho smrt předznamenávaly teskné náměty elegií, laděných do historizujících forem.<sup>65</sup>

Největších represálií se však země dočkala až poté co 4. června podlehl Reinhard Heydrich atentátu provedenému dvěma českými parašutisty Janem Kubišem a Josefem Gabčíkem. Tisíce lidí prošly pod rukama popravčí četě na kobyliské střelnici a další tisíce byly uvězněny. Jako další čin odplaty nechal Hitler srovnat se zemí vesnice Lidice a Ležáky, z důvodu údajného „spráhnutí“ se s atentátníky.<sup>66</sup>

První válečnou etapu charakterizují vojenské úspěchy Říše, které v té době nic nestálo v cestě k úplnému ovládnutí Evropy. Zlom nastal v zimě 1941, kdy německá vojska narazila na silnou sovětskou ofenzivu a mráz. Boj na východní frontě trval až do zimy 1943 a skončil sovětským vítězstvím. Čechy si postupně přivykaly na šed' protektorátních dnů a neustálou hrozbu ze strany Německa, ale našlo se i velké množství lidí, kterým osud země nebyl

---

<sup>62</sup> KAPLAN/MACDONALD 1995, 72–73.

<sup>63</sup> VEČEŘA 2002, 111.

<sup>64</sup> ROUSOVÁ 2011a, 133–144.

<sup>65</sup> LAHODA 2005a, 103.

<sup>66</sup> KAPLAN/MACDONALD 1995, 77–78.

lhostejný a přímo či nepřímo se podíleli na boji za její svobodu. Mnoho odvážných lidí se objevilo i mezi umělci a teoretiky umění, kteří kromě výroby ilegálních letáků či tiskovin nasadili svůj život v odbojových organizacích. Největší z nich, Národně revoluční výbor inteligence, byl ale dříve, než mohl podniknout jakoukoli akci, prozrazen, a na jeho členy čekala povětšinou smrt. Navzdory omezené možnosti vystavování se stále vyskytovaly galerie, kde měli malíři, zápasící o svobodnou tvorbu, možnost svá díla prezentovat. Mezi vystavující patřili například Jan Bauch či František Tichý. Čím dál častěji však byly k vidění výstavy propagandistické, prezentující německou kulturu, dehonestující židovské umělce či Sovětský svaz.

## 4.2 Znázornění křesťanských námětů mezi roky 1939-1942

### 4.2.1 Milosrdenství

Vypuknutí války vyvolalo mezi obyvateli protektorátu nebyvalou úzkost a strach. Touha po lidské blízkosti, semknutí, naději a milosrdenství vyústila v aktualizaci biblického námětu Milosrdného Samaritána, jenž byl znovuobjeven malíři, jako byl František Tichý či Alois Wachsman.

Námět Milosrdného Samaritána je odvozen z Nového zákona a nalezneme ho v evangeliu sv. Lukáše. Ježíš zde odpovídá na dotaz svého posluchače, který se Ježíše táže, co znamená přikázání „miluj bližního svého jako sám sebe“. Ježíš vypráví příběh o Židovi, který byl po cestě přepaden lupiči a zanechán napospas osudu. Potom, co kolem něj přešli bez povšimnutí kněz i Levita, se ho ujal až Samaritán, odvěký nepřítel Židů, který mu tím prokázal milosrdenství. A právě Samařana dává Ježíš učedníkům za příklad.<sup>67</sup>

Tento námět byl kolem roku 1910 hojně zobrazován mezi moderními malíři, jako byli Emil Filla, Jan Zrzavý či Jan Preisler. Zatímco Zrzavý námět pojímá značně meditativně a v postavě pobodané choulící se postavy zobrazuje sám sebe,<sup>68</sup> Emil Filla i Jan Preisler se zaměřují na výtvarnou stránku a obracejí se k autoritám moderního malířství. V případě Filly je to Honoré Daumier, po němž přebírá hru s objemy, kterou Filla již dva roky předtím rozvíjí v obraze *Červené eso* (1908) a zároveň využívá neurčité obrysové linie, dotvářející plasticitu postav.<sup>69</sup> Preislerův obraz *Milosrdný Samaritán* (1914-1915) se oproti tomu vyznačuje zvýšenou expresivitou, umocněnou skicovitými tahy štětce a jakousi plánovanou

---

<sup>67</sup> Lk 10, 30–37.

<sup>68</sup> BRABCOVÁ–ORLÍKOVÁ/SRP 2003, 163.

<sup>69</sup> LAMÁČ 1988, 208.

nedokončeností. V díle jsou jasně znatelné ohlasy tvorby Edvarda Muncha, a to zejména v dramatickém pojetí ležícího raněného.

Tématu Milosrdného Samaritána se mezi léty 1938-1949 intenzivně věnoval František Tichý. Tichý se proslavil zejména obrazy z cirkusového prostředí, na nichž zobrazoval klauny, provazochodkyně či kolombíny. Současně s cirkusovými tématy svůj malířský repertoár koncem třicátých let rozšířil o náboženské motivy v čele s Milosrdným Samaritánem. Do jeho osobitého pojetí námětu je transformován neklid a pocit ohrožení, svírající od poloviny třicátých let celou Evropu a narůstající v době, kdy docházelo k odcizení nejen mezi národy, ale také mezi lidmi.<sup>70</sup> Ve ztvárnění tématu Milosrdného Samaritána lze u Tichého v průběhu let sledovat postupný vývoj, a to jak ve změně techniky, tak i kompozice. Na verzích z let 1938 a 1939 můžeme vidět ústřední dvojici – Samaritána se zraněným, tvořící trojúhelníkovou kompozici stylově blízkou gotickým pietám.<sup>71</sup> Široce rozevřená postava Samaritána podpírá nemohoucího a dává mu napít, přičemž raněný se lačně natahuje po nabízené ruce s bání vody. Ústřední dvojici postav doplňuje opodál pasoucí se osel a náznak hor v pozadí.

Tichý nechával námět zrát dlouho, nikdy ho nepovažoval za dokončený.<sup>72</sup> V jedné z variant užívá pastózních nánosů olejových barev, pracuje téměř bez použití vody a naléhavostí výrazu dodává expresivním pojetím těla zbitého poutníka. Ten je zobrazen jako nemohoucí, na kost vyhublý muž, jenž má před sebou s pravděpodobností poslední chvíli života. Drama stupňuje do krajnosti na variantě z roku 1941, kdy dochází ke změně kompozice a obraz nabývá zesíleného apelativního charakteru. Samaritán se k raněnému již nesklání, pouze přidržuje jeho tělo v diagonální poloze a stává se útrpným svědkem katastrofy, kdy naděje již pohasla. Tělo nemohoucího zde na sebe bere Kristovu podobu a stává se obětním beránkem, který nese tragédii za celý svět. Pojetí námětu je prostoupeno patosem, přičemž podobnost s gotickými pietami je více než zřejmá. Není vyloučeno, že se Tichý inspiroval pozdně gotickým německým malířem Mathiasem Grünewaldem, slavným ve své době, ale poté prakticky zapomenutým a znovuobjeveným na počátku 20. století. Právě v roce 1941 napsal Karel Teige rozsáhlou studii, ve které se poprvé a zároveň naposledy věnoval tématu starého umění, a to právě Grünewaldovi.<sup>73</sup> Téměř monochromní obraz zakončuje sérii kompozic sedících Samaritánů s raněným v klíně.

---

<sup>70</sup> TOMEŠ 1976, 104.

<sup>71</sup> WINTER 2002, 115.

<sup>72</sup> TOMEŠ 1976, 108.

<sup>73</sup> ROUSOVÁ 2011b, 71.

Kolem roku 1945 nastává v Tichého tvorbě posun v kompozičním pojetí. Samaritán raněného nadržuje v náručí, nýbrž ho vede na oslu, přičemž mu oběma rukama přidržuje hlavu, která se spolu s trupem nepřírozeně zaklání doleva. Při pohledu na raněného se zdá být zřejmé, že je znovu postaven do pozice oběti. Celou sérii zakončuje Tichý v roce 1949 olejem, kdy ještě více zdůrazňuje přísně vertikální pozici figury a staví ji do kontrastu s bezvládnou hlavou, evokující obraz *Oběšený Harlekýn* roku 1948.<sup>74</sup> [1]

Raněného do role oběti staví také malíř Josef Liesler, jehož varianta Milosrdného Samaritána z let 1941-1942 [2] až nápadně připomíná scénu snímání z kříže, a to jak kompozičně, tak i počtem postav. Raněný pocestný je zde transformován do postavy Krista, jenž je podpírán dvěma postavami. Ženou, něžně se sklánějící k raněnému, vinouce kolem něj obvazy, a mužem stojícím za ní. Scéně přihlíží ještě jedna postava stojící opodál. Celý výjev je laděn do temných barev, což zvyšuje dramatickosti scény. V barevných akcentech, a to zejména na šatu postavy stojící po pravé ruce zraněného, nalezneme znatelné ohlasy díla El Greca<sup>75</sup> či benátských mistrů.

Slovenský malíř působící v Čechách, Cyprián Majerník, naopak námět pojímá civilněji. Stejně jako Tichý scénu redukuje do dramatu odehrávajícího se mezi dvěma ústředními postavami, které doplňuje pouze osel stojící opodál. V díle *Milosrdný Samaritán* datovaném rokem 1940 klečící Samaritán zezadu podpírá raněného, zdávajícího se být na pokraji sil a evokujícího vězně z koncentračního tábora. Obraz postrádá větší barevnost, okolí je laděno do odstínů okru a hnědi, jakýkoliv další motiv je redukován pouze na náznak travin v pozadí.

Netypicky pojatý, zcela odlišný námět Milosrdného Samaritána, v roce 1941 zpracovává malíř Alois Wachsman. Biblickou scénu zasazuje do skalnaté scenérie, která tvoří diagonálu, táhnoucí se z levého horního rohu až do pravého dolního rohu. Doprostřed, na skalnatou stezku, umísťuje dvě osoby - ležícího raněného a k němu se sklánějícího Samařana s oslem. Postavy jsou nepatrné, avšak dobře viditelné díky rudému šatu Samařana.

Touha po projevení lidskosti a milosrdenství Aloise Wachsmana přivádí ještě k jinému biblickému podobenství. Návrat ztraceného syna je motiv, který v dějinách malířství proslavil zejména Rembrandt van Rijn svým obrazem z let kolem 1669. Rembrandt v obraze vypráví příběh marnotratného syna, který si na otci vyžádal svůj podíl majetku a vydal se do světa. Brzy ale vše prohrál a pokorně se vrátil domů, doufaje že ho otec přijme alespoň jako sluhu.

---

<sup>74</sup> WINTER 2002, 166.

<sup>75</sup> HOŠKOVÁ 1988, 28.

Ten ho přivítá s otevřenou náručí a poručí vystrojit hostinu na oslavu jeho návratu.<sup>76</sup> Rembrandt ho zobrazuje ve chvíli, kdy klečí před otcem a prosí o odpuštění s hlavou přitisknutou na jeho hrudi. Kolem stojí postavy, z nichž na pravé straně obrazu můžeme rozeznat druhého syna, který scéně nesouhlasně přihlíží.

Wachsman ve svém pojetí opouští tradiční schéma ústřední dvojice otce a syna a výjev situuje do jakéhosi skalního obydlí. Na verzi z roku 1939 můžeme vidět okamžik, kdy syn, oděn pouze v bederní roušku, před otcem pokleká se založenýma rukama na prsou a se skloněnou hlavou. Otec, stojící zády k nám, natahuje ruku, aby svého syna přivítal zpět. Výjevu přihlížejí tři postavy. Dvě ženy opírající se o schodiště a zahalená postava stojící po mužově pravici, pravděpodobně zobrazující jeho druhého syna. Na rozdíl od varianty z roku 1941 Wachsman užívá chladné barvy a více se zaměřuje na prostředí, do něhož je scéna zasazena. Obraz namalovaný v roce 1941 se oproti tomu vyznačuje jemným odstupňováním barvy<sup>77</sup> a redukcí pozadí na minimum.

Wachsman jako jeden z mála umělců tehdejší doby nehledal v biblických námětech jen prostředek k vyjádření tísně doby. Víra pro něj znamenala naději a posilu nejen v temných dobách druhé světové války, ale postupovala celou jeho tvorbou.<sup>78</sup> Vložil do postavy marnotratného syna osud lidstva, doufající ve slitování?

Alois Wachsman je vypravěč. Spolu s Lieslerem vtiskávají křesťanským námětům narativnost, ve Wachsmanově případě umocněnou detailně zpracovaným pozadím. Tichý námět Milosrdného Samaritána zbavuje přebytečných prvků a soustředí se pouze na ústřední dvojici. Zubožené tělo raněného nabývá podoby vyhublého vězně či Krista a stává se tak nositelem výzvy k převzetí zodpovědnosti za válečné utrpení.

#### 4.2.2 Zrada

Druhou světovou válku, obzvláště pak její první léta, provází tíha zrady. Češi se nemohli smířit s tím, že se bez jejich vědomí rozhodlo o podstoupení Sudet Německu. Spojenecké státy se k nim obrátily zády, a jim nezbývalo nic jiného než tento fakt přijmout. Za další zradu považovali Benešovo přijetí mnichovského diktátu a odmítnutí vojenského zásahu, který by však nejspíše znamenal rychlou prohru československých vojsk. Skepse mezi lidmi sílila, anonymní udání se šířila a vzduch byl prosycen nedůvěrou. Doba přivedla

---

<sup>76</sup> Lk 15, 11–24.

<sup>77</sup> MICHALOVÁ 2003, 105.

<sup>78</sup> IBIDEM, 102.

malíře k aktualizaci biblického námětu Poslední večeře, během níž došlo k jedné z nejznámějších zrad v dějinách, a to zradě Krista.

Jan Bauch se tématem Poslední večeře zabýval v průběhu let 1938-1941. Na jedné z verzí můžeme vidět atypicky pojatou scénu, kdy Kristus sedí v čele stolu a kolem něj jsou semknuti učedníci. Kristus zde tentokrát nevystupuje jako dominantní postava, nýbrž spolu s učedníky vytváří společenství, horoucně toužící po vzájemné blízkosti a porozumění. Nalevo ze tmy vystupuje obličej Jidáše, učedníka, jehož zlákala vidina peněz a za třicet stříbrných Ježíše udal. Je zobrazen z profilu, obličej uhněten z vysokých barevných past bílé a červené, jaké můžeme najít například v díle Petra Brandla. Jidáš je rozhodnut. Ruka položená na stole dokazuje jeho úmysly. Ježíš se se sklopeným zrakem naklání k Janovi, u něhož hledá oporu. Apoštolové po Kristově pravici připomínají postavy Františka Tichého, Bauchova přítele, jehož Bauch uznával jako významnou postavu tehdejšího českého výtvarného umění.<sup>79</sup> Před Kristem el grecovského vzezření pokleká v dramatickém gestu jeden z apoštolů. S rukou na prsou a s teskným výrazem připomíná Petra ve chvíli, kdy mu Ježíš předpovídá jeho zapření. Se zavřenýma očima se vyrovnává s vlastním selháním a natočením těla i posunkem zve diváka, aby se připojil k osudové chvíli, jež se v obraze odehrává. Postavy jsou oděny do červených rouch, vyjma Krista a Jana, kteří na sobě mají modrý plášť. Odstíny modré najdeme i v přední části plátna, kde dodávají obrazu prostorovou hloubku. Pouze apoštol sklánějící se před Kristem je zahalen do žlutého oděvu a působí, jako by byl ozářen světlem. Bauch v obraze upouští od divokých odstínů žluté a zelené, známých z pláten s námětem hory Olivetské, a vydává se intimnější, meditativnější cestou.

Obraz *Poslední večeře* Václava Hejny se na rozdíl od pojetí Jana Baucha drží tradičního schématu s ústředním motivem stolu s Kristem a kolem sedícími učedníky. Stůl však nezobrazuje frontálně, nýbrž vede diagonálu z levého dolního rohu dál do středu obrazu. Scénu umísťuje do prostoru připomínajícího krytu či katakomby, kam se ukrývali první křesťané. Stejně tak však prostor můžeme chápat jako sklepní úkryt a apoštolů jako osoby hledající útočiště před válečným běsněním. I prostřený stůl s lahvemi a talíři připomíná spíše scénu z běžného života než posvátnou chvíli ustanovení svátosti oltářní. Hejna pracuje s gestickými tahy štětce, jimiž nanáší silné vrstvy převážně červené a zelené barvy. Drama dotváří úzkostné ticho linoucí se z obrazu. V obraze lze rozeznat inspiraci Tintoretovou malbou téhož námětu, a to jak v kompozici, tak i v nervózním podání scenerie.<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> BAUCH 1980, 71.

<sup>80</sup> TESAN 2013, 75.

Hejna namaloval více verzí tohoto tématu, avšak ne všechny můžeme přesně datovat. Zajímavé zpracování předvádí na verzi namalované těsně před druhou světovou válkou. Obraz na první pohled zaujme divokou barevností, neorganizovaností, a spíše než *Poslední večeři* připomíná scénu z kavárny. Kolem kulatých stolků sedí nebo postávají postavy v nejrůznějších gestech a pozicích, které se zdají být součástí jakéhosi vesmírného víření.

V Hejnových obrazech se často setkáváme s motivem prázdné tváře. Tato problematika je hlubší, než by se na první pohled mohlo zdát. Nejedná se jen o vliv expresionismu a odpověď na tíživou a depresivní situaci té doby. Vymazáním tváře Hejna zbavuje subjekt individuality a mění ho v blíže neurčitelný objekt. Ve všech totalitních systémech byla síla lidské jedinečnosti potlačena a člověk se stával pouze součástí blíže neurčité masy, již šlo lépe ovládat. Hejna zpochybňuje jakoukoli formu lidské kultury a táže se po smyslu bytí.<sup>81</sup>

Tématem *Poslední večeře* se zabýval také jiný člen skupiny Sedm v říjnu, Josef Liesler. Obraz *Večeře* z roku 1942 připomíná divadelní jeviště, na němž se odehrávají dvě různá dramata. V pozadí lze rozeznat stůl s kolem sedícími apoštoly a Kristem v čele. Stojícího apoštola po Kristově pravici s obličejem ve stínu lze považovat za Jidáše rozhodnutého dokonat zradu. Na celý výjev dopadá z levé strany umělé světlo, které se rozlévá po scéně.

Nejasně však působí motiv v popředí. Na levé části obrazu se vznášejí bílé dámské šaty převázané modrou stuhou, kolem krku bohatě zdobené kanýry a volány. Evokují šaty, které nosily dámy na sklonku 19. století, či divadelní kostým. Při bližším zkoumání obrazu si však můžeme povšimnout rudých skvrn rozestých po šatech. Nachází se převážně v úrovni kolem kotníků a boků a mají podobu malých červených ranek. S ohledem na bílou barvu šatů, budící dojem nevinnosti, a četné rány, můžeme předpokládat, že motiv zkrvavených šatů s největší pravděpodobností představuje alegorii na vyvraždění Lidic. Tuto domněnku podpírá i fakt, že obraz byl uveřejněn v srpnových *Volných směrech* roku 1942, a tudíž lze usuzovat, že vznikl až po lidickém incidentu.

Záhadněji působí Lieslerův obraz nazvaný *Poslední večeře* [3] z téhož roku. Opět se zde setkáváme s diagonálou, dělicí scénu na dva výjevy. Do pozadí je umístěna společnost rozestavená kolem bílé prostřeného stolu, situovaná do jakéhosi ponurého sklepa s gotickými klenbami, z pravé strany ozářená umělým světlem. Při bližším zkoumání lze rozeznat, že postava v červeném plášti, sedící na pravém konci stolu, má hlavu ozářenou svatozáří. Jedná se zřejmě o Krista, který se se sepnutými rukama modlí a žehná. Na opačné straně stolu stojí

---

<sup>81</sup> VOJVODÍK 2011, 20–21.

dvě tmavé postavy. Jedna z nich je zobrazena z profilu a představuje nejspíše apoštola. Druhá vypadá jako podivné stvoření s rohy, připomínající přelud z Goyových obrazů. Zpodobňuje zde snad Liesler d'ábla vybízejícího Jidáše ke zradě?

V přední části obrazu stojí ženská postava oblečená do žlutých šatů, evokujících svým potiskem japonské dřevořezy 19. století. Nepřístupným postojem, založenýma rukama na prsou a zachmuřeným výrazem zneklidňuje diváka. Vedle ní se krčí vyděšený pes se zelenýma vypoulenýma očima upřenýma před sebe. Kolem krku má navlečenou sotva viditelnou tenkou šňůru, kterou je stahován pryč z pomyslného pódia. Pes je ve Starém zákoně považován za nečisté stvoření, ztělesňující neřestí a nízké pudy člověka.<sup>82</sup> Otázkou zůstává, zda byl namalován právě za tímto účelem. Pravděpodobnější se jeví možnost, že má představovat alegorii protektorátní nesvobody, teroru a strachu.

Malíř Václav Chad se od námětu Poslední večeře odklání. Motiv zrady redukuje do postavy Jidáše jakožto jejího nositele. Na verzi z roku 1940-1941 Chad umísťuje temnou postavu Jidáše do prvního plánu a osvětluje jeho bílý obličej i ruku, kterou si zlomyslně mne bradu. [4] Je to portrét zrádce, člověka, jež si je vědom svých činů a nelituje jich. V zadní části obrazu se jako důsledek Jidášova činu tyčí Golgota se třemi kříži proti rudé obloze. Mrtvolně bledý obličej kontrastuje s temným pozadím malovaným dlouhými tahy štětce a připomíná karikaturu. Právě grotesknost je pro pozdější Chadova díla zásadní, rozvíjí ji zejména v četných skicách Ukřižování, jež patří v jeho díle k nejpůsobivějším.<sup>83</sup>

Pojetí námětu se u umělců značně liší. Zatímco Jan Bauch se soustředí zejména na výtvarnou složku obrazu a vztahy mezi apoštoly, Václav Hejna se téma snaží naplnit existenciálním obsahem, tolik typickým pro tvorbu skupiny Sedm v říjnu. Své postavy bez tváří umísťuje kolem stolu, odcizené sobě navzájem a zbavené individuality. Jeden jako druhý jsou vystaveni osamělosti, strachu a prázdnotě. Válka nedělá rozdíly a zrazen může být kdokoli.

Josef Liesler téma Poslední večeře využívá jako kulisu, která sekunduje scéně odehrávající se v popředí obrazu. Lieslerova válečná díla v sobě většinou skrývají dvě dějové linie a stávají se přímou odpovědí na nacistické hrůzy, beroucí na sebe podobu obecně platných podobností.

V obraze Václava Chada získala postava apoštola, který zradil Krista, časový význam. Chad, jakožto aktivní člen odboje, nejspíše věděl o nějakém zrádci či udavači, později

---

<sup>82</sup> BECKER 2007, 216.

<sup>83</sup> PETROVÁ 2009, 127–128.

jednoho dokonce sledoval během procházky městem až k sídlu zlínského gestapa.<sup>84</sup> Stejně jako Bauch či Hejna užívá Chad expresivních tahů štětce, jimiž modeluje postavu Jidáše a neklidným rukopisem otvírá cestu četnému souboru Ukřižování.

### 4.2.3 Hrozba

V době nacistické okupace visel nad protektorátem neustálý strach z perzekuce, zvláště vystupňovaný po dosazení Heydricha do jeho čela. Umělci ve svých dílech reflektovali všudypřítomný děs vyvolávaný německými hlídkami, nekonečnými seznamy popravených předčítaných v rádiích či zlověstným tichem liduprázdných nočních ulic. Jan Bauch ve svých vzpomínkách píše, jak jednou večer, v době stanného práva, kdy platil zákaz vycházení, ho jakési puzení, neviditelný tlak, donutil vydat se do ulic. Jako psanec se Bauch toulal nočními třídami přes Dejvice a Letnou. Riziko bylo obrovské. Každou chvíli se mohl střetnout s německou stráží a zemřít.<sup>85</sup>

Neutuchající hrůzu Bauch spolu s ostatními umělci vkládá do námětu Krista na hoře Olivetské, kde zobrazuje poslední hodiny Kristova života strávené v obavách a osamění. Podle bible se Kristus večer před svým zatčením odebral do Getsemanské zahrady, aby se modlil. Vzal s sebou tři učedníky - Petra, Jakuba a Jana, a vyzval je k bdělosti, učedníci však podlehlí spánku. Kristus se modlil opodál na hoře Olivetské ve smrtelné úzkosti a prosil Boha, aby od něj odebral kalich utrpení, je-li to jeho vůle. Třikrát se navrátil k učedníkům, našel je však pokaždé spící.<sup>86</sup> Bauchova první verze námětu z roku 1937 se od pozdějších variant liší nejen kompozičně, ale také barevně. [5] Obraz zobrazuje scénu, kdy se Kristus, pohroužen do veliké úzkosti, modlí, zatímco v pozadí učedníci, zaujímaje nejrůznější pozice, spí. Ústřední postava Krista upoutává na první pohled el grecovskou inspirací,<sup>87</sup> a to zejména v nepřirozené protáhlosti, koloritu a duchovním náboji, odrážejícím se v Kristově tváři. Vedle Kristovy postavy je umístěna váza s bílými a rudými růžemi, znamením naděje, předznamenávající Kristovo nanebevstoupení. Růže, obzvláště růže rudé jsou také symbolem mlčenlivosti a v raném křesťanství upozorňovaly na Kristovu prolitou krev a jeho rány.<sup>88</sup> Není však jisté, zda Bauch v tomto ohledu pracoval s ikonografickým záměrem. Pravděpodobně v obraze ztvárnil svůj oblíbený námět květinového zátiší, který se v jeho

---

<sup>84</sup> VALOCH 1985, nepag.

<sup>85</sup> BAUCH 1980, 78–79.

<sup>86</sup> Mk 14, 26–41.

<sup>87</sup> MICHALOVÁ/KOVÁČ 2012, 122.

<sup>88</sup> BECKER 2007, 248.

tvorbě v průběhu třicátých let hojně vyskytoval. Z obrazu sálá téměř hmatatelné napětí, zračící se ve tváři Krista a rozvířené v barevné explozi barev. Rozehrávající podivné drama lidské osamělosti, touhy a utrpení, zde Bauch otevírá novou námětovou kapitolu, kterou bude rozvíjet i v následujících letech.

Na plátně z roku 1942 Bauch scénu převádí do Lukášova evangelia. Dochází k redukci postav na ústřední dvojici anděla a Krista, a výjev tak působí spíše jako výřez většího obrazu, kam je koncentrováno veškeré drama. Kristus se sepjatýma rukama, s hlavou skloněnou a zavřenýma očima přijímá kalich utrpení, který mu přináší anděl. Ten je podán v divokých barvách modré, zelené a žluté, jen kalich, do něhož je soustředěna veškerá agónie a bolest Krista, je zbarven do ruda. V levé dolní části obrazu Bauch maluje opět růže, tentokrát ale bílé, a jejich ztvárnění vykazuje větší míru dramatickosti než na verzi z roku 1937. Květiny znovu umisťuje do vázy, avšak nechává je volně přerůstat a padat, akcentujíc je hustými nánosy barvy. Růže se stávají dominantní složkou obrazu, jako by do nich byla vložena naděje pro celé lidstvo. V dálce vedle anděla můžeme rozeznat náznak postav spících apoštolů, nevnímajících nic z této posvátné chvíle. Osudovost scény je umocněna užitím intenzivních odstínů červené, žluté a zelené, roztrášených expresivními tahy štětce.

Sérii námětů Krista na hoře Olivetské Bauch zakončuje malbou datovanou rokem 1945. Obraz se kompozičně velmi podobá verzi z roku 1942, avšak odehrává se v něm již něco docela jiného. Na plátně nezůstává nic klidné, celý výjev je pohlcen magickým vírem barev, stává se bitevním polem, epitařem, snad alegorií na konec blížící se války. Pastózně pojaté postavy anděla i Krista nezaprou Bauchovo sochařské cítění a dodávají na syrovosti námětu. Neřaděné nánosy barev, hnětené nejspíše za pomoci druhé strany štětce i prstů, vyvolávají v člověku úzkost a palčivou žízeň po svobodě. Růže v popředí se zbavily jakékoli opory a volně prorůstají scénou. Že by ztelnější náznak vysvobození? Kristus natahuje ruku po kalichu hořkosti, přichystaný vypít ho až do dna.<sup>89</sup> Nejvíce ze všeho je tento obraz příběhem samoty, pochybností a duchovního zápasu člověka.

Několik tušových skic s námětem hory Olivetské můžeme najít během 40. let i v díle Františka Tichého. Horoucně modlící se Kristus se vztaženýma rukama k nebi připomíná spíš než mladého muže asketického starce na pokraji sil. Historizující formu, ztelnou v prvních variantách Milosrdného Samaritána, střídá neklidná, dramaticky vedená linie, jež dodává námětu na expresivně. Pozadí na jedné z verzí Hory Olivetské z roku 1944 v sobě nese inspiraci japonskou kaligrafií, promítající se do krajinomalby v dále.<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> Mt 26, 39.

<sup>90</sup> WINTER 2002, 142.

Dalším malířem, který se pokusil vylíčit osudnou noc před Kristovým ukřižováním, byl Alois Wachsman. Wachsman zobrazuje okamžik, kdy se Kristus, plný smrtelné úzkosti usilovně modlí, zatímco apoštolové klidně spí. Scénu zasazuje do imaginární, stylizované kopcovité krajiny, mezi níž do popředí umísťuje tři spící učedníky. Ti jsou oblečení do selského oděvu, připomínajícího šaty venkovanů z obrazů starých nizozemských mistrů. Z předního plánu vede cesta táhnoucí se směrem k hoře, lemovaná blíže neurčitými stromy a travinami. V zadním plánu, na vrcholu hory, klečí Kristus s rozpaženými rukama a upírající svůj zrak k obloze, která svou rudou barvou evokuje Kristovo budoucí utrpení. Obraz přiznává inspiraci starými mistry, a to zejména Místrem Třeboňského oltáře, jehož citová vroucnost i kolorit se v díle odráží více než zřetelně. Dalším malířem, kterého Wachsman považoval za svůj inspirační zdroj, byl Pieter Brueghel, po němž převzal objemovost figur a odstíněnost ploch. Stejně jako Brueghel kladl Wachsman důraz na svěskost námětu, a výjev tak převedl do současnosti.<sup>91</sup>

Námět hory Olivetské, aktualizovaný malíři v průběhu 40. let, se stal alegorií, zpřítomněním stále trvajících strachu, který zahalil měsíce a roky trvající nacistické okupace. Jan Bauch se přes meditativní nádech první verze z roku 1937 propracovává k expresivnímu ztvárnění osudové chvíle, kdy scénu oprostuje od postav učedníků a soustředí se pouze na osobu Krista a anděla s kalichem utrpení. Hutné nánosy zelené, červené a žluté Bauch roztrhává vířivými tahy štětce, které zvyšují napětí scény. Drama vystupňované do krajnosti je obzvláště znatelné na poslední verzi z roku 1945, kdy obrysy postav postrádají jasné linie a vpíjí se do pozadí.

Zatímco Jan Bauch užívá jako nositele dramatického výrazu barvu, František Tichý se přiklání ke vzrušené linii, kterou vyobrazuje Krista v úpěnlivé modlitbě. Ve svých tušových kresbách redukuje ostatní postavy a veškeré úsilí soustředí pouze na zpodobnění vnitřní tísně a vypětí člověka.

Wachsman se stejně jako ve svých jiných obrazech z této doby přiklání k historizující formě, odkazující k Místu Třeboňského oltáře a Pieteru Brueghelovi. V obraze akcentuje postavy tří spících apoštolů, do nichž alegoricky vkládá tíživé „mlčení doby“, kdy se svět mění v Getsemanskou zahradu s modlícím se Kristem, bezmocně vztahujícím ruce k nebi. Apoštolové v popředí představují zlověstně tichý svět, ve kterém se pouze přihlíží a čeká, zatímco naděje na záchranu pohasíná.

---

<sup>91</sup> MICHALOVÁ 2003, 103.

## 5. Druhá fáze války. Od smrti Reinharda Heydricha do konce roku 1944.

### 5.1 Kulturní a politická situace v protektorátu

Od poloviny roku 1942 ztrácelo Německo své dominantní postavení na válečném poli. K většímu zlomu došlo během prvních zimních měsíců roku 1943 v bitvě o Stalingrad, kdy německá vojska v čele s generálem Fridrichem Paulusem kapitulovala. Následující bitva u Kurska skončila také německou porážkou a donutila Německo stáhnout se z území Sovětského svazu. Protifašistická koalice, tedy SSSR, USA a Velká Británie zintenzivnila jednání o společném postupu proti Německu a o otevření druhé fronty v Evropě. Britské a americké letectvo postupně ovládlo vzdušný prostor nad nepřátelským územím a zvýšilo údernost svých náletů. Stejný obrat zaznamenali spojenci i v bitvě na moři.<sup>92</sup> V lednu 1944 došlo k prolomení blokády Leningradu sovětskými vojsky a Německo bylo opět blíž porážce. K jednomu z nejdůležitějších momentů závěrečné válečné etapy došlo v červnu roku 1944, kdy byla otevřena druhá fronta v Normandii.<sup>93</sup>

Teror v okupovaných zemích zesílil v roce 1942 a pokračoval i v dalších letech, stupňující se s přibývajícím porážkami německých vojsk. Pokračovaly transporty Židů do koncentračních táborů a nahlíženo na ně bylo jako na nebezpečná monstra, označovaná za ideologické spojnice mezi Sovětským svazem a anglosaskými státy.<sup>94</sup>

V přelomovém roce 1942 začaly být na protektorátní kulturu kladeny nové požadavky. Česká kulturní scéna měla za úkol pomáhat sjednotit český národ s německou říší a být otevřená spolupráci při budování „nové Evropy“.<sup>95</sup> Na post ministra školství a lidové osvěty byl ještě za Heydrichova působení dosazen Emanuel Moravec. Je málo osob v protektorátu, které by byly nenáviděny více než on. Moravec, voják s hodností plukovníka a veliký ctitel masarykovských hodnot, se po podepsání mnichovské dohody stal velikým kritikem československé kapitulace a odmítal Benešův přístup. Tvrdil, že když se k nám spojenci otočili zády, je třeba se otevřít spolupráci s Německem a vyjít vstříc říšské myšlence.<sup>96</sup>

Jedním z úkolů, kterými byl Moravec pověřen, bylo vytvoření seznamu výtvarných umělců, které lze považovat za zvrhlé. K jeho uveřejnění došlo až v červnu roku 1944. Součástí soupisu byly dvě přílohy obsahující seznam jednotlivých výtvarníků. V první příloze

---

<sup>92</sup> ČEJKA/RICHTER 1979, 195–198.

<sup>93</sup> IBIDEM, 271–273.

<sup>94</sup> VEČEŘA 2002, 115.

<sup>95</sup> VEČEŘA 2005, 44.

<sup>96</sup> UHLÍŘ 2002, 146–153.

najdeme 117 jmen, druhá je opatřena titulkem „Zvrhlí a částečně zvrhlí/předeevším ale špatní“ s výčtem 46 jmen. V komentáři k první příloze je uvedeno několik jmen umělců, pro které byla umělecká činnost hlavní pracovní náplní, a kteří se řadí do skupiny „zcela nebo částečně zvrhlých.“ Druhá příloha obsahuje soupis „zvrhlých a špatných umělců“, doporučených pro totální nasazení. Můžeme zde najít jména jako jsou Vojtěch Tittelbach nebo Jiří Trnka. Na konci komentáře nalezneme jména malířů, kteří jsou považováni za dobré až znamenité. Mezi nimi překvapuje jméno Jana Baucha, jehož tvorbu můžeme označit jako expresionistickou, a tudíž dle říšských měřítek za zvrhlu.<sup>97</sup>

Navzdory nepříznivé situaci se i v pokročilých válečných letech naskytly příležitosti k vystavování. Jan Bauch představil svou tvorbu na samostatné výstavě v roce 1942 ve Vilímkově galerii, kde vystavil mimo jiné nově vzniklá díla s křesťanskými náměty, a to dvě plátina *Adam a Eva* a *Kristus na hoře Olivetské* z roku 1942. Autorem úvodního slova je František Halas, který ve své řeči vyzdvihuje Bauchovu citovou vroucnost a opravdovost a dává za příklad jeho práci s barvou, jakožto nositelem výrazu. Další možnost vystavování Bauchovi poskytla v roce 1943 síň Mánesa, v jejíchž prostorách tematicky navázal na výstavu ve Vilímkově galerii. Soubor olejů a kreseb v sobě opět nesl určitou vyhraněnost, rozpoznatelnou v užívání barev a citové exaltovanosti, zvláště hmatatelné v obrazech *Piet* z téže doby.<sup>98</sup>

V roce 1943 a 1944 vystavoval v Pošově galerii také František Tichý. Přestože stejně jako Jan Bauch neměl Tichý během války problém s pořádáním výstav, v jeho tvorbě se jasně otiskly melancholie a smutek tehdejší doby, čitelné nejen ve volbě křesťanských témat, ale také v tématu smrti, promítané do zátiší s lebkou či obrazu *Slepý Harlekýn*.<sup>99</sup> Tichý se v roce 1943 znovu představil u Vilímka, kde kromě cirkusových námětů připojil také zátiší a portréty.<sup>100</sup>

Oproti tomu o generaci mladší malíř a grafik, bývalý člen skupiny Sedm v říjnu, Josef Liesler, se své první skupinové výstavy dočkal až v roce 1944, kdy mu byl poskytnut prostor v Malé síni Mánesa. Expozice zahrnovala kolem padesáti obrazů temper a grafik, tematicky rozdělených. I přes značné riziko zde Liesler představil díla s motivem uprchlíků, dále malby s námětem podivných soudců, či četné výjevy z nemocničního prostředí.<sup>101</sup>

Malá síň Mánesa v témže roce hostila dalšího bývalého člena skupiny Sedm v říjnu, Františka Jiroudka. Jeho přehlídka je zmíněna v rubrice časopisu *Umění dneška* v roce 1943,

<sup>97</sup> PECH 2011a, 108–112.

<sup>98</sup> MICHALOVÁ 2003, 44–47.

<sup>99</sup> WINTER 2002, 140–148.

<sup>100</sup> Na okraj kulturních událostí. Poznámky k pražským výstavám. In: *Umění dneška* II, léto 1943, 158.

<sup>101</sup> HOŠKOVÁ 1988, 32–33.

ve které je mu vytýkána technická nedokonalost a přílišná fantasknost. V Mánesu byl vystaven soubor krajin, dále figurální náměty a náměty z divadelního prostředí.<sup>102</sup> Mánes v roce 1942 podpořil také další vůdčí osobnost skupiny Sedm v říjnu, Václava Hejnu, kterému uspořádal samostatnou výstavu.<sup>103</sup>

Z výstavních síní, o nichž lze tvrdit, že si během války zachovaly úroveň a nezájatost, lze zmínit Topičův salon. Výstavní prostory Topiče i knihkupectví vzniklé v přízemí připadly v druhé polovině 30. let pod režii Václava Poláčka, který se z galerie snažil vytvořit kulturní centrum s bohatým programem. V prostorách výstavní síně se tak konala divadelní představení, koncerty a recitační večery, které byly často spjaty s aktuální výstavou. Nejvýraznější část přehlídek zastupovaly monografické výstavy, či výstavy skupinové. U Topiče se uskutečnily tři přehlídky skupiny Sedm v říjnu a v roce 1943 jediná pražská výstava Skupiny 42. V roce 1942 hostila síň velikou retrospektivní výstavu nazvanou Opuštěná paleta, na níž byli reprezentováni předčasně zesnulí umělci, například Karel Purkyně, Antonín Slavíček či Zdeněk Rykr. Navzdory kladným reakcím lze kvalitu vystavených děl označit spíše za průměrnou. Opuštěná paleta se však stala jedním z důvodů, kvůli kterým musel Václav Poláček odejít z galerie. Po jeho propuštění na začátku května 1942 vedení převzal Rudolf Jílský, který se snažil udržet úroveň naplánovaného kulturního programu až do září 1944.<sup>104</sup>

Možnosti vystavovat moderní umění poskytovaly také síně Mánesa, avšak již od začátku okupace byl Spolek výtvarných umělců Mánes nucen omezit a upravit výstavní program. Mánes, který vždy pokládal za důležité ve svých síních konfrontovat české umění se zahraničním, tak musel se svým programem počkat až do roku 1946. První roky války nesoucí se v duchu vlastenectví, přinesly řadu výstav vztahujících se k českému národu, historii a tradicím. V průběhu dalších let značnou část výstavního programu zahrnovaly přehlídky retrospektivní, skupinové a také monografické výstavy spolkových členů. Za odvážný počín lze označit i výstavu Tvář české krajiny z roku 1941, kde došlo ke spojení nacionálního tématu s modernistickým výrazem krajinomaleb. Mezi léty 1939-1942 se v prostorách Mánesa pořádaly oficiální výstavy Národ svým výtvarným umělcům a poté Umělci národu v roce 1943.<sup>105</sup>

Ani Mánes se však nevyhnul vně kritiky ze strany kolaborantů, zvláště se stupňující v roce 1944. V lednu téhož roku vyšel v časopise *Árijský boj* nepodepsaný článek hanící Židy

<sup>102</sup> Umění dneška. In: Poznámky k pražským výstavám. Umění dneška II, léto 1943, 158.

<sup>103</sup> LAHODA 2005c, 134.

<sup>104</sup> PECH 2011b, 283–288.

<sup>105</sup> PECH/ZADRAŽILOVÁ 2011, 94–98.

v české kultuře. Obsahem bylo napadení SVU Mánes, který se údajně měl stát místem, kde se pěstovala „židomilská politika.“<sup>106</sup>

Mezi výstavní síně, které ve své činnosti vytrvaly i v těžkých letech 1943-1944, lze zařadit Topičův salon, Pošovu galerii, síň Hollar, Mánes, Uměleckou besedu, či Vílímkovu galerii.<sup>107</sup>

Nejen kulturní život zasáhla 26. července 1944 totální mobilizace, která podřídila veřejný život potřebám totální války vyhlášené v únoru 1943, již po porážce německých vojsk u Stalingradu. V této souvislosti došlo k uzavření muzeí, divadel a galerií, k zastavení činnosti filmového průmyslu a zavřena byla také některá knihkupectví a nakladatelství.<sup>108</sup> Tisíce lidí bylo nasazeno do říšských továren, kde pracovali na posílení německého válečného průmyslu. Povolání se nevyhnulo ani českým umělcům. Mezi totálně nasazenými v roce 1942-1943 nalezneme i jméno malíře Čestmíra Kafky<sup>109</sup> či Vladimíra Boudníka.

V roce 1943, zejména po bitvě u Stalingradu, se průběh války obrací vstříc spojeneckému vítězství. Zpřísnění politiky i cenzura v protektorátní kultuře zesílila v roce 1944 v souvislosti s válečnými neúspěchy Říše. I nadále pokračovaly hromadné popravy započaté v rámci odplaty za atentát na Reinharda Heydricha. V následujících letech však měly udržet klid a pořádek v protektorátu a zdání nepřemožitelnosti Říše. Navzdory sílící propagandě se až do léta 1944 vyskytovaly výstavní síně, které umožňovaly prezentaci děl malířů hájících svobodný projev.

## **5.2 Znázorňování křesťanských námětů mezi roky 1942-1944**

### **5.2.1 Oběť**

Léta mezi roky 1942-1944 patřila k nejtěžšímu období druhé světové války. S příchodem Heydricha do Prahy nastalo okamžité zpřísnění zdejších poměrů. Bylo vyhlášeno stanné právo a došlo k částečnému potlačení odboje a popravám jeho účastníků. Teror narostl zejména po smrti protektora Heydricha, kdy na popravišti skončily tisíce lidí, kteří ve skutečnosti často ani neměli s atentátníky nic společného. V malbě 40. let lze vysledovat výskyt křesťanských námětů, zaměřujících se na motiv jedince vydaného napospas lidstvu. Oběť tak nabývá podob raně křesťanských mučedníků, kteří neváhali za svou víru položit život, a také Krista na kříži.

---

<sup>106</sup> LAHODA 2011c, 134.

<sup>107</sup> HOROVÁ 2005, 24–25.

<sup>108</sup> KAPLAN/UHLÍŘ 2005, 109.

<sup>109</sup> ŠMEJKAL 1988, nepag.

Josef Liesler se v roce 1942 přiklání k námětu sv. Šebestiána, jednoho z prvních křesťanských mučedníků, který žil v Římě za časů Diokleciána a Maximiana. Podle legendy se otevřeně přihlásil ke křesťanství, za což byl Diokleciánem odsouzen k trestu smrti. Šebestián, ač probodnutý velkým množstvím šípů, přežil a zemřel až v cirku, kde byl ubit kyji.<sup>110</sup> Liesler ztvárňuje Šebestiána přivázaného ke sloupu, pouze v bederní roušce, probodnutého rudým šípem. Esovitě prohnutí těla i jeho stavba evokuje Šebestiána El Greca, nepoměr protáhlého těla s velkýma rukama a malé hlavy zase Picassova monstra.<sup>111</sup> Jako Kristus na kříži se zavřenýma očima pokorně přijímá svůj úděl, smířený s osudem. Tragičnost obrazu stupňuje muž v pravém dolním rohu, držící mrtvou ženu v náručí, představující jednu z dalších anonymních obětí válečných represí.

K námětu sv. Šebestiána se znovu vrací v roce 1944 v obraze téhož názvu. Mučedníka tentokrát umísťuje do pozadí a scénu rozvíjí o postavy dvou truchlících žen a vyděšenou kočku v přední části obrazu. [6] Liesler zde opouští svůj oblíbený formální prvek prostorové konstrukce, a to diagonálu vytvářející iluzi divadelního jeviště, a výjev zasazuje do přírodní scenérie. Šebestián, připoután ke stromu a probodnutý šípem, zde představuje jakousi alegorii lidské osamělosti a odcizení. Dvě plačky v dramatickém gestu budí v divákovi neklid, umocněný přímým pohledem ženy v popředí, vyzývající k účasti. Kočka s žhnoucíma očima v prvním plánu dává tušit, že právě spatřila viníka dokonané tragédie.

Neméně zajímavá je i druhá varianta sv. Šebestiána z roku 1944, tentokrát však provedena v pastelu. Mučedníka Liesler zobrazuje z profilu, přivázaného ke kůlu či kmenu stromu a klesajícího pod tíhou ran. Jeho schoulené tělo probodené šípem zde opět získává podobu lieslerovské figury s malou hlavou a velkými rameny. Bezprostřední okolí je provedeno rychlými šrafurami černého pastelu, zatímco pozadí je modré. Jednoduchou barevnost obrazu, kterému dominuje černá, modrá a bílá, narušuje opodál ležící rudý býk. Zda býk odkazuje na Fillovy *Zápasy* není jasné, avšak s námětem zápasícího koně a lva se Liesler potýkal již v obraze *Lázně* z let 1941-1942, kde je inspirace Fillou zřejmá.<sup>112</sup> Liesler ale v obraze mohl pracovat i s ikonografickým odkazem býka, který byl mnohými národy považován za cenné obětní zvíře.<sup>113</sup> Akcentuje zde úděl Šebestiána jako obětního beránka?

K aktualizaci námětu křesťanských mučedníků se přiklonil také Václav Hejna, který v roce 1940 vytváří působivý obraz, zpodobňující skupinovou scénu *Kamenování sv. Štěpána*. Jáhen Štěpán se stal prvním křesťanským mučedníkem, potom co byl ukamenován za kázání,

---

<sup>110</sup> ATTWATER/SVOBODA 1993, 359.

<sup>111</sup> HOŠKOVÁ 1988, 31.

<sup>112</sup> IBIDEM.

<sup>113</sup> BECKER 2007, 36.

kteřé přednesl před židovskou radou.<sup>114</sup> Muži, rozestoupení kolem oběti, jsou zachyceni ve chvíli, kdy pozvedají kámen, aby zasadili smrtící ránu. Sv. Štěpán klečí uprostřed běsnícího davu, s hlavou schoulenou mezi překříženými pažemi, obklopený svými katy. Obraz je prosycen nebývalou dramatickostí, kterou Hejna umocňuje deformací figur, odkazující ke skupině Osma či Edvardu Munchovi.

O tom, že se Hejna námětu sv. Šebestiána věnoval opakovaně, svědčí fakt, že první variantu vytvořil již v roce 1936. Rozmístění osob se nemění, avšak *Kamenování* z roku 1936 [7] je pojato expresivněji. Hejna užívá výrazných barev, akcentuje existenciální obsah scény, a postavy násilníků tak modeluje odstíny zelené a červené, doplněné bílou pastou a ohraničené černou linií. Ostrý kontrast vzniklý užitím žluté a zářivě rudé v pozadí umocňuje brutalitu scény.

Barvu nanáší v silných vrstvách, bez váhání do ní přimíchává části zaschlých past a malířskou formou tak připomíná dílo Jeana Dubuffeta, malíře, spojovaného se směrem art brut. Navzdory formální podobě nelze mluvit o inspiraci, neboť Hejna většinu svých působivých děl vyznačujících se až informelním vzezřením, vytvořil mezi léty 1932-1938, tedy v době, kdy se Dubuffet v první řadě živil jako obchodník a výtvarné tvorbě se nevěnoval. Stejně jako Dubuffet vlastnil Hejna sbírku dětských kreseb, které však v jeho díle nezanechaly výraznější stopy. Oproti Dubuffetově „dětské“ stylizaci se Hejnovy figury vyznačují bezprostředním malířským gestem.<sup>115</sup> Existenciální podtón námětu je více než zřejmý. Násilí je nevyhnutelné a oběti si nevybírání. Může potkat kohokoliv. Hejna v obraze vyzdvihuje drama jedince čelícího krajním situacím, násilí a smrti.<sup>116</sup>

Motivem bezbranné oběti obklopené tyrany se Hejna zabývá také v obraze *Bičování* z let 1940-1943. Ztvárňuje zde zraněného muže, nejspíše Krista, v blíže neurčené osvětlené místnosti mezi dvěma muži se zdviženými dŕtkami chystajícími se k úderu. Kristus, připoután ke sloupu a oděn pouze v bederní roušku, se sklání pod přílivem ran, a jeho tělo je oroseno krŕpějemi krve. Celý výjev je seshora osvětlen zavěšenou lucernou, která scéně dodává sakrální charakter. Hejna zde stejně jako v obraze *Kamenování* z roku 1940 dodává námětu staromistrovský charakter, užitím tlumených barev a umělého světla, blízkých starým holandským mistrŕm.

Počínaje rokem 1942, rozšřřřuje Jan Bauch svŕj tematický repertoár o námět ukřřřžovaného Krista, který v dalších obrazech obohacuje o postavy tří Marií, či Jana Křřřtitele a Panny Marie. Do pozice oběti, Krista, vtělil trpčičího člověka, osamělého, vystaveného mezní

---

<sup>114</sup> ROYT 2006, 278.

<sup>115</sup> TESAN 2013, 51–53.

<sup>116</sup> IBIDEM, 49.

situaci, z níž není úniku. V roce 1942 vytváří Bauch pastel *Ukřižovaný*, v němž vykresluje zubožené tělo Krista s rozpaženýma rukama. Vedle těla je v pozadí proveden latinský nápis „Jesus Rex“ tedy „Král Ježíš.“ Kristovo tělo není přibito na kříž, ale rozpíná se volně do prostoru. Bauch užil černé linie ke zdůraznění expresivity a zuboženosti těla. Kristus se sklání pod tíhou lidské existence, opuštěnosti a ztrátou lidské důvěry.

Krista v jeho osamělosti dále Bauch zachycuje v obraze *Ecce homo* (1944). Výjev je oproštěn od dalších osob a Kristus je na něm znázorněn ve chvíli, kdy mu římský voják, později mučedník pojmenovaný Longinus, probodává bok kopím.<sup>117</sup> Obraz je laděný do stejných barev jako výjev *Kristus na hoře Olivetské* z roku 1945. Bauch v té době pracuje s vrstvenými nánosy převážně červené, zelené a bílé barvy, doplněné odstíny žluté, jejichž kladením vedle sebe vyvolává v obraze napětí.

S pokročilými léty druhé světové války a zejména s nástupem zastupujícího říšského protektora Reinharda Heydricha dochází k hlubšímu pochopení tématu oběti, jakožto prostředku k vyjádření hrůz druhé světové války. Členové skupiny Sedm v říjnu, Josef Liesler a Václav Hejna, do role oběti staví první křesťanské mučedníky, sv. Štěpána a sv. Šebestiána, které vyobrazují v okamžicích jejich smrti. Liesler motiv sv. Šebestiána zpracovává ve více variantách, v nichž postavu mučedníka obohacuje o další dějový prvek, kterým obraz nabývá nového významu. Hejna v *Kamenování sv. Štěpána* zobrazením martyrových vrahů umocňuje pozici mučedníka jakožto bezbranné oběti, vystavené násilností společnosti a koresponduje tak s hlavní myšlenkou skupiny Sedm v říjnu vyzdvihující motiv „zraňovaného lidství“,<sup>118</sup> osamělosti a strachu jako základního životního pocitu. Oběť vydanou za lidstvo připomíná Jan Bauch v četném námětu Ukřižování, které dále rozvíjí v námětech Golgoty a Kalvárie, kde kromě ukřižovaného Krista vyobrazuje i další osoby. Téma oběti zůstává, výjev je však více prezentován jako drama odehrávající se mezi zúčastněnými, spoluprožívajícími lidskou tragédií.

---

<sup>117</sup> ROYT 2006, 299–300.

<sup>118</sup> LAHODA 2005a, 94.

## 5.2.2 Tragédie

Námět ukřižovaného Krista Bauch dále rozvíjí v obrazech Golgot a Kalvárií, kde spíše než motiv oběti, akcentuje tragično doby, sdílený smutek pozůstalých a bezmocnost přihlížejících osob postávajících pod křížem.

Na obraze *Golgota* z roku 1942 zobrazuje Krista na kříži a pod něho umísťuje tři ženy, pravděpodobně tři Marie; Marii matku Ježíše, Marii Magdalskou a Marii Kleofášovu.<sup>119</sup> Postavy stojí v bezprostřední blízkosti u sebe, zahalené v pláštích, nabývající podoby protáhlých el grecovských figur. Bauch ženy zobrazuje stojící, ponořené do svého smutku a spoluprožívající Kristovo utrpení.

Podobnou scénu, rozšířenou o postavy dvou lotrů, ukřižovaných spolu s Ježíšem, Bauch maluje v roce 1943 [8]. Stejně jako u první verze užívá barev, které jsou pro jeho tvorbu v této době typické – červenou a zelenou, prokládané valéry hnědé a bílé. Zůstává také tmavá linie dotvářející těla postav. Dochází zde však k proměně zúčastněných. V obraze lze rozeznat ženu objímající kříž, kterou můžeme identifikovat jako Marii Magdalskou. Místo tří Marií u kříže tak scéně pravděpodobně přihlíží také Salome, matka sv. Jakuba mladšího a Josefa.<sup>120</sup> Lotr po pravici se vzhledem příliš neliší od Krista. Jeho protáhlé vyhublé tělo s pokrčenými koleny je v přímém protikladu s figurativním ztvárněním lotra po levici. Ten připomíná sochy vrcholného baroka Matyáše Bernarda Brauna či Ferdinanda Maxmiliána Brokoffa. Jako malý chlapec Bauch často chodil s otcem na procházky po Praze a velmi ho tehdy oslovila gotická a barokní architektura. Nejvíce obdivoval Karlův most, který se pro něj stal propojením gotické a barokní tradice. Náklonnost k barokním formám se v jeho tvorbě projevuje v dramatických barevných a světelných kontrastech, v dynamice a pateticky skládaných hmotách.<sup>121</sup> Silně na něj také zapůsobila tvorba jeho otce, který byl řezbářem. V obrazech s námětem Ukřižování si lze povšimnout možné inspirace dílem jihočeského řezbáře pozdní gotiky – Mistra žebráckého Oplakávání, a to zejména v expresivním pojetí figur a stupňování emocí.<sup>122</sup>

Tíživý smutek a tragédii Bauch přenáší také do námětu Kalvárie s Marií, matkou Ježíše, a sv. Janem Evangelistou, jejichž variant najdeme v jeho tvorbě mnoho. V roce 1939 vytváří obraz s názvem *Ukřižování (Golgota)*, na němž zobrazuje Krista s rozpaženými rukama, přibitými na neviditelný kříž a pod ním sklánějící se Pannu Marii a sv. Jana

---

<sup>119</sup> ROYT 2006, 299.

<sup>120</sup> IBIDEM, 299.

<sup>121</sup> SPURNÝ 1978, 8.

<sup>122</sup> MICHALOVÁ/KOVÁČ 2012, 343.

Evangelistu. Bauch zde zanechává expresivních forem a soustředí se spíše na meditativní rovinu obrazu. V díle najdeme barvy typické pro Bauchovu tvorbu druhé poloviny 30. let, a to odstíny červené a modré, které Bauch v dalších letech nahradí pastózními nánosy zelené a žluté. Kristus na kříži už není asketicky vyhublý a pojetím je blízký postavě Krista v obraze *Kristus na hoře Olivetské* z roku 1937. Schoulený Jan pod křížem v pravém dolním rohu je pohroužen do bolestného smutku a rukou na rameni si zakrývá obličej. Marie, stojící po Kristově pravici, s položenou hlavou v dlaní odevzdaně přijímá boží vůli.

Téměř totožný je obraz z roku 1942 nazvaný *Pieta*. Bauch ho však pojímá dramatictější, a to zejména v karmínovém pozadí, tvořícím kontrast k tmavým postavám umístěným v popředí. Tragédie je dokonána. Marie s hlavou v dlaních, ponořena do svého nitra a pohlcena zármutkem, tiše trpí.

Zcela odlišně Bauch zpracovává tentýž námět v díle *Ukřižování* z roku 1941. Kristus s rozpřaženými rukama vystupuje z tmavého pozadí a ovládá celý prostor. Po jeho levici stojí Panna Maria v rudém plášti, s dlaní zakrývající si ústa a pokorně hledící před sebe. Postava sv. Jana Evangelisty je redukována pouze na hlavu skloněnou u Kristova boku. Bauch zde mistrovsky pracuje s barevnými kontrasty a ozářené tělo Krista v protikladu s tmavou plochou připomíná díla barokních mistrů.

Další důležitou kapitolou Kalvárie představují pastely. Bauch jich vytvořil nepřehledné množství a většina z nich je datována mezi léty 1942-1945. Akcentována je postava Krista, která podobně jako na jiných obrazech stejného tématu tvoří přísnou vertikálu, protnutou horizontálou Kristových rozpažených rukou. Marie s Janem pod křížem jsou načrtnuti pouze skicovitými tahy, bez znatelnějších detailů.

Vrcholné dílo Kalvárie vzniklo v roce 1945 pod názvem *Ukřižování* [9]. Kompozičně nedochází k téměř žádným změnám, pouze Marie se již nesklání před křížem, ale s rukou položenou na srdce vzhlíží k mrtvému Kristu. Napětí, způsobené užitím hutných nánosů barev, je zde však vystupňováno do krajnosti. Kristovo tělo se tyčí na pozadí vesmírného víření zlatavých, rudých, zelených a modrých odstínů a je podáno dramatickými tahy štětce. V postavě Krista vrcholí veškerá tragédie lidství a její důsledky

Námět Golgoty, vypovídající o bolesti a smutku pozůstalých, se objevuje také u malíře Františka Jiroudka. Jiroudek byl jedním z členů skupiny Sedm v říjnu a blízkým přítelem teoretika skupiny Pavla Kropáčka, se kterým byl až do heydrichiády členem ilegální protinacistické skupiny napojené na činnost Národně revolučního výboru inteligence. Jiroudek prvně vystoupil v rámci skupiny na její druhé výstavě v roce 1940, kde představil šestnáct děl.

Počátkem 40. let žil Jiroudek v Moravské Ostravě, kde navrhoval scény a kostýmy pro tamější Národní divadlo. Jevišťe se mu stalo celoživotním inspiračním zdrojem, promítajícím se do většiny jeho děl. Divadelní stylizaci najdeme i ve výše zmíněném obraze *Golgota* z roku 1943. V obraze *Golgota* zobrazuje biblickou horu, stávající se dějištěm lidského dramatu a svědkem katastrofy, odehrávající se v bezprostřední blízkosti. Dav plačících žen se rozestupuje do stran a mlčky přihlíží tragédii uprostřed jeviště. Dvě ženy vystupují z anonymního davu a v hlubokém žalu se sklánějí nad obětí. Jiroudek zde v řešení scény i v patetických gestech užívá vypůjčených znaků obrazů pozdně gotických Golgot.<sup>123</sup> Děj je zobecněn, oproštěn od momentální platnosti a závaznosti. Více než na detaily je v obraze kladen důraz na výraznější barevné tóny modré, červené a hnědé barvy a celý výjev je téměř divadelně osvětlen.

Vnímání politického dění jakožto katastrofy je dobře znatelné z obrazu *Poslední soud* Aloise Wachsmanna datovaného rokem 1942. Wachsmann upouští od klasického zobrazení Golgoty či Kalvárie a kříž užívá pouze jako znázornění důsledků válečných hrůz. V pravém dolním rohu se nachází trosky spáleného města, mnoho mrtvých a prchajících lidí z ohnivého pekla. V centru obrazu se vypíná hora, evokující biblickou Golgotu, na jejímž vrcholu se alegoricky tyčí tři šibenice i s oběšenci. Celá krajina je zahalena do hustého dýmu a kouře hořícího města, jen v pravém horním rohu se opona dýmu odhrnuje a divákovi ukazuje nepatrný kousek modré oblohy, příslib naděje. Z ní sestupuje Kristus obklopený anděly, vynášející ortel nad zúčastněnými. Rudá barva připomíná krev prolitou za svobodnou Evropu.

Na jiném obraze z roku 1942 *Golgota II* Wachsmann zobrazuje tři tmavě oděné postavy, patrně rodinu s dítětem na nedělní vycházce, přihlížející tragédii v povzdálí, kdy se země mění v jedno velké spáleniště. V pravém dolním rohu se zvedá hora Golgota se třemi kříži, ozářená rudým světlem. Ústřední postava obrazu, nejspíše otec, ukazuje doprostřed dýmajícího kraje, jeho prst však míří směrem k bílé holubici na pravém kraji malby, příslibu naděje.

Od roku 1942 se v díle Jana Baucha nově objevuje motiv Golgoty s ukřižovaným Kristem a kolem stojícími ženami. Spíše než vyzdvihování Kristovy osamělosti a oběti, kterou přinesl za lidstvo, je zde kladen důraz na hluboký smutek, prožívaný mezi zúčastněnými. Obrazy Golgoty Baucha ladí do odstínů hnědé, červené a zelené a černou linií umocňuje expresivitu postav. V plátnech a skicách s náměty Kalvárií se oprostuje od patetičnosti a výrazu pozdní gotické dřevorezby a pod kříž umísťuje Jana Křtitele a Pannu

---

<sup>123</sup> BERKA 1980, 25.

Marii v tichém zármutku, zahloubány do svého nitra. Dramatičnost zvyšuje užitím vířivých pohybů štětce či pastelů a výběrem zářivých odstínů barev.

František Jiroudek v obraze *Golgota* staví motiv ukřižovaného Krista do pozadí a děj soustředí doprostřed scény pomyslného jeviště, kde je rozhráváno drama připomínající antickou tragédií. Bolest je všudypřítomná, odrážející se v nadnesených gestech kolem postávajících žen. Zdání tragédie umocňuje divadelní stylizace, ke které Jiroudek dospěl ve svém díle počátkem 40. let, kdy pracoval jako divadelní scénograf.

Golgoty Aloise Wachsmanna v sobě nesou jasné protiválečné poselství. Oproti rudému nebi zahalenému do dýmu trosek hořícího města se tyčí Golgota, poukazující na válečné oběti. Wachsmann do obrazu vkládá poselství nabývající silného apelu zejména proto, že malíř v květnu roku 1942 umírá.

### 5.2.3 Destrukce

Nejmladší generace umělců do své tvorby v průběhu 40. let zahrnula četné náměty Ukřižování, zbavené biblického obsahu, pokory a tradičních Kristových atributů a nahradila je scénami, kdy je Kristova oběť dehonestována mocí vojáky pod křížem či nahými ženami v eroticky vyzývavých pózách. Takovéto pojetí námětu najdeme v díle tragicky zesnulého malíře Václava Chada, absolventa Zlínské školy umění.

Václav Chad přes svůj krátký život zanechal na poli výtvarného umění výraznou stopu, a to zejména pro svou uměleckou zralost, o to více překvapující, vezmeme-li v potaz, že zemřel v pouhých dvaadvaceti letech. Navzdory krátké umělecké dráze ve své tvorbě dospěl k progresivnímu projevu, který lze považovat za definitivní a v mnoha případech i předcházející další, poválečné směřování vývoje výtvarného umění.

Václav Chad narozený 8. 9. 1923, byl v roce 1939 přijat na Školu umění ve Zlíně. Škola se stala útočištěm pro nadané studenty, zvláště poté, co byly uzavřeny vysoké školy. V duchu baťovského Zlína se škola profilovala jako místo, kde jsou studenti seznámeni nejen s výtvarným uměním a teorií, ale také s praxí. V poměrně přísném režimu školy však mladí umělci nacházeli i volné chvíle pro svou tvorbu. Po dokončení školy v roce 1943 Chad ještě navštěvoval speciální školu profesora Gajdoše, zvanou huť. Během studií v roce 1944 se dal do služeb odboje a podílel se na ilegální činnosti KSČ ve Zlíně. Tato služba vlasti se mu však 24. 2. 1945 stala osudnou, když byl na útěku před gestapem zastřelen.<sup>124</sup>

---

<sup>124</sup> VALOCH 1985, nepag.

Na škole byl Chad studenty i učiteli uznáván nejen pro svou nekompromisní a přímou povahu, ale obzvláště pro své výtvarné nadání, a spolužáci na něj vzpomínali jako na silnou osobnost s vyhraněnými názory. Chad byl málomluvný, o to větší energií však oplývaly jeho obrazy. Stejně jako většina jeho vrstevníků se vypořádával s odkazem předválečného surrealismu. Tento oficiálně pronásledovaný směr Chada vábil metodou automatismu a svobodným tvůrčím duchem. Informace Chad spolu s ostatními studenty získával z předválečných časopisů a článků. Zcela zásadním dílem se stala monografie Štyrského a Toyen, vydaná v roce 1940, která se stala jakousi biblí válečného surrealismu. V duchu surrealismu tvořil obrazy, v nichž docházelo k setkání figurálních i abstraktních prvků, tvořících nový celek. Často v obrazech, a zvláště v kresbách uplatňuje groteskní prvky vedoucí až ke karikatuře. Ta jde ruku v ruce s otevřeně erotickými náměty, černým humorem a odkazy na válečné krutosti.<sup>125</sup>

Druhým pólem umělcovy tvorby se stalo dílo, do něhož Chad promítl existenciální důraz a expresivní deformaci. Využívá podnětů surrealismu, kterým dodává na naléhavosti užitím neklidné linie, podobné té, jež se objevuje například v díle Vincenta van Gogha.<sup>126</sup> Nejvíce linie vyniká v kresbě, kde získává nejrůznější tvarové deformace a je vedena rozechvělými, avšak jistými, často zmoženými tahy pera. Figury nabývají na znakovosti, připomínají mayské reliéfy a získávají silně existenciální obsah, jímž Chad předjímá poválečný vývoj výtvarného umění v Evropě a Americe.<sup>127</sup>

Existenciální tíseň je dobře znatelná v kresbách a malbách *Ukřižování*, které se stalo jeho celoživotním tématem. K biblickým námětům ho nejspíše přivedl obdiv ke starým mistrům, jako byl Peter Paul Rubens,<sup>128</sup> jehož *Ukřižování* Chada zaujalo natolik, že se rozhodl namalovat jeho kopii. Obrazu předcházela přípravná kresba perem, vedená s jistotou, v rychlých tazích. Je datována rokem 1941. Malba vznikla nejspíše nedlouho poté, pravděpodobně mezi roky 1941-1942. Hlavním tématem se stává barva, jež je kladena ve výrazně dělených vrstvách. V díle lze rozpoznat goghovský rukopis, a to v silných vrstvách barev, kladených vedle sebe do velkých ploch.<sup>129</sup>

Přes Rubensovo *Ukřižování* a patrně i Zrzavého *Antikrista* dospěl k řadě expresivních kreseb a obrazů *Ukřižování*, datací počínaje rokem 1940. V kresbách tohoto tématu lze vysledovat inspiraci malíři poučenými surrealismem, a to Františkem Janouškem a zejména Zdeňkem Rykrem. Je nanejvýš pravděpodobné, že se Václav Chad seznámil s Rykrovým

<sup>125</sup> PETROVÁ 2009, 138–139.

<sup>126</sup> VALOCH 1985, nepag.

<sup>127</sup> PETROVÁ 2009, 138–139.

<sup>128</sup> ROUSOVÁ 2011b, 77.

<sup>129</sup> PETROVÁ 2009, 141–142.

cyklem *Elegie*, vytvořeným v druhé polovině 30. let, vyznačujícím se znakovitými figurami a historizující formou.<sup>130</sup> K dramatickému výrazu jistě napomohla doba války, kdy obecně platné pravdy přestaly platit a svět byl vržen do nelítostného boje nejen o lidský život, ale také o zachování vlastní identity.

Jedna z prvních kreseb *Ukřižování* pochází z roku 1940. Chad Kristu vtiskl svou zkarikovanou podobu [10]. Disproporčně pojaté tělo s dlouhým trupem a krátkýma nohama, se křečovitě vypíná na kříži, který tvoří diagonálu vedoucí z pravého do levého horního rohu. Pod křížem se shlukuje skupina postav, groteskně vyhlížejících vojáků, v roztočivých pozicích a gestech.

*Ukřižování s červeným sluncem* z roku 1941 [11] se na první pohled zdá být klasickou kompozicí s ukřižovaným Kristem uprostřed a lotry kolem něj. Avšak obraz s ústředním motivem Kristova bílého těla posetého drobnými ranami po bičování obsahuje nebyvalou brutalitu, již umocňuje skupina šesti nahých žen pod křížem, provozující jakési orgie. Kristus připomíná Ukřižovaného z *Isenheimského oltáře* Matthiase Grünewalda, pozdně gotického německého malíře, který byl podobně jako El Greco znovuobjeven na počátku 20. století. Obdivován byl i umělci ve 40. letech, a to pro svůj spirituální i expresivní výraz.<sup>131</sup> Celý Chadův obraz je laděný do zemitých odstínů hnědé, pouze bílý Kristus a slunce s rudým prstencem rozbíjí poněkud monochromní barevnost. Z postav pod křížem upoutávají pozornost zejména dvě ženy. První z nich, jež má zřejmě představovat Máří Magdalenu objímající kříž, se sklání před Kristem, levou ruku omotává kolem kříže a hlavu natáčí tak, aby do úst mohla zachytávat krev vytékající z Kristových ran. Druhá leží před křížem v otevřeně erotické póze, evokující díla jako jsou *Nahá Maja* Francisca Goyi či Manetův obraz *Olympie*. Hlavu provokativně natáčí přímo na diváka a vyzývá ho k účasti.

Chad si své obrazy ukládal do školního ateliéru. Při jedné z prohlídek na internátě byly objeveny a vyvolaly velké pozdvižení. Chada od nasazení do Říše zachránila podpora ze strany dvou profesorů, a to Jana Sládka a Vincence Makovského, který jeden z diskutovaných obrazů zakoupil. Jedná se o pastel *Ukřižování* z roku 1943 na červeném podkladě s nepatrným užitím olejové barvy. Výjev je zde zredukován pouze na ukřižovaného Krista a dvě postavy mužů pod křížem. Postavy Chad načrtl černým a hnědým uhlem a barevně koloroval. Muži pod křížem jsou akcentováni modrou barvou s příležitostnými odstíny zelené, žluté či bílé, Kristovo tělo je laděno do tělového koloritu. Kříž se tyčí na zeleném kopci, na jehož trávník močí postavy stojící pod ním. Na první pohled šokující scéna však má předobraz v díle

---

<sup>130</sup> LAHODA 2005a, 76–77.

<sup>131</sup> ROUSOVÁ 2011b, 71–74.

starých nizozemských mistrů. V pašijových cyklech bývají často zobrazovány scény s vojáky posmívající se Kristu. Naskýtá se otázka, čemu se zde Chad vysmívá. Reagoval na válečné hrůzy a represe, které se zvláště po atentátu na Reinharda Heydricha vystupňovaly v nelidský teror?<sup>132</sup>

Výjev, jež se odehrává pod křížem, často nelze řádně identifikovat. Takto problematické jsou scény s Ukřížováním mezi roky 1943-1944. Postavy pod křížem se mění v jakási monstra, stroje, napůl mechanismy a napůl lidské bytosti v nejrůznějších pozicích. Kresby z této doby jsou obsahově velmi blízké dílům Čestmíra Kafky, Chadova spolužáka a dobrého přítele ze zlínské školy. Společným zájmem se jim stal zakázaný surrealismus, jenž byl považován za nejnebezpečnější složku „zvrhlého umění“, a nejen studenty zlínské školy přímo magicky přitahoval. V přesně vymezené hranici dovoleného se jevil jako svobodný model, daleko za sebou zanechávající průměrnost, poslušnost a konvence oficiálně diktované tvorby.

Kresby mají příbuznou atmosféru, poetiku i techniku. Jemná linka se střídá s expresivnějšími tahy, místy dynamickými škrty. Přítomna je i grotesknost, vedená do krajnosti. Humor těchto kreseb má hořkou příchut' sarkasmu a marnosti, bezvýchodnosti a zranitelnosti. Mezi náměty se objevují otevřeně erotická témata, která však nemají nic společného s něžnými projevy lásky. Tyto kresby jsou často výrazem erotické deziluze, sexuální trýzně, kdy žena bývá zobrazována jako odcizený anatomický objekt.<sup>133</sup>

Václav Chad byl znám svým nekompromisním postojem k výtvarné tvorbě, jež nerespektovala žádná obecně platná pravidla, avšak Kafka Chada v otevřenosti a tabuizaci námětů ještě mnohonásobně předčil. Erotika Kafkových kreseb je brutálnější. Vztah muže k ženě je agresivní, despotický. Stejně tomu je i u kreseb inspirovaných biblickými náměty, které patřily i do Kafkova repertoáru.<sup>134</sup> Obraz s názvem *Ecce homo* z roku 1943 se vymyká jakékoli biblické ikonografii. Zobrazuje dvě kráčející nahé ženy probodené kulemi. Nebiblický obsah má také obraz *Vykoupení* z téže doby, na kterém se vedle ženského torza vznáší postava nahé ženy. Další nekonvenční kresba pochází z roku 1944. Kafka ji nazval *Narodil se Kristus pán*, přičemž místo tradičního námětu narození nakreslil ejakulujícího krále, nejspíše Heroda. Brutalita vystupňovaná do krajnosti sálá z cyklu erotických kreseb z roku 1943, jehož podnětem bylo nejspíše Zvěstování Panny Marie. Kafka v kresbách účelně zaměřuje jejich pohlí. Muž se ztopořeným údem znásilňuje anděla – ženu a trhá jeho křídla.<sup>135</sup>

---

<sup>132</sup> PETROVÁ 2009, 129.

<sup>133</sup> ŠMEJKAL 1988, nepag.

<sup>134</sup> ROUSOVÁ 2011c, 53–54.

<sup>135</sup> ROUSOVÁ 2011b, 78–79.

Stejně jako Kafkovy kresby, nelze ani Chadova díla přesně interpretovat. Na jedné z kreseb datovaných rokem 1944 můžeme vidět ukřižovaného Krista na fragmentu kříže. Chad ho nakreslil jednorukého, s široce rozevřenými křečovitými prsty, jež se vypínají na neviditelném břevnu kříže. Pod ním nařikají dvě ženy. První, s dvěma řadami očí a široce rozevřenými ústy připomínající stroj, vztahuje svou ruku ke Kristu, zatímco druhá se v agónii chytá za hlavu. Kristovo tělo je vedené tenkou jistou linkou, tolik příznačnou pro Chadovu tvorbu.

K podobné scéně dochází i na jiné kresbě datované téhož roku. Kristus ověncený trnovou korunou je přibit na neviditelný kříž a shlíží na scénu pod sebou. U kříže postávají tři osoby neurčitého pohlaví, snad hermafroditi, někteří se ztopořenými údy, zaujímající dramatické postoje. Ohlas surrealismu je zde více než zřejmý, a to především v pojetí těl postav, jež místy připomínají biomorfni tvary známé z obrazů Štyrského a Toyen. Chad je kreslí s protézami, beznohé, vyzývavě erotické, jako lidské trosky přihlízející katastrofě.

Ač byl Chad zároveň i dobrý krajinář a portrétista, největší výpovědní hodnotu doby mají jeho erotické kresby, znázorňující jakousi zmechanizovanou lásku, a biblická témata, zejména Ukřižování. Chad se zařadil mezi výrazné absolventy Zlínské školy umění, a to především pro svou pronikavost a naléhavost v tvorbě, umocněnou časovou tísní, v níž díla vznikala. V jeho díle lze nalézt ohlas starých mistrů i aktuálních uměleckých stylů jako byl kubismus či surrealismus, a ačkoli znal veškeré obrazy pouze z reprodukcí, podařilo se mu pochopit jejich podstatu a výtvarné sdělení.<sup>136</sup> Z československé výtvarné scény byl ovlivněn předválečným surrealismem, a to tvorbou Štyrského, Toyen, Zdeňka Rykra a Františka Janouška. Janoušek zemřel předčasně v roce 1943 na rakovinu, Zdeněk Rykr ukončil svůj život v roce 1940 skokem pod vlak.<sup>137</sup> Oba dva tak předznamenávají Chadovu tragickou smrt v roce 1945.

Malíř Václav Chad se vedle Vincence Beneše zařadil mezi umělce, kteří zbavili biblická témata aury nedotknutelnosti a aktualizovali je pro tehdejší situaci.<sup>138</sup> Ve svých dílech radikálně vyjádřil krizi hodnot a otevřel otázku, do jaké míry mají smysl tradiční instituce a jakou záruku poskytují, čelí-li válce a devastaci základních hodnot, jako je láska, víra, pravda a humanita.<sup>139</sup>

---

<sup>136</sup> PETROVÁ 2009, 140.

<sup>137</sup> LAHODA 2005a, 76.

<sup>138</sup> ROUSOVÁ 2011b, 73.

<sup>139</sup> LAHODA 2011d, 63–64.

## 6. Rok 1945 a poválečné směřování

Po vyloštění v Normandii v červnu 1944 byla otevřena druhá fronta v západní Evropě. Jakmile byly ukončeny tvrdé boje při pobřeží, pronikaly spojenecké jednotky dál do nitra Francie a Belgie, kde se však jejich postup zpomalil porážkou u Arnheimu. Nacistická vojska následně v prosinci přešla do protiútoků, avšak jejich značné oslabení nemohlo zvrátit blížící se spojenecké vítězství. V průběhu prvních měsíců roku 1945 upevnila spojenecká vojska svou pozici a na jaře jim již nic nebránilo v postupu do Německa.<sup>140</sup>

Češi plní poválečné euforie se ihned po ukončení bojů začali vypořádávat s minulostí. Měsíc po skončení války vydal český prezident Edvard Beneš dekret, týkající se potrestání nacistických zločinců a v říjnu téhož roku dekret nařizující zrušení německých vysokých škol. V září se konal národní pohřeb ke cti 601 lidí, kteří ke konci války zemřeli v Terezíně. Svou činnost v roce 1945 obnovily vysoké školy, mezi něž se od roku 1946 mohla řadit také Uměleckoprůmyslová škola v čele s rektorem Jaromírem Pečírkou. Zde se vytvořila tvůrčí centra kolem ateliérů Jana Baucha, Františka Tichého či Emila Filly, profesorů, povolanych na školu v průběhu let 1945 a 1946.<sup>141</sup>

Po válce také obnovily činnost galerie a své první výstavy věnovaly umělcům zemřelým v koncentračním táboře, uvězněným, anebo těm, kteří se konce války nedočkali. SVU Mánes tak zahájil poválečnou etapu v roce 1945 výstavou Josefa Čapka a Emila Filly a v následujících letech pokračoval rekapitulací tvorby umělců zemřelých za války. Zásadní byl však znovu navázaný kontakt se zahraničím. V roce 1946 hostil Mánes výstavu Umění republikánského Španělska, představující španělské umělce pařížské školy. Zejména osoba Oscara Domingueze rezonovala v dílech umělců jako byl Karel Černý, Otta Janeček či Otta Mizera, který se s některými reprezentanty španělského moderního umění stýkal za svého pařížského pobytu.<sup>142</sup> Z dalších zahraničních výstav je zapotřebí jmenovat také přehlídku nazvanou Mezinárodní výstava surrealismu, konanou v roce 1947 v Topičově salonu. Výstava, prezentující selekci děl z přehlídky Mezinárodní surrealismus pořádané o pár měsíců dříve v Paříži, se stala labutí písni, ohlašující konec mezinárodní spolupráce nejen na poli výtvarného umění.<sup>143</sup> Ten samý rok uspořádal SVU Mánes výstavu s názvem Generace

---

<sup>140</sup> ČEJKA/RICHTER 1979, 273.

<sup>141</sup> HOROVÁ 2005, 26–27.

<sup>142</sup> LAHODA 2005c, 142–143.

<sup>143</sup> PECH 2011b, 290.

Mánesa, která se soustředila na díla jak malířů uměleckých skupin Sedm v říjnu i během války ilegální Skupiny Ra, tak na slovenské a české solitéry.<sup>144</sup>

Jakousi satisfakcí pro umělce, kterým válka odňala možnost konfrontovat svá díla se zahraničím, byla výstava Československé umění 1938-1946, malba, socha, kresba, konaná v červnu 1946 v pařížské Galerii la Boétie. Expozice představila díla českých a slovenských umělců vzniklých za války a bezprostředně po ní. Vystavovalo zde na čtyřicet umělců, vybraných pod dohledem Paula Eluarda a Josefa Šímy.<sup>145</sup> Silné zastoupení tvořili členové skupiny Sedm v říjnu, zaniklé za války, a to Václav Hejna, Josef Liesler, František Jiroudek či Arnošt Paderlík. Vedle existencionálně laděných malířů dostali prostor také umělci z civilistní Skupiny 42, František Gross nebo František Hudeček.<sup>146</sup>

V roce 1946 zahájilo činnost i Burianovo Děčko výstavou válečné tvorby Václava Chada, Jana Kostlána, Capa, Alexandra Berana a Milady Schmidtové. K přehlídce vyšel i katalog, obsahující soupis vystavených děl, doplněný o ukázky z deníků Václava Chada a textů Milady Schmidtové, kreseb a černobílých reprodukcí obrazů. Václav Chad se tak poprvé představil veřejnosti, bohužel však posmrtně. Z jeho tvorby byly nejpočetněji zastoupeny kresby Ukřižování, dále se na výstavě objevila malba Jidáše či obraz *Nevěděli jsme, kdy skončí válka*.<sup>147</sup>

Poválečné přehlídky se dočkal také Jan Bauch, kterému byla na sklonku roku 1945 uspořádána výstava v Galerii V. Hořejše. Zde se poprvé objevil protifašistický cyklus maleb vytvořených téhož roku, zobrazující zmučená těla vězňů kontrastující s agresivně vyhlížejícími nacistickými dozorci. Obrazy z této doby v sobě nesou ozvuky těžkých válečných let, dochází zde však i k proměně témat, kdy se mezi vystavenými díly kromě biblických námětů objevují také portréty a krajinomalby.

V roce 1946 byl Jan Bauch poctěn profesorským místem na Vysoké škole uměleckoprůmyslové, čehož si velmi cenil. Ke svému úkolu přistupoval zodpovědně, což se v důsledku projevilo úbytkem jeho volné tvorby.

Své zaujetí křesťanskými náměty zakončuje v roce 1945 malbou *Ecce homo*, na níž je zobrazen vyhublý vězeň, se skloněnou hlavou a zkroucenýma rukama, evokující oběšeného. Vedle něho poutá pozornost obličej nacistického dozorce se zlomyslným výrazem, přihlížejícího právě se odehrávající tragédii. Obraz je podán hutnými neřaděnými nánosy barev, umocňujícími brutalitu scény. K tématu *Ecce homo* se Bauch vracel i v 50. letech, kdy

---

<sup>144</sup> LAHODA 2005c, 144.

<sup>145</sup> PRAVDOVÁ 2011, 303.

<sup>146</sup> IBIDEM, 310–313.

<sup>147</sup> CHAD/SCHMIDTOVÁ 1946, nepag.

znovu reflektoval hrůzy války. Nelze vyloučit, že malbou tohoto námětu se Bauch nevymezoval pouze proti válečnému teroru, ale že zde dával najevo skrytý nesouhlas s tehdejšími komunistickým režimem.

V roce 1945 maluje Bauch také dílo s názvem *Lidická matka*, který je kompozičně blízký námětu *Oplakávání*. Na plátně vidíme dvě ženy v bolestné agónii, dodávající si navzájem útěchy. Obraz je laděn do odstínů hnědí a okrů, akcentující pietní okamžik.

V prvních poválečných letech maluje četná panorama Hradčan, Belveder a znovu se vrací k tématu Lorety, kterému se věnoval již za doby okupace. Malby tohoto námětu patří k vrcholným okamžikům jeho tvorby.<sup>148</sup> Bauch se zde odvrací od náboženské alegorie a Loretu chápe jako symbol lidského osudu a humanity. Loreta byla za druhé světové války Bauchovým osobním vzdorem vůči německé okupační moci, jejíž zástupce Reinhard Heydrich sídlil v protějším Černínském paláci.<sup>149</sup>

V druhé polovině 40. let a dále i v 50. letech se Bauchovy obrazy vyznačují silným sochařským cítěním, jsou modelovány vysokými barevnými pastami, vrstvenými přes sebe. K této formě se Bauch přiklání již ke konci 30. let a provází ho i válečnými léty, kdy nejvíce rezonuje v dílech s křesťanskou tematikou. Proměnou však prošla paleta, která opustila temné pochmurné odstíny a nahradila je jasnými, neřaděnými barvami, kladenými na sebe v takové míře, že někdy hrozilo až popraskání plochy.<sup>150</sup>

V rámci poúnorového vypořádání se s nepřáteli komunismu, bylo Bauchovi v roce 1948 zakázáno vystavovat, protože novému režimu odmítl vyjít vstříc a hájil demokratické postoje. Nejspíše ze stejného důvodu byl v roce 1950 zbaven ateliéru a nadále mu bylo dovoleno vyučovat pouze večerní kreslení.<sup>151</sup>

Podobný osud čekal i Bauchova přítel Františka Tichého. Tichý byl stejně jako Bauch jmenován profesorem na Uměleckoprůmyslové škole, kde vedl ateliér až do roku 1949, kdy mu byla třída z politických důvodů uzavřena.<sup>152</sup> Tichý byl touto událostí hluboce dotčen a pocit křivdy si v sobě nesl do konce života.<sup>153</sup>

Oproti Bauchovu doznávajícímu smutku vyjádřeném v obraze *Ecce homo* či *Lidická matka*, zobrazuje Tichý v akvarelové kresbě *Apokalypsa lásky* (1945) úlevu z osvobození od nacistického režimu. Scéna představuje boj archanděla Michaela s drakem a je tvořena dramatickými, navzájem se splétajícími liniemi.

---

<sup>148</sup> MICHALOVÁ/KOVÁČ 2012, 48–50.

<sup>149</sup> IBIDEM, 344.

<sup>150</sup> IBIDEM, 353.

<sup>151</sup> IBIDEM, 345–347.

<sup>152</sup> BRABCOVÁ–ORLÍKOVÁ 2002, 60–61.

<sup>153</sup> MICHALOVÁ/KOVÁČ 2012, 347.

V poválečných letech stejně jako v Bauchově případě dochází u Tichého k omezení volné tvorby v souvislosti s profesurou na Uměleckoprůmyslové škole.<sup>154</sup> Ke konci 40. let se kromě stálého zájmu o cirkusové náměty Tichý zabývá také tématem Paganiniho a Oběšeného Harlekýna. V obou dílech můžeme sledovat zrcadlení psychického stavu Františka Tichého po propuštění z Uměleckoprůmyslové školy. *Oběšený Harlekýn* (1948) je kompozičně velmi blízký poslední verzi obrazu *Milosrdný Samaritán* z roku 1949. Ostře vykloněná hlava raněného, jehož tělo přidržuje Samaritán, připomíná oběšeného nejen polohou, ale také bolestnou grimasou. Motiv oběti, do které Tichý nestaví jen raněného ale i sám sebe, je více než zřejmý.<sup>155</sup>

Milosrdným Samaritánem zakončuje Tichý etapu válečné tvorby, ve které inklinoval ke křesťanským námětům. K tématu Samaritána se již nevrátil ani v následujících letech. Dílo posledního desetiletí jeho života se nese ve znamení Tichého tolik milovaného cirkusu.

Stejně jako Tichý po válce od křesťanských témat upustil i Josef Liesler. V jeho tvorbě se ozvuky války transformovaly do děsivých apokalyptických obrazů znázorňujících fantomy, zvířecí zrůdy a zmachinované postavy. Po roce 1945 se mezi jeho díly objevuje značné množství grafik, leptů a také kreseb, do nichž promítl dlouho potlačovaný děs a obavy. V roce 1945 svými litografiemi doplnil básnickou sbírku Kamila Bednáře nazvanou *Praha pod křídly války*. Obsahem grafik se staly obrazy přízraků, volně poletujících nad Prahou. Své protiválečné cykly Liesler vystavil v září 1945 na přehlídce SČUG Hollar, nazvané Květen 1945 a také na přelomu roku 1945 a 1946 ve Vilímkově galerii na své druhé samostatné výstavě. Obě expozice byly věnovány výhradně kresbě.

Rok 1946 je pro Lieslera mimořádně tvůrčím obdobím, kdy dochází nejen k jeho pracovnímu vzepětí, ale také k mnoha výstavním aktivitám. Liesler byl jedním z účastníků pařížské výstavy organizované téhož roku v galerii La Boétie. Vystoupil zde mimo jiné s obrazem *Večeře* z roku 1942.<sup>156</sup>

Do začátku 50. let v Lieslerových obrazech doznívala divadelní stylizace, příznačná pro jeho válečnou tvorbu. V dalších letech lze v Lieslerových dílech vysledovat postupný obrat k novému vztahu k realitě, doprovázený zesílenou imaginací. V obrazech se mísí fantazijní představy a ozvuky surrealismu s tradičním pojetím malby.

Stejně tak se od křesťanských motivů po válce vzdaluje i Václav Hejna, kterého významně ovlivnil jeho pobyt v Paříži mezi roky 1946 a 1948, kde studoval na École des Beaux-Arts. V Paříži se věnoval malbě námětů z všedního života, zaujaly ho páry milenců

---

<sup>154</sup> WINTER 2002, 154–155.

<sup>155</sup> IBIDEM, 165–167.

<sup>156</sup> HOŠKOVÁ 1988, 34–38.

vysedávající na břehu Seiny, rybáři i tuláci. V této době vznikl také soubor obrazů s pouličními muzikanty a žebráky. I nadále však Hejna užívá expresivního výrazu, drama stupňuje použitím zářivých neředěných nánosů barev a volným pohybem štětce. V roce 1948 byl po změně politické situace Hejnovi doporučen bezprostřední návrat do vlasti. Hejna, jehož podstatná část tvorby odrážela vnitřní stavy člověka a byla zakotvena v křesťanských a konzervativních hodnotách, nesjednotil svůj postoj s oficiální doktrínou socialistického realismu a v 50. letech výrazně omezil svou tvorbu. Nová vlna tvůrčího vzepětí přišla v 60. letech, kdy mu uvolnění politického režimu umožnilo znovu navštívit Paříž.<sup>157</sup> V té době se jeho malířské dílo upozadňuje a svou výtvarnou činnost soustřeďuje na četné varianty barevných asambláží.

Malíř, který naopak volbou křesťanských témat zhodnotil svou válečnou zkušenost a bolest, byl Karel Černý. Černý se během války věnoval zejména motivům z kaváren a nočních barů, v roce 1945 však přichází s obrazem *Oplakávání*, na němž jsou zobrazeny tři černě oděné ženy sklánějící se nad ležícím mužem, evokujícím Krista. Tělo muže je figurální prvek převzatý z obrazů *Raněný muž*, datovaných roky 1942 a 1945 a zároveň předobraz pro postavu muže z obrazu *Muž s praporem* (1946). Figury žen i oplakávaného jsou akcentovány silnými černými konturami, zdůrazňujícími plasticitu figur.<sup>158</sup>

V obraze *Nařikající ženy* (1945) Černý postavy redukuje pouze na dvě truchlící ženské postavy, které jsou stejně jako v *Oplakávání* usazeny na červené kanape. Žena na levé straně plátna s picassovsky zdeformovanou hlavou drží v ruce bílý kapesník, který umocňuje pietní okamžik. Oproti tomu bílá růže u nohou žen zde nejspíše vypovídá o naději nadcházejících dnů.

Na plátně nazvaném *Plačky* z téhož roku vidíme opět dvě ženy dodávající si útechy, tentokrát však usazené ke stolku, připomínajícímu prostředí kaváren. Na růžovém pozadí svítí bleděmodrý měsíc a v popředí zaujme pozornost bílá růže ležící na stole.

Motiv nařikajících žen Černý dále rozvíjí v několika obrazech téhož námětu. *Plačky* z roku 1945 jsou opět umístěny na červené kanape, nyní však oblečené do bílých šatů a v dramatických gestech vyjadřují smutek nad tragédií. Opět se zde vyskytuje motiv bílého kapesníku a růže, tentokrát však rudé. Zeleným měsícem je vyjádřeno téma smrti a oběti,<sup>159</sup> fragmentem antického sloupu tragičnost osudu lidstva. Fragmenty antické architektury

---

<sup>157</sup> TESAN 2013, 83–87.

<sup>158</sup> LAHODA 2003, 60.

<sup>159</sup> LAHODA 1994, 40.

můžeme ve třicátých letech nalézt i v díle Aloise Wachsmanna či v obrazech Františka Muziky a lze je chápat také jako návrat k ideálům antické společnosti a symbolu humanity.<sup>160</sup>

Na posledním plátně s tematikou Oplakávání, *Nařikající ženy* (1945), jsou namalovány dvě klečící ženy v patetických gestech lomících rukou, nařikající nad bolestnou ztrátou. Na blankytně modrém pozadí se tkví černé slunce, motiv rozvíjený již v obrazech ze 30. let a ve druhé polovině 40. let často diskutované téma. Černý po roce 1945 nahrazuje černé slunce sluncem žlutým nebo oranžovým, symbolizujícím život a naději.<sup>161</sup>

---

<sup>160</sup> LAHODA 1994.

<sup>161</sup> IBIDEM, 37.

## 7. Závěr

Tíha druhé světové války a německé okupace dolehla nejen na obyvatele protektorátu, ale také na umělce, kteří si nezávisle na sobě na konci 30. let vyvolili křesťanské náměty jako prostředek k vypořádání se s bezprostřední válečnou hrozbou.

Po vypuknutí druhé světové války v lidech narůstala touha po vzájemném semknutí a milosrdenství, jež vyústila v aktualizaci novozákonního tématu Milosrdného Samaritána. Nejvýrazněji se jím zabýval František Tichý, který námětu dodal historizující formu i naléhavost. Tíha zrady se otiskla do děl s tematikou Poslední večeře, symbolizující proradnost protektorátních udavačů a kolaborantů či křivdu způsobenou mnichovskou dohodou. Někdy se námět Poslední večeře stává veškerým dějištěm dramatu, odehrávajícím se mezi Kristem a učedníky, jindy je upozaděn a alegorizuje scénu odehrávající se v popředí. Všudypřítomná hrůza a děs způsobené nejistotou a strachem z perzekuce se zrcadlí v námětu Krista na hoře Olivetské. Jan Bauch zachycuje Krista ve chvíli boje odehrávajícího se mezi jeho božskou a lidskou podstatou. V pozdních verzích tohoto námětu stupňuje dramatickost výrazu i osudovost chvíle užitím gestického rukopisu a výrazných akcentů žluté červené či zelené barvy.

Změna ve volbě témat přichází s represemi nastávajícími v důsledku atentátu na zastupujícího protektora Reinharda Heydricha. Aktualizován je motiv oběti vystavené krutostem a osamělosti. Zatímco mezi členy skupiny Sedm v říjnu získává podobu raně křesťanských mučedníků, v díle Jana Baucha je ztotožňována s Kristem ukřižovaným za viny lidstva. Tento námět je dále rozvíjen v obrazech Golgot či Kalvárií, obohacených o postavy pod křížem, spoluproživajícími Kristovo utrpení. Zcela odlišně se k Ukřižovanému Kristu staví Václav Chad, malíř nejmladší generace, v jehož obrazech je Kristus zbaven přirozené úcty a zobrazen v nelichotivých pozicích. Pod křížem postávají zkarikované postavy nejasného pohlaví, zachycené v prapodivných pozicích evokujících erotické scény.

S blížícím se koncem druhé světové války křesťanských námětů v českém umění ubývá. Za jediného umělce, který zůstal křesťanským námětům věrný až do padesátých let lze považovat Jana Baucha. Bauch se ještě dlouhá léta vypořádával s nacistickými hrůzami prostřednictvím protiválečných cyklů, v nichž vystupovaly postavy nacistických dozorců konfrontované s vyhublými těly vězňů připomínajícími Krista. František Tichý uzavírá finální verzi obrazu *Milosrdný Samaritán* z roku 1949 své zaujetí křesťanskými náměty a poslední desetiletí života ho opět provází cirkusové náměty. Od křesťanských témat upouští po skončení druhé světové války také členové bývalé skupiny Sedm v říjnu, Václav Hejna a

Josef Liesler. Předčasná smrt nedovolila rozvíjet náboženské motivy ani Aloisi Wachsmannovi (zemřel 1942) a Václavu Chadovi, kterého v předvečer konce války zastřelilo gestapo.

Ačkoli jsou díla s křesťanskou tematikou vzniklá v průběhu druhé světové války dosud plně nedocenená, jedná se většinou o velmi kvalitní práce, které lze v případě některých umělců považovat za vrchol jejich umělecké tvorby.

Podobný, avšak ne tak zřetelný obrat ke křesťanským námětům jako k metafoře nesvobody, můžeme zaznamenat v roce 1948. Tímto rokem je datován pobuřující obraz Vlastimila Beneše nazvaný *Ukřižování*, na kterém je vyobrazen nahý Kristus v roztrhané košili mezi činžovními domy, obklopen skupinou lidí, kteří oděvem výjev jasně situují do současnosti. Společenský apel obrazu je více než zřetelný. Uchylováním se ke křesťanským námětům vyjadřovali skrytý nesouhlas s tehdejšími režimem také Alén Diviš, který inklinoval zejména k Ukřižování, a Bohuslav Reynek, pro něhož se křesťanské náměty staly celoživotní inspirací.

K christologickým námětům se v průběhu 50. let obraceli také umělci nové malířské generace Jiří Balcar, František Ronovský či Antonín Tomalík, kteří si vyvolili zejména motiv Ukřižovaného Krista. Ač ve druhé polovině 20. století nalezneme křesťanské náměty i v díle dalších českých umělců, zejména Josefa Jíry či Jaroslava Šerých a také v tvorbě Jitky a Květy Válových, nikdy už však nedošlo ke stejnému generačnímu vzepětí jako na prahu druhé světové války, kdy se křesťanské náměty staly pravdivou výpovědí o pocitech člověka, zasaženého ztrátou humanity a důvěry v lidskou existenci.

## 8. Bibliografie

ATTWATER/SVOBODA 1993 — Donald ATTWATER / Petr SVOBODA (ed.): Slovník svatých. Vimperk 1993

BAUCH 1980 — Jan BAUCH: Čím jsem žil. Praha 1980

Bible: písmo svaté Starého a Nového zákona: český ekumenický překlad. Praha 2006

BECKER 2007 — Udo BECKER: Slovník symbolů. Praha 2007.

BEDNÁŘ 2001 — Kamil BEDNÁŘ: Slovo k mladým. In: ŠEVČÍK / MORGANOVÁ / DUŠKOVÁ 2001

BERKA 1980 — Čestmír BERKA: František Jiroudek. Praha 1980

BRABCOVÁ–ORLÍKOVÁ 2002 — Jana BRABCOVÁ–ORLÍKOVÁ: František Tichý: 1896-1961. Praha 2002

BRABCOVÁ–ORLÍKOVÁ/SRP 2003 — Jana BRABCOVÁ–ORLÍKOVÁ, Karel SRP: Jan Zrzavý. Praha 2003

ČEJKA/RICHTER 1979 — Eduard ČEJKA / Karel RICHTER: Historické události - druhá světová válka: datová příručka. Praha 1979

ČERVINKA 2002 — František ČERVINKA: Česká kultura a okupace. Praha 2002

DČVU IV — Dějiny českého výtvarného umění IV/1–2. Vojtěch LAHODA / Mahulena NEŠLEHOVÁ / Marie PLATOVSKÁ / Rostislav ŠVÁCHA / Lenka BYDŽOVSKÁ (ed.), Praha 1998

DČVU V — Dějiny českého výtvarného umění V. Rostislav ŠVÁCHA / Marie PLATOVSKÁ (ed.). Praha 2005

- EMMERT 2012 — František EMMERT: Průvodce českými dějinami 20. století. Brno 2012
- GEBHART/KUKLÍK 2004 — Jan GEBHART / Jan KUKLÍK: Druhá republika 1938-1939: svár demokracie a totality v politickém, společenském a kulturním životě. Praha 2004
- HOROVÁ 2005 — Anděla HOROVÁ: Protektorát a poválečná léta. In: DČVU V
- HOŠKOVÁ 1988 — Simeona HOŠKOVÁ: Josef Liesler. Praha 1988
- CHAD/SCHMIDTOVÁ 1946 — Václav CHAD / Milada SCHMIDTOVÁ: Katalog první výstavy v D46 malířů Václava Chada, Jana Kostlána, Capa, Milady Schmidtové a Alexandra Berana. Praha 1946
- Jiroudek, Liesler, Paderlík 2010 — Jiroudek, Liesler, Paderlík: 3/7 (kat. výst.). Jiří T. KOTALÍK. Praha 2010
- KAPLAN/MACDONALD 1995 — Jan KAPLAN / Callum MACDONALD: Praha ve stínu hákového kříže: pravda o německé okupaci 1939-1945. Praha 1995
- KAPLAN/UHLÍŘ 2005 — Jan KAPLAN / Jan Boris UHLÍŘ: Praha ve stínu hákového kříže. Praha 2005
- Konec avantgardy? 2011 — Konec avantgardy? (kat. výst.). Hana ROUSOVÁ (ed.). Praha 2011
- KROPÁČEK 2001 — Pavel KROPÁČEK: Sedm v říjnu. In: ŠEVČÍK / MORGANOVÁ / DUŠKOVÁ 2001
- LAHODA 1994 — Vojtěch LAHODA: Karel Černý. Praha 1994
- LAHODA 1998 — Vojtěch LAHODA: Proměny realismu a kubismu v malířství dvacátých a třicátých let. In: DČVU IV/2

LAHODA 2003 — Vojtěch LAHODA: Karel Černý: 1910-1960: barva a existence: soupis malířského díla. Praha 2003

LAHODA 2005a — Vojtěch LAHODA: Melancholie, expresionismus a skupina Sedm v říjnu. In: DČVU V

LAHODA 2005b — Vojtěch LAHODA: Moderní umění a cenzura. In: DČVU V

LAHODA 2005c — Vojtěch LAHODA: SVU Mánes a modernismus v letech 1939-1948. In: DČVU V

LAHODA 2011a — Vojtěch LAHODA: Divadlo světa. In: Konec avantgardy? 2011

LAHODA 2011b — Vojtěch LAHODA: Tragédie. In: Konec avantgardy? 2011

LAHODA 2011c — Vojtěch LAHODA: „Marné volání“. In: Konec avantgardy? 2011

LAHODA 2011d — Vojtěch LAHODA: Archeologie brutality a „sirnátých emocí“. In: Konec avantgardy? 2011

LAMAČ 1988 — Miroslav LAMAČ: Osma a Skupina výtvarných umělců: 1907-1917. Praha 1988

MAGINCOVÁ 2011 — Dagmar MAGINCOVÁ (ed.): O protektorátu v sociokulturních souvislostech. Červený Kostelec 2011

MICHALOVÁ 2003 — Rea MICHALOVÁ: Alois Wachsman. Praha 2003

MICHALOVÁ/KOVÁČ 2012 – Rea MICHALOVÁ / Peter KOVÁČ: Jan Bauch. Praha 2012

PECH 2011a — Milan PECH: „Zvrhlé umění“ v protektorátu. In: Konec avantgardy? 2011

PECH 2011b — Milan PECH: Topičův salon. In: Konec avantgardy? 2011

PECH 2011c — Milan PECH: Psychopatologie výtvarného umění Protektorátu Čechy a Morava. In: MAGINCOVÁ 2011

PECH/ZADRAŽILOVÁ 2011 — Milan PECH / Lucie ZADRAŽILOVÁ: Dvě významné instituce 1938-1948. In: Konec avantgardy? 2011

PRAVDOVÁ 2011 — Anna PRAVDOVÁ: Organizovaný vývoz kulturních hodnot. In: Konec avantgardy? 2011

PETROVÁ 2009 — Eva PETROVÁ: Výstavy v čase proměn. Praha 2009

ROUSOVÁ 2011a — Hana ROUSOVÁ: Klub umělců a Národní revoluční výbor inteligence. In: Konec avantgardy? 2011

ROUSOVÁ 2011b — Hana ROUSOVÁ: Člověk na kříži. In: Konec avantgardy? 2011

ROUSOVÁ 2011c — Hana ROUSOVÁ: Láska - pokus o komunikaci. In: Konec avantgardy? 2011

ROYT 2006 — Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie. Praha 2006

SPURNÝ 1978 — Jan SPURNÝ: Jan Bauch. Praha 1978

ŠEVČÍK/MORGANOVÁ/DUŠKOVÁ 2001 — Jíří ŠEVČÍK / Pavlína MORGANOVÁ / Dagmar DUŠKOVÁ (ed.): České umění 1939-1989. Praha 2001

ŠMEJKAL 1998 — František ŠMEJKAL: Surrealismus 1932-1938. In: DČVU IV/2

TESAN 2013 — Harald TESAN: Václav Hejna: barva a bytí = Farbe und Sein. Cheb 2013

TOMEŠ 1976 — Jan Marius TOMEŠ: František Tichý: Malířské dílo. Praha 1976

UHLÍŘ 2002 — Jan Boris UHLÍŘ: Ve stínu říšské orlice: Protektorát Čechy a Morava, odboj a kolaborace. Praha 2002

Václav Chad 1997 — Václav Chad 1997 (kat. výst.). Eva PETROVÁ. Litoměřice 1997

Václav Chad: kresby a obrazy 1985 — Václav Chad: kresby a obrazy (kat. výst.). Jiří VALOCH. Brno 1985

VEČEŘA 2002 — Pavel VEČEŘA: Židé a antisemitismus na stránkách vybraných českých deníků v letech 1939-1945. In: Média a realita 2002. Sborník prací Katedry mediálních studií a žurnalistiky FSS Masarykova univerzita, Brno 2003

VEČEŘA 2005 — Pavel VEČEŘA: Zapřísahající láska k národnímu bytu. Kultura na stránkách protektorátních deníků. In: Host 5/2005

VOJVODÍK 2011 — Josef VOJVODÍK: Česká avantgarda: vývoj, skupiny, proměny, teorie, programy, umělecké postupy. In: VOJVODÍK/WEINDL 2011

VOJVODÍK/WEINDL 2011 — Josef VOJVODÍK / Jan WEINDL (ed.): Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908-1958. Praha 2011

WINTER 2002 — Tomáš WINTER: František Tichý. Praha 2002

ZADRAŽILOVÁ 2011 — Lucie ZADRAŽILOVÁ: Propaganda za protektorátu. In: Konec avantgardy? 2011

### **Periodika**

BIRNBAUMOVÁ 1939 — Alžběta BIRNBAUMOVÁ: Národ svým výtvarným umělcům. In: Salon, roč. XVIII, 12/1939, 26–28

BIRNBAUMOVÁ 1942 — Alžběta BIRNBAUMOVÁ: Měsíční přehled výstav. In: Salon, roč. XXI, 5/1942, 16–17

ČERNÝ 1940 — Václav ČERNÝ: Božena Němcová. In: Kritický měsíčník, roč. III, 1940, 51–56

Pestrý týden 1938, roč. XIII, č. 12

Pestrý týden 1938, roč. XIII, č. 21

Pestrý týden 1938, roč. XIII, č. 24

Pestrý týden 1939, roč. XIV, č. 11

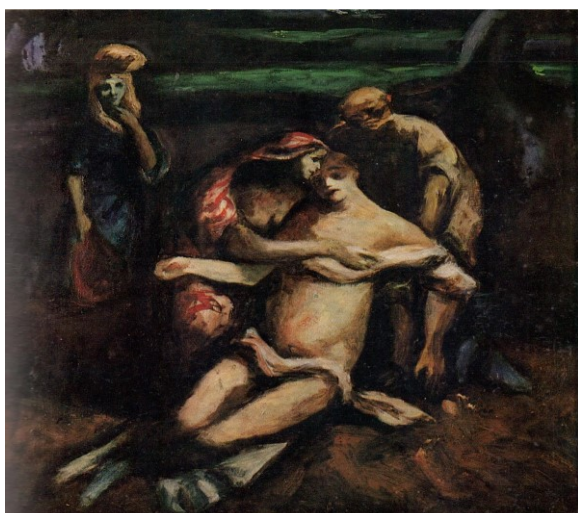
QUATREMARRE 1937 — Jean QUATREMARRE: Poslední dokumenty o zbrojení Německa. In: Pestrý týden XII, 1937, č. 1, 6–7

VACKE 1941 — Josef VACKE: Přehled výstav. In: Salon, roč. XX, 4/1941, 6  
Umění dneška II, léto 1943

## 9. Obrazová příloha



1. **František Tichý:** Milosrdný Samaritán, 1949, olej, plátno, 91,5 x 55,5 cm, Galerie výtvarného umění v Ostravě



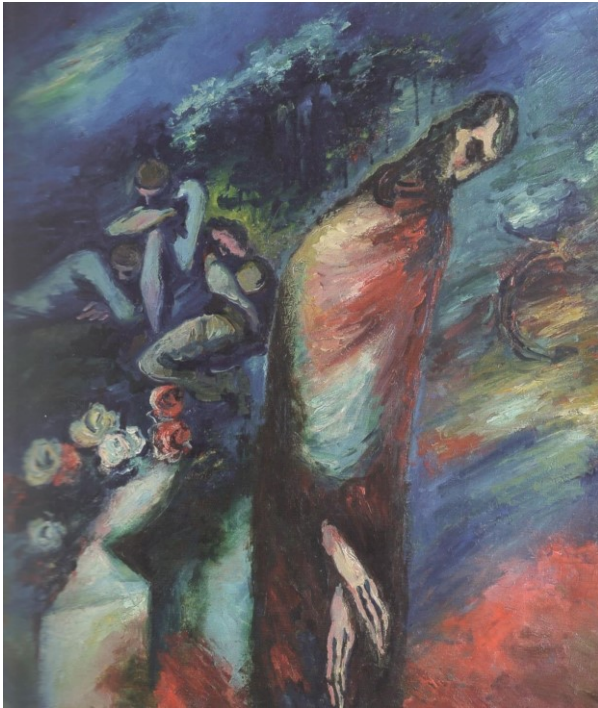
2. **Josef Liesler:** Milosrdný Samaritán, 1941-1942, olej, plátno



3. **Josef Liesler:** Poslední večeře, 1942, olej, plátno



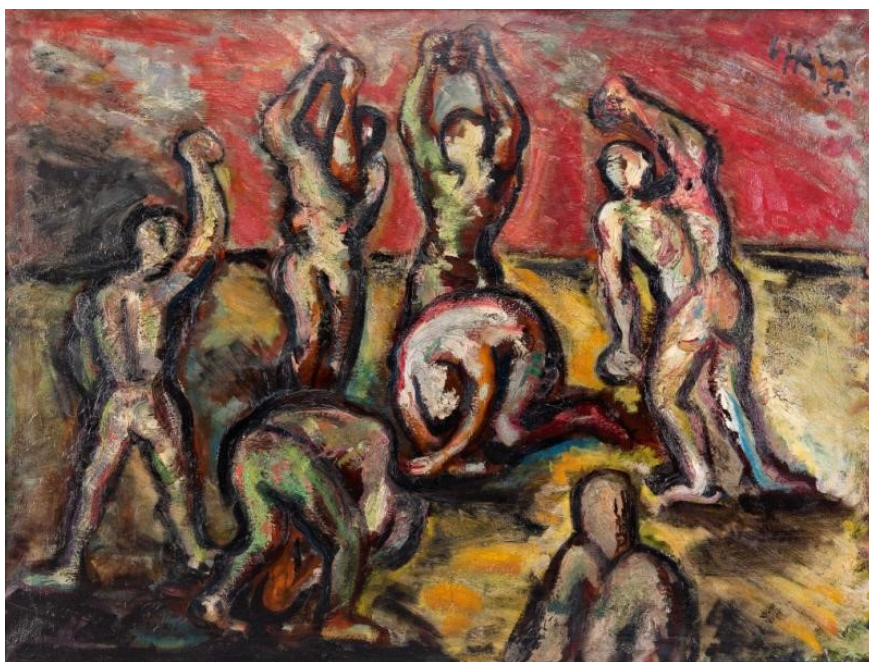
4. **Václav Chad:** Jidáš, 1940-1941, olej, lepenka, 70 x 50 cm, Národní galerie



5. **Jan Bauch:** Kristus na hoře Olivetské, 1937, olej, plátno, 101 x 97,5 cm, Moravská galerie v Brně



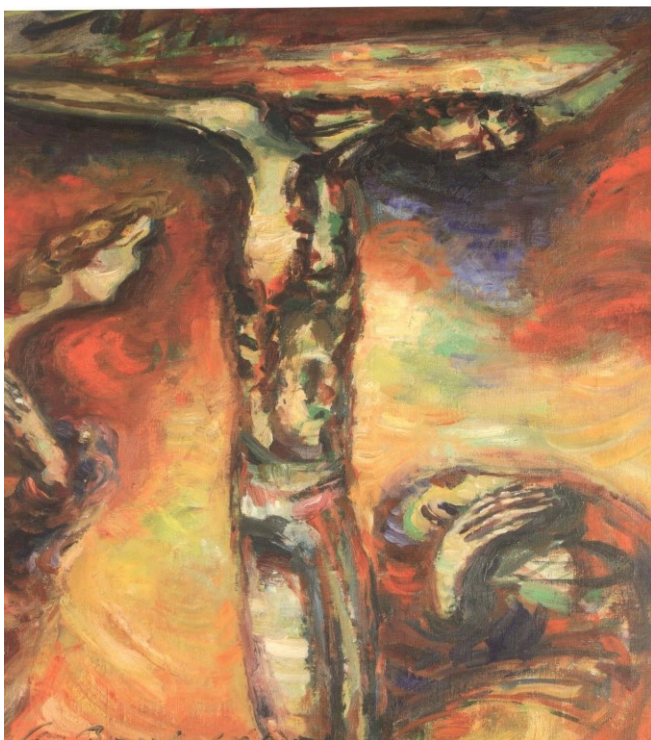
6. **Josef Liesler:** Sv. Šebestián, 1944, olej, plátno, 94 x 71 cm



7. **Václav Hejna:** Kamenování, 1936, olej, plátno, 100 x 131 cm, Galerie hlavního města Prahy



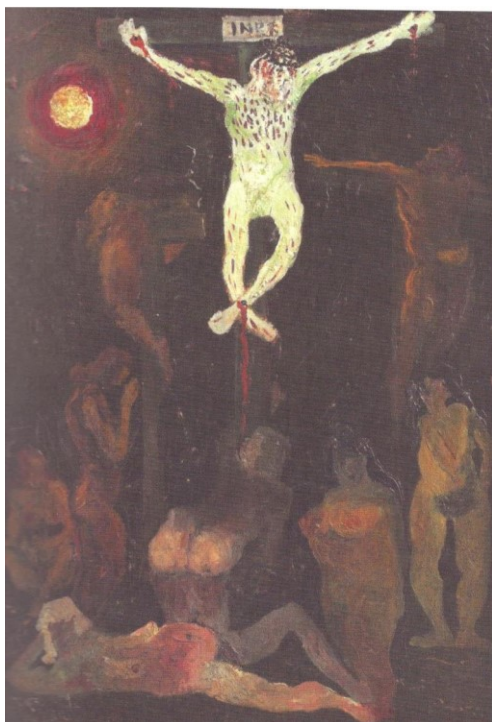
8. **Jan Bauch:** Golgota (Ukřižování), 1943, olej, plátno, 63 x 82,5 cm, GASK



9. **Jan Bauch:** Ukřižování, 1945, olej, plátno, 50,5 x 62, soukromá sbírka



10. **Václav Chád:** Ukřižování, 1940, tužka, papír, 19 x 14 cm



11. **Václav Chudý:** Ukřižování s červeným sluncem, kolem 1941, olej, lepenka, 98,3 x 68,5 cm, Národní galerie v Praze

## 10. Seznam vyobrazení

1. **František Tichý:** Milosrdný Samaritán, 1949, olej, plátno, 91,5 x 55,5 cm, Galerie výtvarného umění v Ostravě. Reprodukce z: WINTER 2002
2. **Josef Liesler:** Milosrdný Samaritán, 1941-1942, olej, plátno.  
Reprodukce z: HOŠKOVÁ 1988
3. **Josef Liesler:** Poslední večeře, 1942, olej, plátno.  
Reprodukce z: <http://www.isabart.org/person/125/works> vyhledáno 1. 7. 2017
4. **Václav Chad:** Jidáš, 1940-1941, olej, lepenka, 70 x 50 cm, Národní galerie.  
Reprodukce z: Václav Chad 1997
5. **Jan Bauch:** Kristus na hoře Olivetské, 1937, olej, plátno, 101 x 97,5 cm, Moravská galerie v Brně. Reprodukce z: MICHALOVÁ/KOVÁČ 2012
6. **Josef Liesler:** Sv. Šebestián, 1944, olej, plátno, 94 x 71 cm.  
Reprodukce z: [http://www.galeriekodl.cz/cz/galerie/detail.html?id\\_galerie=1308](http://www.galeriekodl.cz/cz/galerie/detail.html?id_galerie=1308)  
vyhledáno 1. 7. 2017
7. **Václav Hejna:** Kamenování, 1936, olej, plátno, 100 x 131 cm, Galerie hlavního města Prahy. Reprodukce z: TESAN 2013
8. **Jan Bauch:** Golgota (Ukřižování), 1943, olej, plátno, 63 x 82,5 cm, GASK.  
Reprodukce z: MICHALOVÁ/KOVÁČ 2012
9. **Jan Bauch:** Ukřižování, 1945, olej, plátno, 50,5 x 62, soukromá sbírka.  
Reprodukce z: MICHALOVÁ/KOVÁČ 2012
10. **Václav Chad:** Ukřižování, 1940, tužka, papír, 19 x 14 cm.  
Reprodukce z: [http://g.denik.cz/55/52/6622638-zlin-vystava-vaclav-chad-galerie-vaclava-chada\\_galerie-980.jpg](http://g.denik.cz/55/52/6622638-zlin-vystava-vaclav-chad-galerie-vaclava-chada_galerie-980.jpg) vyhledáno 1. 7. 2017
11. **Václav Chad:** Ukřižování s červeným sluncem, kolem 1941, olej, lepenka, 98,3 x 68,5 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z: Konec avantgardy?