

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějin umění

Obecná teorie a dějiny umění a kultury

Milan Pech

Výtvarná kultura Protektorátu Čechy a Morava

Fine Art

in the Protectorate Bohemia and Moravia

Disertační práce

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Petr Wittlich, CSc.

2012

Na tomto místě, bych rád poděkoval svému školiteli a všem blízkým za trpělivost,
rady a pomoc.

Prohlašuji, že jsem disertační práci vykonal samostatně s využitím uvedených
pramenů a literatury.

.....

Abstrakt

Disertační práce se zabývá výtvarnou kulturou v Protektorátu Čechy a Morava. Analyzuje české výtvarné umění v době nacistické okupace za druhé světové války. Soustředí se přitom na jeho oficiální polohu, která dosud nebyla badatelsky zpracována. Autor vycházel z průzkumu archivních pramenů, dobového tisku a literatury. Cílem práce bylo sledovat nejen klíčová témata veřejné diskuze o uměleckých otázkách, ale také praktický chod českého legálního výtvarného umění v podmínkách okupace.

Nejprve přibližuje historický kontext let 1938 až 1945. Spolu s tím reflektuje vybrané patologické jevy, které okupace a válka v české společnosti vyvolaly. Ty, které se promítly do výtvarného umění interpretuje z psychoanalytického hlediska. Poté se soustředí na oficiální kulturní politiku Protektorátu Čechy a Morava. Sleduje krátkodobé a dlouhodobé cíle nacistické okupační strategie a jejich vliv na chod kulturního života české společnosti. Konstatuje, že cenzura odstraňovala z veřejného života díla židovských umělců, dále práce z nacistického hlediska formálně nebo ideologicky nepřijatelná. Následně hovoří o radikálně-konzervativní kritice moderního umění, která vinila avantgardu z merkantilismu, politizace umění, cizorodosti nebo umělecké svévolnosti. Dále se soustředí na otázku tzv. zvrhlého umění (entartete Kunst). Poukazuje na to, že byl tento termín užíván k denunciaci a difamacii moderního umění. Uveřejňuje dosud neznámé Seznamy českých zvrhlých malířů. Potom se zabývá protektorátní „kulturní konjunkturou“, která se projevila sice vysokou kulturní aktivitou, ale poklesem kvality. V té souvislosti se věnuje problematice kýče, která tehdy začal být aktuální a vyústila v širokou veřejnou diskusi táhnoucí se celými čtyřicátými léty. Tematizuje boj proti kýči, prodej reprodukcí uměleckých děl v pražské galerii Topičův salon nebo komunistický propagandistický film z uměleckého prostředí, který byl adaptací protektorátní předlohy. Disertační práce řeší také spor o historismus, který tehdy vznikl díky tvorbě bývalých avantgardistů, kteří nově pracovali ve stylu starých historických slohů jako gotika, renesance nebo baroko. Její závěrečná část se zaměřuje na fungování dvou významných pražských kulturních institucí, jednak Spolku výtvarných umělců Mánes, jednak soukromé galerie Topičův salon. V obou případech demonstruje, jak se obě instituce vyrovnávaly s tlakem okupačního režimu. Součástí příloh je přehledná tabulka, v níž jsou zaznamenány výstavy uspořádané v pražských galeriích v letech 1938–1944.

Autor ukazuje, jak rozličnými způsoby reagovala česká oficiální výtvarná kultura na měnící se politické a hospodářské podmínky od mnichovské krize po osvobození. Příkladem může být tehdejší mimořádný zájem o výtvarné umění a spekulace s ním, jejichž důsledkem byla nadprodukce, všeobecný pokles kvality, obchod s kýčem a falzifikáty. Z textu je rovněž zřejmé, že se v protektorátu vytvořily teoretické předpoklady pro poválečné úsilí socializovat soudobé umění a vypořádat se kýčem.

Klíčová slova

Výtvarné umění. Protektorát Čechy a Morava. Německá okupace. Nacistická kulturní politika. Entartete Kunst / Zvrhlé umění. Antimodernismus. Cenzura. Konjunktura. Kýč. Historismus. Psychoanalýza. Spolek výtvarných umělců Mánes. Topičův salon.

Abstract

The thesis deals with fine arts in the Protectorate of Bohemia and Moravia. It analyzes Czech fine art during the Nazi occupation of World War Two, concentrating on its official component that has not yet been deeply researched. The author surveyed archives, press and literature of the period. The aim was to identify key themes in the public discussion about artistic issues and to trace developments in the legal status of Czech fine art under the occupation.

First, a brief portrait of the historical context of 1938 to 1945, accompanied by identifying several pathological phenomena that occupation and the war brought to Czech society. Those that crept into the fine arts are interpreted from a psychoanalytic point of view. Next the author focuses on the official cultural policy of the Protectorate of Bohemia and Moravia. He notes the short and long-term objectives of Nazi policies and their impact on the workings of cultural life in Czech society. He speaks about radical conservative critiques of modern art, which accused the avant-garde of mercantilism, of politicizing art, of being foreign, and arbitrary. So-called “degenerate” art (Entartete Kunst) is also briefly mentioned. A term that was used to defame and denounce modern art. For the first time, an unknown list of Czech “degenerate” painters is introduced. Mention is made of the Protectorate’s “cultural boom” was characterized not only by high cultural activity, but also by a decline in quality. This is the period when the notion of Kitsch surfaces, and results in a broad public debate lasting in the 1940s. Thesis presents a Soviet propaganda film which was based on the protectorate’s performance. It also addresses the controversy over so-called historicism, which was then made an issue by former avant-garde artists who had worked in artistic styles, such as the Gothic, Renaissance, and Baroque. The final section focuses on the functioning of two important Prague cultural institutions Mánes Association of Fine Artists, and the private gallery known as Topičův salon. In both cases the author demonstrates how the two institutions coped with the pressure of the occupation regime. Among the figures is a table of exhibitions organized by galleries in Prague from 1938 to 1944.

The thesis demonstrates the varied ways in which Czech fine art culture responded to the changing political and economic conditions from the Munich Agreement to liberation of Czechoslovakia. An example can be the people’s intense interest in fine art, an artistic overproduction accompanied by a general decline in quality, and the business of kitsch and counterfeits. The text also makes clear that it was under the Protectorate that key theoretical framework for the post-war ideas of so-called socialisation of modern art and coping with kitsch in Czechoslovakia were made.

Keywords

Fine Arts. Protectorate of Bohemia and Moravia. The occupation. Nazi cultural policy. Entartete Kunst / degenerate art. Antimodernisms. Censorship. Kitsch. Historicism. Psychoanalysis. Mánes Association of Fine Artists. Topič Salon.

Obsah

Úvod.....	8
1. Česko-Slovenská autoritativní demokracie a nacistický protektorát.....	10
1.1 Česko-Slovensko.....	10
1.2 Protektorát Čechy a Morava.....	17
2. Patologické jevy v protektorátu.....	27
2.1 Patologie poroby.....	27
2.2 Patologie výtvarného umění.....	37
3. Oficiální kulturní politika Protektorátu Čechy a Morava.....	46
3.1 Kulturní program Česko-Slovenska.....	46
3.2. Kulturní politika protektorátu.....	51
4. Radikálně konzervativní kritika modernismu a problematika tzv. zvrhlého umění.....	71
4.1 Radikálně konzervativní kritika moderního umění.....	71
4.2 „Zvrhlé umění“ v protektorátu.....	81
5. Protektorátní „kulturní konjunktura“, kýč a boj proti němu.....	92
5.1 „Kulturní konjunktura“.....	92
5.2 Kýč.....	96
5.2.1 Umění a kýč.....	96
5.2.2 Boj proti kýči.....	107
5.2.3 Případ malíře Jana Xavera.....	112
6. Spor o historismus.....	125
7. Výstavní provoz v Praze na příkladu dvou významných pražských výstavních institucí – SVU Mánes a Topičův salon.....	131
7.1 Spolek výtvarných umělců Mánes.....	131

7.2 Topičův salon.....	136
7.2.1 Prodej reprodukcí uměleckých děl v Topičově salonu.....	155
Závěr	161
Prameny a literatura.....	163
Seznam vyobrazení.....	182
Obrazová příloha.....	187
Přehled výstav v pražských galeriích 1938–1945.....	220

Úvod

Svým tématem, jímž je výtvarná kultura protektorátu Čechy a Morava, patří moje disertační práce do mozaiky textů, které se v posledních letech pokusily vytvořit celistvější obraz o českém výtvarném umění první poloviny čtyřicátých let. Jejím předmětem je především oficiální, respektive legální poloha tvorby, která dosud stála zcela nepovšimnuta nebo byla záměrně přehlížena.

V roce 1940 varoval český filozof Václav Navrátil před tím, aby se situace, v níž se tehdy česká společnost nacházela, nálepkovala jako pouhé dějinné provizorium. Provizornost považoval za alibistickou frázi a odmítal ji. Naopak zdůrazňoval autenticitu života „tady a teď“ za všech okolností. V historii podle něj nebyla nikdy žádná „přechodná období“, protože lidský život v každé době je jedinečný a nezastupitelný. Navrátilův postoj pomohl mnohým překonat těžko definovatelný pocit viny a trapnosti související s událostmi od září 1938. Utvrzoval především mladší generaci v tom, že její prožitky, touhy a činy jsou stejně autentické, plnohodnotné a přesvědčivé jako za kterékoliv jiné dějinné situace.

Je třeba však zdůraznit, že představa o provizorní podstatě kulturního života za okupace přesto dlouhá léta českou uměnovědnou historiografii ovládala a deformovala její závěry. Pominu-li bezprostřední poválečné komentáře, první systematictější reflexi umění první poloviny čtyřicátých let přinesl teprve článek Evy Petrové příznačně nazvaný *Tvorba kritického desetiletí 1935–1945*, který publikovala v roce 1966. Až do vydání *Dějiny českého výtvarného umění 1939–1958 Ústavem dějin umění AV ČR* v roce 2005 existovaly o období nesvobody prakticky jen výstavní katalogy několika výtvarných skupin a jednotlivých umělců. Podstatnou koncepční a interpretační změnu přinesl až v roce 2011 výstavní a publikační projekt Hany Rousové *Konec Avantgardy? Od mnichovské dohody ke komunistickému převratu a Marie Klimešové Věci umění, věci doby – Skupina 42*.

Při svém výzkumu jsem se opíral hlavně o dobové materiály uložené v archivních fondech Národního archivu, Archivu hl. m. Prahy, Archivu Národní galerie, Literárního archivu Památníku národního písemnictví, dále o protektorátní noviny a časopisy, stejně jako dobovou literaturu. Některé fondy, například Úřadu říšského protektora, Německého státního ministerstva pro Čechy a Moravu nebo Ministerstva lidové osvěty, však obsahují jen zlomek

dokumentů týkajících se výtvarného umění. Čtení protektorátního tisku vyžadovalo zase zvýšenou kritičnost. Bylo nutné mít stále na mysli, že se jedná o texty přísně cenzurované.

Tématem disertační práce se zabývám již delší dobu. Některé dílčí výsledky svého bádání se mi podařilo zveřejnit ve vědeckých periodících, sbornících, knihách, nebo jako součást velkých výzkumných projektů, případně příspěvků na vědeckých konferencích u nás a v zahraničí. V předkládané práci jsem je po jistých úpravách použil a uvedl do kontextu s novými statěmi, které se věnují historickým souvislostem, společenským patologickým jevům spojených s okupací a válkou, oficiální kulturní politice protektorátní správy, radikálně konzervativní „kritice“ moderního umění a dále například fenoménu protektorátní „kulturní konjunktury“. Šlo mi o vytvoření základní představy o tom, jaké důsledky měla nacistická okupace a podmínky války na českou výtvarnou kulturu, především v její legální, oficiální, veřejné poloze.

V některých případech jsem využil příležitosti tematicky a časově propojit několik rovin zkoumaného problému. Tato metoda mi umožnila zkoumat některé jinak snadno přehlédnutelné obsahy, varovné podobnosti i zásadní rozdíly mezi „protektorátní kulturou“ a těmi, které jí předcházely a také po ní následovaly. Například podkapitola Umění a kýč se rozvíjí kolem stejnojmenné výstavy, která se sice odehrála se roce 1948, ale byla pomyslným vyvrcholením úvah započatých v protektorátu. Z téhož důvodu jsem do své práce zařadil podkapitolu Případ malíře Jana Xavera, jež pojednává o socialisticko-realistickém propagandistickém filmu z uměleckého prostředí, který byl sice natočen v roce 1956, ale jehož předlohou byla v protektorátu napsaná a produkována divadelní hra. Podobnost problémů a způsob jejich řešení v obou obdobích jsou pro kulturu totalitních režimů symptomatické.

1. Česko-Slovenská autoritativní demokracie a nacistický protektorát

1.1 Česko-Slovensko

Kulturní charakter protektorátu určilo do značné míry půlroční období, které předcházelo Hitlerovu výnosu o zřízení Protektorátu Čechy a Morava v březnu 1939, jenž je známé jako tzv. druhá československá republika. Byla ztělesněním vleklé krize, která vyvrcholila konsensem evropských mocností v Mnichově v září 1938. Přes její krátké trvání, něco málo přes pět měsíců, zasáhla do všech oblastí společenského života okleštěného československého státu. Šokující skutečnost, že idea Masarykova samostatného Československa tak nečekaně a rychle selhala, prožívali jeho obyvatelé s hlubokým zklamáním, stejně jako pociťovali hořkost z lhostejnosti bývalých spojenců.

Změna postavení státu v mezinárodních vztazích a jeho hospodářské oslabení nutně vedlo k vážnému vnitropolitickému otřesu demokratického systému. Vzniklá situace zpočátku přiměla různé protichůdné proudy české společnosti spojit se v úzkostném úsilí o zachování zpochybňované národní integrity. Nicméně stupňující se tlak nacistického Německa vedl k tomu, že většina obyvatel přijala uvedený stav suše pragmaticky jako „nezvratnou“ realitu. Menší část občanů druhé republiky tvořili z jedné strany její zcela ochromení zastánci, z druhé strany stále „odvážněji“ vystupující odpůrci versailleského uspořádání Evropy, klíčových prvků československé státní ideje a reprezentantů prvorepublikových politických a kulturních elit.¹ Pomnichovský stav rozpolcenosti a nejistoty, v němž se tehdy česká společnost nacházela, popsal později Václav Černý následovně: *„Těch pět měsíců druhé republiky, chvíle v našem životě nejneuvěřitelnější, fantastickému snu podobná... Plavba vytřeštěných zavrženců, napěchovaných na rozbitých člunech bez plachet a spuštěných bez cíle na širé moře. Nebylo možné uvěřit, že tak lze natrvalo žít. A přece bylo nutné, naprosto nutné – žádal to nejprostší pud sebezáchovy! –, abychom se každý jednotlivě a všichni vespolek chovali tak, jako by ten stav bez nohou, bez rukou, bez pevné půdy pod námi, bez vyhlídek před námi měl trvat věčně anebo alespoň sto let: jinak letělo všechno k čertu.“*² Za dané situace se prohlubovala celková morální krize,

¹ Jan Gebhart – Jan Kuklík, *Druhá republika 1938–1939. Svár demokracie a totality v politickém, společenském a kulturním životě*, Praha – Litomyšl 2004, s. 5–13.

² Václav Černý, *Křik koruny české. Paměti II. 1938–1945. Náš kulturní odboj za války*, Brno 1992, s. 65.

kteřou doprovázel „*odklon od tradičních hodnot národních dějin, národní kultury a narůstající znevažování principů humanismu, tolerance a demokracie.*“³

Kromě existenční a sociální nejistoty, kterou zapříčinilo zabránění pohraničních území, způsobil Mnichov otřes ve vnitropolitickém životě liberálně demokratického Československa. Mocenskopolitický systém, který byl jeho garantem, se sesypal. Bylo přirozené, že se okamžitě po mnichovských událostech hledaly příčiny národní katastrofy a její viníci. Zodpovědnost byla přisuzována ústavním činitelům, jednotlivým politikům a významným osobnostem minulého režimu a stále častěji také koaliční vládě politických stran, která vedla k převládnutí stranických zájmů nad obecně národními a státními zájmy. Politický život začala ovládat myšlenka, že je třeba učinit rázné kroky k „přebudování“ nebo „zjednodušení“ politického života. Iniciativy se chopily nacionálně konzervativní síly, které využily příležitosti k tomu, aby se dostaly k moci. Řešením se zdála být idea autoritativní demokracie.⁴ Dezerci z pozic humanitní liberální demokracie kritizoval kromě jiných Josef Čapek. Ve svém deníku publikovaném po válce pod názvem *Psáno do mraků* se rozhorlil proti těm, kteří bez skrupulí pracovali na demontování předchozích demokratických principů: „*Cizí lidé nám zmenšili území hmotné, a teď nám sami naši ještě zmenšují naše území duchovní. Co jste, štváči, traviči, spekulanti bez věrností a důvěrou jsme mohli jít do těžkých úkolů ztrýzněné republiky! S jakou otravou, s jakým vnitřním rozkladem se do toho nastávajícího krušného a nebezpečného života vchází! Žádný nepřítel světa nedopustil se tolika zlého jako vy, vyděrači běd, kteří jste tento národ tak strašlivě zkazili a zhanobili! Ne ztracená území, ale toto je národní katastrofa!*“⁵ Česko-Slovensko směřovalo zcela opačným směrem, než si Čapek přál.

V polovině listopadu 1938 byl v denním tisku otištěn text pod názvem *Národe český!*, který oznamoval úmysl založit Stranu národní jednoty (SNJ), která by v sobě soustředila řadu předtím rozpuštěných stran. Ambicí jejích zakladatelů – agrárníků, národních socialistů,

³ Jan Gebhart – Jan Kuklík, *Velké dějiny země Koruny České*, XV. a, Praha – Litomyšl 2006, s. 154.

⁴ Je možné, že vyhlášení Protektorátu Čechy a Morava zabránilo tomu, aby se v tradičních konzervativně autoritativně orientovaných kruzích ve větší míře prosadil český fašismus. Nacisté zpočátku využívali českých fašistů k naplňování vlastních cílů v protektorátu, ale zůstávali vůči nim velmi obezřetní. Ve chvíli, kdy pro ně začali být nepohodlní, jejich vliv eliminovali. Blackwood Lee (rec.), O autoritativní národní stát. Ideologické proměny české politiky v Druhé republice 1938–1939, *Nationalities Papers*, June 1999, Vol 27, Issue 2, s. 347.

⁵ Josef Čapek, *Psáno do mraků*, Praha 1970, s. 208.

lidovců ad. – bylo vytvořit „*hnutí činorodého nacionalismu*“⁶, které by vedlo k obrodě národního života. Jejich představa, jak naplnit tento cíl, se opírala o dříve zmiňovaný koncept autoritativní demokracie. Strana národní jednoty se měla stát vedoucí státní stranou. Kromě celkové reorganizace fungování státu se chystala k radikálním změnám v oblasti každodenního společenského a kulturního života. Měla ho prostoupit, později okupanty a kolaboranty zneužítá, tzv. svatováclavská tradice. Na státotvornou iniciativu pravicové části politického spektra zareagovala levice – především sociální demokraté, kteří po zastavení činnosti české Komunistické strany Československa zůstali čelními představiteli demokratických a levicových sil v zemi. Po dohodě čelních představitelů pravice i levice byla vytvořena „opoziční“ dohoda, podle níž mělo vzniknout transformací Československé sociální demokracie jakési loajální opoziční uskupení pojmenované později Národní strana práce. Narozdíl od Strany národní jednoty její program vyhlašoval „*svobodu kulturní práce*“ a „*svobodu umělecké a vědecké tvorby*“.⁷ V důsledku sílícího emancipačního úsilí Slovenska došlo v listopadu 1938 k vyhlášení slovenské autonomie, čímž se v názvu republiky kodifikovala pomlčka: Česko-Slovensko. Autonomii získala rovněž Podkarpatská Rus (Karpatská Ukrajina). Následně byl zvolen prezidentem Emil Hácha a vytvořena nová vláda v čele s Rudolfem Beranem.⁸

V rámci vládního prohlášení byla deklarována podpora umění a vědy „*bez omezení svobody uměleckého projevu a vědeckého bádání*“, což ovšem zároveň zpochybňovalo slova o tom, že s podporou se mohlo počítat jen v případě, mají-li výsledky jejich práce „*tvůrčí sílu, pramenící z národní tradice a domácí půdy a usilující odpovědně přispět k národnímu rozvoji*“.⁹ Zvolená díkce zřetelně prozrazovala příklon k omezování demokratické svobody vyjadřování a také k pokračování v cenzuře tisku, rozhlasu a filmu, která byla zavedena vládním nařízením v polovině září 1938. Jednou z ideových platforem vůči autoritativnímu modelu státu reprezentovaném Beranovou vládou byla Dělnická akademie, která spolupracovala s Petičním výborem Věrní zůstaneme. Ve svém alternativním programovém dokumentu nazvaném *Druhá republika – stát práce!* zdůraznily akademie a výbor, že ve

⁶ Náróde český!, *Venkov* XXXIII, 1938, č. 270, 16. 11., s. 1.

⁷ *Postavení Národní strany práce*, Praha 1938, s. 6–8.

⁸ Jan Gebhart – Jan Kuklík, *Druhá republika 1938–1939. Svár demokracie a totality v politickém, společenském a kulturním životě*, Praha – Litomyšl 2004, s. 73–122.

⁹ Růžena Hlušíčková – Ludmila Kubátová – Irena Malá et al., *Protifašistický a národně osvobozenický boj českého a slovenského lidu 1938–1945*, [I/3/3], dok. č. 987, Praha 1987, s. 40–47. Srov. D [?], Péče o umění, *Lidové noviny* XLVI, 1938, č. 636, 18. 12., s. 9.

stávajících státoprávních podmínkách mimořádně roste význam kultury. Apelovaly proto na inteligenci, aby si uvědomila, že ji čekají „*důležitější a zodpovědnější úkoly než v letech minulých*“ a rovněž připomínka, že hraje hlavní roli v procesu „*zrovnoprávnění a povznesení všech pracujících*“.¹⁰ Kromě demokratického, komunistického a socialistického opozičního proudu čelilo Beranovo mocenské centrum také tlaku mocenských ambicí krajními českými nacionalisty a fašisty. Česko-Slovensko navíc čelilo složitým hospodářským problémům, protože ztracená hospodářská výkonnost odtržených území podvázala ekonomické možnosti zbytkového státu.

Průvodním jevem politického chaosu a radikálních společenských změn byla šeptaná propaganda, skrze kterou se tehdy šířily různé fámy a vtipy na nové vedení republiky. Tvrdé výpady oficiálních míst proti ní podle Gebharta a Kuklíka dokládají, že se společností šířila „*schizofrenie veřejného mínění, tak typická pro režimy, které vládnou totalitními metodami*“.¹¹ Takzvaná šeptanda byla později běžnou součástí protektorátní reality.

Jak vyplývá z předchozích řádků, střet předchozího liberálně demokratického systému s autoritativní demokracií se silně odrazil v celém morálním, duchovním a kulturním milieu druhé republiky. Jedním z nejsmutnějších prvků doprovázejících onen zápas byla „*dezerce od dříve okázale vyznávaných národních dějinných hodnot*“, k níž nedocházelo vždy jen pod tlakem z vnějšku, ale také z vlastní místní iniciativy.¹² Duchovní a morální marasmus, který se projevoval pružnou přizpůsobivostí a situační etikou, byl vydáván za projev střízlivého pragmatismu.¹³ Hloubku této pokleslosti vyjádřil Karel Čapek, který byl v té době skandalizován jako kulturní a duchovní garant předchozí republiky, ve svém článku *Od člověka k člověku* formulovaném tři týdny před svou smrtí: „*Ano, mnoho se změnilo, ale lidé zůstali stejní: jenomže teď už víme líp, kdo je kdo. Kdo je slušný, byl slušný vždycky; kdo byl věrný, je věrný i teď. Kdo se točí s větrem, točil se s větrem i dřív. Kdo myslí, že teď přišla jeho chvíle, myslel vždycky jen na sebe. Nikdo se nestává přeběhlikem, kdo jím nebyl*

¹⁰ Cit. Jan Gebhart – Jan Kuklík, *Velké dějiny země Koruny České*, XV. a, Praha – Litomyšl 2006, s. 99.

¹¹ Jan Gebhart – Jan Kuklík, *Druhá republika 1938–1939. Svár demokracie a totality v politickém, společenském a kulturním životě*, Praha – Litomyšl 2004, s. 114.

¹² *Ibidem*, s. 180.

¹³ Ze strany oficiální správy byl tento „realistický“ postoj od obyvatelstva očekáván i po zřízení protektorátu. Srov. ČTK, Státní prezident Dr. Hácha. U většiny národa převládá smýšlení realistické, *Venkov XXXIV*, 1939, č. 168, 21. 7., s. 1.

vždycky; kdo mění víru, neměl žádnou; člověka nepředěláš, jenom se vybarví.“¹⁴ Čapkův postřeh potvrdila léta, která následovala.

V kritických zářijových dnech roku 1938 projevovala svou jasnou demokratickou orientaci a integritu Obec československých spisovatelů (OČSS), na kterou nerezignovala ani po přijetí mnichovského diktátu československou vládou. Ve své výzvě Ke svědomí světa apelovala na světové spisovatele a kulturní pracovníky: „... jako obětovaní, ale neporažení bojovníci zavazujeme vás, kteří jste zatím nedotčeni naším osudem, k pomoci a vytrvalosti v boji.“¹⁵ Zároveň českoslovenští spisovatelé ujišťovali, že budou nadále stát na humanitních ideálech mravnosti, kultury svého národa a na straně těch, kdo bojují za pravdu a spravedlnost. Svě stanovisko vyjádřila rovněž Umělecká beseda. Protestní apel Celému vzdělanému světu, k jehož zformulování byl přizván i zástupce OČSS následně podepsaly prakticky všechny československé kulturní organizace. Byl zformulován otevřeněji a byl radikálnější. Zástupci české kultury se v něm ohradili proti zradě západních spojenců, jejich nespolehlivosti a lhostejnosti. Varovali představitele kulturní obce v ostatních demokratických zemích před podobným osudem, jaký postihl Československo, pokud nebudou klást násilí a nátlaku odpor. Zároveň odmítli cynismus, s nímž byl mnichovský diktát oslavován jako záruka míru v Evropě. Přestože nebyl hlas demokratické části české kultury s to zastavit vojenskou a politickou moc nacistického Německa, dokázal probudit „vlnu špatného svědomí a fantastické mravní kocoviny i studu“ západní intelektuální vrstvy a zajistit její přízeň a podporu.¹⁶

Nutnost chránit humanitní demokratické ideály Masarykova Československa byla stále naléhavější, protože snaha najít bezprostřední „viníky národní katastrofy“ vedla ke zvýšené aktivitě českých fašistů, militantní nacionální pravice, integrálního katolicismu a mnohých dalších, kteří byli dříve z různých důvodů marginalizováni.¹⁷ Namísto zpochybňovaných hodnot první republiky byla jako zdůvodnění nové české státnosti předkládána některými konzervativci, především z řad integrálních katolíků a spolupracovníků prezidenta Háchy, tzv. svatováclavská tradice. Ta spočívala v tvrzení o přirozené historické sounáležitosti českých zemí se Svatou říší římskou národa německého a

¹⁴ Karel Čapek, *Od člověka k člověku*, *Lidové noviny* XLVI, 1938, č. 611, 4. 12., s. 2.

¹⁵ Cit. Václav Černý, *Křik koruny české. Paměti II. 1938–1945. Náš kulturní odboj za války*, Brno 1992, s. 38.

¹⁶ Cit. *Ibidem*, s. 42.

¹⁷ Jan Gebhart – Jan Kuklík, *Velké dějiny zemí Koruny České*, XV. a, Praha – Litomyšl 2006, s. 135.

byla zneužita k obhajobě česko-slovenské politické, hospodářské a kulturní podřízenosti Německu. Právě na tomto základě v době okupace založili obhajobu německého protektorátu nad českými zeměmi nacisté a kolaboranti. Spolu s ideologicky pokřiveným konceptem svatováclavské tradice, která byla vykládána jako pravý zdroj českého duchovního života, stávala se státotvornou silou druhé republiky římskokatolická církev.¹⁸ Byla stavěna do role nositelky státní ideje, jejího opěrného pilíře a záruky křesťanské etiky a mravního řádu nového státu.¹⁹

Současně se zvedla vlna pokleslého maločeského nacionalismu, kterou živili někteří samozvaní „ochránci“ národních zájmů. Projevovala se podporou soudobých xenofobních nálad, přičemž sociální a národnostní napětí pulzující českou společností směřovali proti všemu „nečeskému“, kromě jiného také proti německým antifašistům a židovským emigrantům.²⁰ Jedním z těchto projevů byla akce za „počeštění Prahy“, v rámci které byly cize znějící termíny nahrazovány „češtějšími“.²¹ Jazykový purismus, který nepochybně vycházel z oprávněných obav o český jazyk, nabýval občas absurdních rozměrů, jak je patrné z programu Očista vyhlášeného národním demokratem Odonem Párou v říjnu 1938.²²

Na přelomu let 1938 a 1939 Německo stupňovalo svůj nátlak na Česko-Slovensko. Požadovalo po něm kroky směřující k posílení totalitního charakteru státu, zatímco z české strany se očekávala garance nových státních hranic. Přes celkovou totalitarizaci předchozího demokratického systému se Beranova vláda bránila snahám radikálů, aby druhá republika dostala ryze totalitní ráz. Potýkala se přitom s odpůrci existence „opoziční“ Národní strany práce z řad čelních představitelů Strany národní jednoty. Návrhy formulací a činnost programové komise SNJ svědčí o úsilí monopolizovat své mocenské postavení. Vzhledem k tomu, že vedení druhé republiky kladlo velký důraz na význam tisku při usměrňování veřejného mínění podle představ vládnoucí Strany národní jednoty, zavedla předběžnou cenzuru, kterou zajišťovala Ústřední cenzurní komise při ministerstvu vnitra. Byly stanoveny

¹⁸ Tuto skutečnost ve své knize překvapivě opomíjí Jan B. Uhlíř, *Protektorát Čechy a Morava v obrazech*, Praha 2008, s. 72–73. Namísto „integrálního katolicismu“ hovoří obecně o křesťanské orientaci zastánců svatováclavské tradice.

¹⁹ Srov. Jaroslav Med, *Literární život ve stínu Mnichova, 1938–1939*, Praha 2010.

²⁰ O situaci umělců z řad německých emigrantů více Bronislava Rokytová, *Exilová výtvarná scéna v Čechách a její následné působení v zahraničí, 1933–1945* (diplomní práce), Ústav dějin křesťanského umění KTF UK, Praha 2011.

²¹ Srov. O cizí slova a „mezinárodní“ nápisy, *Našinec* LXXIV, 1938, č. 276, 2. 12., s. 3.

²² Jan Gebhart – Jan Kuklík, *Druhá republika 1938–1939. Svár demokracie a totality v politickém, společenském a kulturním životě*, Praha – Litomyšl 2004, s. 184–185.

souborné podmínky pro její provádění a zvláštní směrnice pro šéfredaktory. Zakázána byla kritika vlády a vládních reforem nebo útoky proti cizím státům a státníkům. Cenzuře podléhala i oblast kultury, přičemž její měřítko stanovilo vedení SNJ a Národní kulturní rada, která se samolibě stavěla do pozice jediné skutečné ochránkyně národních kulturních hodnot. Tisk tehdy začal podléhat dvojí kontrole, na jednu stranu oficiální (redaktoři a cenzori v redakcích), na druhou stranu neoficiální (autocenzura autorů), a tento princip platil také v protektorátu.²³

Postupně se v druhé republice vyhrcoval problém řešení židovské otázky. Kromě hospodářsky a sociálně motivovaného antisemitismu se šířily antisemitské projevy, které měly vysloveně rasový základ. Přijatá diskriminační protižidovská opatření eliminovala Židy z ústředních úřadů, snižovala jejich počet ve svobodných povoláních a cílila na omezení „židovského“ vlivu na veřejné mínění v médiích a na kulturu obecně (literatura, film, divadlo). Celkové utužování poměrů v Česko-Slovensku před německou okupací dokumentuje programový koncept Strany národní jednoty, jehož návrh byl sice přijat stranickou komisí v polovině února 1939, ale k jehož oficiálnímu schválení už nedošlo. SNJ se podle něj měla stát výhradní reprezentantkou mocenské vůle národa a stát měl být přebudován ve stavovském smyslu.

Přestože se Beranova vláda snažila stabilizovat rozjitřenou pomnichovskou politickou situaci prostřednictvím totalitarizujících principů vládnutí, nedokázala zastavit odstředivé síly uvnitř Česko-Slovenska. Slovensko, které krátce předtím získalo autonomii, vyhlásilo v první polovině března 1939 samostatnost. Nacistické Německo, jež v tomto směru činilo na slovenské představitele nátlak, dosáhlo rozbití Československa. Jeho existence, po několikaměsíčním období druhé republiky, se uzavřela v noci ze 14. na 15. března 1939. Na oficiální schůzce prezidenta Háchy a ministra zahraničí Chvalkovského v Berlíně byly oběma českým politikům Hitlerem sděleny dvě možné varianty řešení vztahu k českomoravské části Česko-Slovenska a Německa v nejbližší budoucnosti – buď násilná nebo „dobrovolná“ okupace. V prvním případě hrozil německou odvetou a nesmlouvavostí, v druhém případě, že „*bude vůdci snadné dát Československu v nové organizaci českého života ušlechtilý vlastní život, autonomii a jistou národní volnost*“.²⁴ Z berlínského jednání poslal

²³ Ibidem, s. 214.

²⁴ *Československo a norimberský proces*, Praha 1946, s. 326–329. Z protokolu o návštěvě prezidenta Emila

Chvalkovský do Prahy oficiální vyjádření: „*Vůdce německé říše Adolf Hitler v přítomnosti ministra zahraničí německé říše přijal prezidenta republiky a zahraničního ministra československého na jejich přání. Při schůzce byly projednány s veškerou otevřeností všechny události posledních týdnů na území československého státu. Obě strany daly shodně výraz svému přesvědčení, že cílem všeho jejich snažení je udržení pokoje, míru a pořádku v této části střední Evropy. Československý prezident prohlásil, aby tomuto cíli vyhověl a docílil konečného usmíření, že osud českého národa a země skládá v důvěře v ruce vůdce německé říše. Vůdce toto prohlášení přijal a vyjádřil své rozhodnutí, že český národ vezme v ochranu německé říše a že se mu zaručí autonomní vývoj jeho národního života tak, jak je jeho svérázu přirozený...*“²⁵ Dříve než se Hácha a Chvalkovský vrátili z Berlína, přijel do Prahy Hitler. Následujícího dne 16. března 1939, kdy bylo české území už zcela obsazeno německými vojsky, byl oficiálně zveřejněn Výnos vůdce a říšského kancléře o zřízení Protektorátu Čechy a Morava.

1.2 Protektorát Čechy a Morava

Ve svém prvním rozhlasovém projevu, který pronesl prezident Hácha po okupaci českých zemí německými vojsky a po jednostranném vyhlášení protektorátu 16. března 1939, prohlásil s překvapivou rozhodností své přesvědčení, že přes proklamovanou loajalitu k říši je naléhavě nutné stanovit jednotný obranný a sebezáchovný program politického a společenského života v nových podmínkách. Odmítl připustit jakékoliv „*odstředivé snahy*“ a tolerovat „*skupiny a frakce, které nedbajíce zájmů nejvyšších, měly by touhu nad tyto zájmy povyšovat zájmy stran a osob.*“ Svůj projev uzavřel slovy vyzývajícími občany „*ke klidu a ke společné poctivé a tvořivé práci*“.²⁶ Převážná část českého obyvatelstva se postupně identifikovala s potřebou celonárodní sounáležitosti, jež byla doprovázena protiněmeckým odporem. Ztráta státní suverenity vyvolávala v českém národě spontánní rozhořčení, které se mísilo s pocity beznaděje a zoufalství. Zdálo se, že půjde o neměnný stav, protože situace v Evropě nenasvědčovala tomu, že by došlo k válce, která by vedla k znovuoživení československé samostatnosti.

Hácha u kancléře Adolfa Hitlera, zápis W. Hewela.

²⁵ Růžena Hlušíčková – Ludmila Kubátová – Irena Malá et al., *Protifašistický a národně osvobozenecký boj českého a slovenského lidu 1938–1945*, [I/3/3], Praha 1988, s. 162–163.

²⁶ *Lidové noviny* XLVII, 1939, č. 140, 17. 3., s. 1.

Změny v oblasti politického a společenského života, k nimž po vyhlášení Protektorátu Čechy a Morava docházelo, odrážely další mizení demokratických prvků původního politického systému. Nicméně dřívější vnitřní sváry rozdělující českou společnost začaly ustupovat do pozadí a převažovalo úsilí o vytvoření všenárodní opoziční jednoty. Její oficiální platformou se stalo Národní souručenství, jehož vznik inicioval Hácha, který převzal iniciativu při reorganizaci českého politického života. Z právního hlediska se NS stalo jediným politickým útvarem (politickou stranou) v protektorátu. Pod tlakem okolností se v NS jednoznačně prosadili autoritativní principy vnitřní organizace s charakteristickými formálními a obsahovými rysy totality. Přes tyto totalitní prvky sestával Výbor Národního souručenství z 50 členů, z nichž pocházelo zhruba čtyřicet z politických stran sdružených ve Straně národní jednoty a Národní strany práce. Zbývajících deset náleželo k extrémně pravicovým a fašistickým uskupením, které díky svým nenaplněným mocenským ambicím zaujaly k NS velmi kritický postoj.²⁷ Úkolem protektorátní vlády měla být, domníval se Hácha, správa státních věcí, zatímco posláním Výboru NS se měla stát „*péče o národ*“. Při náborové akci členstva pro NS, která byla podmíněna českou národností, bezúhonností, plnoletostí (21 let) a árijským původem žadatele, se přihlásilo bezmála devadesát devět procent mužské populace. Vstup do NS byl chápán jako projev souhlasu s požadavkem svornosti národního souručenství. Ačkoliv okupační moc sledovala vznik a nábor členů NS s nevolí, nechtěla proti nově ustanovené instituci otevřeně vystoupit.²⁸ Koneckonců jen krátce předtím Hitler Háchovi, který stál v jejím čele, vyjádřil důvěru a slíbil „*autonomii*“. Pozdější stupňování tlaku okupační správy na NS podstatným způsobem omezovalo jeho manévrovací prostor. Národní souručenství, které chtělo původně zastávat české národní zájmy v podmínkách německé okupace, se postupem času stávalo spíše nástrojem loajální spolupráce s Němci.

Jestliže NS formovali především funkcionáři bývalých politických stran, protektorátní vláda se skládala z úředníků. Jmenoval ji prezident Hácha a byla v podstatě kontinuálním pokračováním druhorepublikového kabinetu. Jejím předsedou se stal generál Alois Eliáš. Ačkoliv představovala střed „*autonomní*“ legislativy a administrativy a svá usnesení

²⁷ Pavel Maršálek, *Pod ochranou hákového kříže. Nacistický okupační režim v českých zemích 1939–1945*, Praha 2012, s. 137–143.

²⁸ Detlef Brandes, *Češi pod německým protektorátem. Okupační politika, kolaborace a odboj 1939–1945*, Praha 2000, s. 54.

přijímala jako kolektivní orgán, fakticky podléhala říšskému protektorovi, kterému povinně poskytovala protokoly ze svých jednání.

Hitlerův výnos o protektorátu byl po obsahové stránce poměrně neurčitý. To dávalo okupantům možnost přizpůsobovat vlastní politiku vlastním potřebám. Zdánlivě umírněný program měl ovšem jeden cíl – co nejrychleji včlenit české země do struktury říše. Hladkou „transformací“ měl garantovat říšský protektor, bývalý říšský ministr zahraničních věcí Konstantin von Neurath, a jeho státní tajemník Karl Hermann Frank. Předtím, než se role protektora ujal Neurath, byla okupace řízena prostřednictvím vojenské správy, jež skončila v polovině dubna. Poté přistoupili nacisté k budování civilních německých úřadů. Kromě úřadů správních (dvoustupňová soustava Úřadu říšského protektora – oberlandráty) byly vytvořeny ještě úřady policejní, dozorčí a odborné. Jejich posláním bylo poskytovat servis německému protektorátnímu obyvatelstvu, řídit a kontrolovat místní „samosprávu“, případně jednat za ni. Urychlit stmelení území Čech a Moravy s říší měly za úkol také německé soudy, jejichž působnost se stále rozšiřovala, podobně jako v případě ostatních říšských úřadů v protektorátu. Protektorátní systém měl blízko k satelitnímu ovládnutí při zachování zbytků suverenity, který aplikovali Němci v Dánsku, Norsku nebo Holandsku. Lišil se od nich ovšem nacistickými plány na konečné řešení české otázky, který ho přibližoval strategii uplatňované okupanty v Polsku a na území Sovětského svazu.²⁹

Na rozdíl od jiných podobně postižených zemí, udržovali v počátcích okupace čelní zástupci protektorátní vlády kontakt s exilem i s domácím odbojem.³⁰ Vůči českému národu a snahám jeho představitelů mírnit důsledky okupace prozatím nacisté praktikovali umírněnější formu nadvlády, kterou reprezentoval Konstantin von Neurath. Dělo se tak navzdory sudetoněmeckým kruhům. Ještě před tím, než Německo rozpoutalo válku, začaly nacistické orgány činit vše pro maximální vytěžení ekonomického potenciálu českých zemí. Důležitou součástí tohoto procesu bylo budování řízeného hospodářství, jež se přizpůsobovalo válečným potřebám říše. Úsilí maximalizovat využití všech protektorátních zdrojů a germanizovat území Čech a Moravy, které dominovalo německé okupační politice, bylo teprve na začátku.

²⁹ Pavel Maršálek, *Pod ochranou hákového kříže. Nacistický okupační režim v českých zemích 1939–1945*, Praha 2012, s. 250.

³⁰ Jan Gebhart – Jan Kuklík, *Dramatické i všední dny protektorátu*, Praha 1996, 175–183.

Bezprostřední reakcí na okupaci a první represivní kroky nacistů bylo – kromě vzniku Národního souručenství – pořádání masových akcí ve formě poutí a veřejných shromáždění. Jinou formou nesouhlasu obyvatelstva s obsazením bylo ostentativní přehlížení politických zpráv v tisku nebo bojkot německých filmových týdeníků v kinech.³¹ Souběžně se rodil domácí odboj, který se dělil do dvou proudů – demokratického (Obrana národa, Petiční výbor Věrní zůstaneme) a komunistického.

Poté, co na podzim roku 1939 začala válka, zesílil ze strany okupační moci tlak na domácí rezistenci a hospodářství. Rozběhla se další perzekuční akce, tentokrát nazvaná Albrecht der Erste. V rámci ní bylo zatčeno přibližně tři tisíce lidí, kteří byli drženi jako protektorátní „rukojní“, protože byli pokládáni za nespolehlivé. Mezi nimi se objevili příslušníci Sokola, legionáři nebo prominentní osobnosti z bývalých levicových stran. Nechyběli ovšem ani členové Národního souručenství a jiných protektorátních institucí, které stály v opozici vůči říši.³² Přesto naděje, že rodící se protinacistická koalice brzy zvítězí, dodala českému obyvatelstvu odvahu a vyvolala v protektorátu mohutná protiněmecká vystoupení. Došlo k nim 28. října u příležitosti státního svátku a 15. listopadu během pohřbu při demonstraci zastřeleného studenta Jana Opletala. Odveta okupantů přišla okamžitě. Kromě několika poprav a deportací do koncentračních táborů byl zastaven provoz českých vysokých škol. Tvrdý zákrok Němců měl být výstrahou před podobnými akcemi a varováním, že v případě nutnosti bude dosavadní protektorátní „autonomie“ zrušena. Německá nesmlouvavost byla podpořena pasivitou západních mocností během útoku na Polsko a německo-sovětským paktem o neútočení.³³ Represivní politika nacistů byla od té doby jedním z klíčových prostředků udržení moci a naplňování jejich záměrů. Do jara následujícího roku nacistické bezpečnostní složky bezmála zdecimovaly velkou část demokratické části místního odboje. Pod mimořádným tlakem se ocitlo také Národní

³¹ Doležal Jiří, *Česká kultura za Protektorátu. Školství, písemnictví, kinematografie*, Praha 1996, s. 188–191.

³² Václav Černý, *Křik koruny české. Paměti II. 1938–1945. Náš kulturní odboj za války*, Brno 1992, s. 123–125. - Jan Gebhart – Jan Kuklík, *Velké dějiny země Koruny České*, XV. a, Praha – Litomyšl 2006, s. 305–309.

³³ Šokující krok sovětské zahraniční politiky vedl k zmatkům a nejasnostem kolem postoje komunistů k protinacistickému boji. Názorový chaos a dezorientace se odrazila nejen mezi komunisty doma, ale i v zahraničí. Argumenty, jimiž Kominternu (Komunistická internacionála) vysvětlovala změnu své politické linie, byly dost vágní. Jedním z nich byl proklamovaný odpor k oboustranně imperialistické válce. Jan Gebhart – Jan Kuklík, *Velké dějiny země Koruny České*, XV. a, Praha – Litomyšl 2006, s. 300–305.

souručenství, které stále zřetelněji upouštělo od své dosavadní retardační strategie.³⁴ Strach vyvolaný postupem okupační moci českou společnost do značné míry paralyzoval. Výsledkem bylo, že její převážná část se ocitla v nehybné pasivitě. Rovněž dřívější úvahy o možnosti rovnocenného vztahu s Němci se staly minulostí.

Navzdory tomu, že se demokratická odbojová síť na přelomu dubna a května 1940 obnovila a sjednotila v Ústředí vedení odboje domácího (ÚVOD), vláda i Národní souručenství se nalézalo ve vážné krizi. Důvodem byl neustále se zužující manévrovací prostor pro obranu autonomního vývoje protektorátu, který byl způsoben prosazováním Frankovy nekompromisní okupační politiky. Oficiální protektorátní představitelé byli opakovaně nuceni k projevům loajality vůči říši a k útokům proti exilu. Tehdy jejich lavírování mezi rezistencí a kolaborací překročilo hranice směrem k aktivismu, který už byl neakceptovatelný pro většinu českých obyvatel a také pro domácí i zahraniční odboj.

Pod dojmem rychlého vítězství nad Francií v létě 1940 nacisté přestali mít veškeré ohledy. Pocit vlastní neporazitelnosti nahrával radikálním a nelítostným řešením. Představitelé říšských žup sousedících s protektorátem v té době navrhly reorganizaci a rozdělení protektorátu mezi přílehlé říšské regiony. Proti tomu se ohradili Neurath i Frank, přičemž každý z nich navrhl ve formě memoranda další postup okupační politiky na českomoravském území.³⁵ Ačkoliv se jejich představy lišily v rychlosti a metodách, v základních otázkách se shodovali – odložit totální vysídlení Čechů po dobu války a v celém prostoru maximálně poněmčít obyvatelstvo. Nakonec po drobných úpravách byla Hitlerem schválena Frankova koncepce, která neváhala uplatnit i aplikaci Sonderbehandlung (zvláštní zacházení) vůči všem „*destruktivním elementům*“, mezi něž řadil mimo jiné zástupce české inteligence konstituované během posledních dvaceti let.³⁶

Zmiňovaná porážka Francie měla rovněž neblahé dopady na státoprávní poměry a chod politického systému v protektorátu, protože okupační orgány ho tentokrát definitivně a bez obalu odmítly chápat jako svébytný státní útvar.³⁷ Odrazilo se to v nařízení, které

³⁴ Pavel Maršálek, *Pod ochranou hákového kříže. Nacistický okupační režim v českých zemích 1939–1945*, Praha 2012, s. 137–144.

³⁵ Boris Čelovský, *So oder so. Řešení české otázky podle německých dokumentů 1933–1945*, Ostrava 1995, s. 34–35.

³⁶ Pavel Maršálek, *Pod ochranou hákového kříže. Nacistický okupační režim v českých zemích 1939–1945*, Praha 2012, s. 41–42. – Jan Gebhart – Jan Kuklík, *Velké dějiny země Koruny České*, XV. a, Praha – Litomyšl 2006, s. 401–403.

³⁷ Pavel Maršálek, *Pod ochranou hákového kříže. Nacistický okupační režim v českých zemích 1939–1945*,

stanovovalo důsledné užívání adjektiva „protektorátní“ místo „státní“ v souvislosti s protektorátem a jeho institucemi. Autonomní charakter protektorátu rovněž redukovalo zřízení celní unie s říší v říjnu 1940. Čechy a Morava byly tímto krokem ještě pevněji hospodářsky a správně připoutány k Německu. Následkem depresivní atmosféry, která zavládla v celém protektorátu, bylo zintenzivnění dříve sporadické kolaborace.

Naproti tomu protinacistický odboj se po předchozích ranách znovu organizoval. Odbojáři z demokratického Ústředního výboru odboje domácího například schválili v březnu 1941 programový dokument nazvaný *Za svobodu, do nové ČR*. Ten kriticky zhodnotil prvorepublikové poměry a z perspektivy socialismu konstatoval nutnost provést sociálně-ekonomické reformy v poválečném Československu. K zlepšení vztahů mezi demokratickým a komunistickým odbojem přineslo až napadení Sovětského svazu a jeho vstup do války. Nicméně počínající spolupráci na bázi Ústředního národního revolučního výboru jako vrcholného orgánu celého odbojového hnutí zhatila nová vlna zatýkání v létě 1941.

Aktivizace odboje, stávky, rostoucí počet sabotáží a hospodářské potíže vedly Hitlera k tomu, že Neuratha poslal na „zdravotní dovolenou“ a na jeho místo, v roli zastupujícího říšského protektora, povolal šéfa Reichssicherheitshauptamt (RSHA, Hlavní úřad říšské bezpečnosti) Reinharda Heydricha. Čerstvě povýšený obergruppenführer SS Heydrich přijel do Prahy koncem září 1941 s cílem uklidnit situaci v protektorátu, postarat se o hladký chod válečného hospodářství a začít přípravy na konečné řešení české otázky.³⁸ V podstatě přijížděl s předem připraveným seznam opatření, pomocí kterých chtěl dosáhnout maximálního zstrašujícího efektu, což se mu podařilo.³⁹ Kromě jiných nechal zatknout a následně popravit předsedu protektorátní vlády gen. Eliáše. Vyhlásil civilní výjimečný stav, zřídil stanné soudy a zveřejňoval rozsudky trestu smrti prostřednictvím rozhlasu a černočervených plakátů. Rozpoutaná represe otřásla celým národem i oficiálním establishmentem. Na rozdíl od Národního souručenství, které po několika rekonstrukcích svého vedení dostalo aktivistický charakter, pozbylo svůj význam ještě před příchodem Heydricha, ztratili prezident Hácha a vláda zcela vliv hned v prvních měsících panování

Praha 2012, s. 243. – Srov. Pavel Večeřa, *Od politického národa ke kulturnímu společenství: Reflexe identity českého národa na stránkách vybraných tištěných médií v Protektorátu Čechy a Morava (1939–1945)*, in: Slavomír Magál – Miloš Mistrík – Martin Solík (eds.), *Masmediálna komunikácia a realita I*, Trnava 2009, s. 415–432, cit. 426–429.

³⁸ Detlef Brandes, *Češi pod německým protektorátem. Okupační politika, kolaborace a odboj 1939–1945*, Praha 2000, s. 248–251.

³⁹ Jan Gebhart – Jan Kuklík, *Dramatické i všední dny protektorátu*, Praha 1996, s. 196–206.

zastupujícího říšského protektora. Jestliže se dříve Národní souručenství a Eliášova vláda ohrazovaly proti různým antisemitským iniciativám, proti odstavování legionářů ze státních služeb, proti rozpouštění spolků nebo se bránily rozmachu českých fašistických skupin a aktivistů, po nástupu Heydricha se z jejich politiky dočista vytratil dřívější retardační prvek. Protektorátní vedení, v čele s Háchou a novým předsedou protektorátní vlády Bienertem, se plně podřídilo německým zájmům, čímž se naprosto zkompromitovalo. Předtím relativně smířlivý londýnský exil se od něj okamžitě distancoval.

Heydrich, který v podstatě sledoval Frankovu politickou linii, spustil program likvidace protektorátní židovské a cikánské komunity. Obdobně činil některé přípravné kroky ke konečnému řešení české otázky v poválečném období. Postupoval v duchu Bismarkova hesla „cukr a bič“. V kontrastu ke svým drakonickým zásahům proti hnutí odporu, „rasově nevyhovujícím“ občanům nebo české inteligenci, zneužíval sociálně demagogickou politiku, jejíž pomocí chtěl aktivizovat dělníky a získat jejich přízeň. Za tímto účelem podpořil zřizování závodních jídelen, zavádění výkonnostních prémie a zotavovacích akcí. Skrze nově vytvořenou organizaci Radost a práce rozdělával českým dělníkům zdarma lístky do kin, divadel a na fotbalové zápasy. Zároveň podpořil razantní zásah proti problémům v zásobování a černému obchodu. Své kroky prohlašoval za uskutečnění „sociální spravedlnosti pro pracující vrstvy“.⁴⁰ Heydrich rovněž věnoval mimořádnou pozornost také české mládeži, protože si uvědomoval její význam při naplňování plánu na „germanizaci prostoru a lidí“. Nejmladší vrstva české populace měla být usměrněna v nacionálně socialistickém duchu. Vydal proto pokyny pro ustavení Kuratoria pro výchovu mládeže v Čechách a na Moravě, na jehož aktivitách byla povinná účast dětí od 10 do 18 let, ale pouze árijského původu.⁴¹

Souběžně s bojem proti české rezistenci a s intezifikací hospodářského výkonu připravoval Heydrich správní reformu. Díky předchozímu obsazení důležitých míst v „autonomní“ správě německými úředníky, cílenému sladování organizace českých úřadů s jejich říšskými protějšky a užívání němčiny jako úředního jazyka k tomu byly „ideální“ podmínky. Po debaklu německých vojsk u Moskvy pustil Heydrich ze zřetele otázku germanizace, jejíž řešení prozatím odložil jako dlouhodobý cíl, a pozornost upřel

⁴⁰ Srov. Václav Černý, *Křik koruny české. Paměti II. 1938–1945. Náš kulturní odboj za války*, Brno 1992, s. 220–226.

⁴¹ Jan Gebhart – Jan Kuklík, *Dramatické i všední dny protektorátu*, Praha 1996, s. 227–241.

k maximálnímu vytěžení hospodářského potenciálu protektorátu. Usiloval mobilizovat síly k podpoře nacistických armád. Než zemřel na následky útoku spojeneckých výsadkářů v květnu 1942, reorganizoval vládu, která prakticky přestala být kolektivním orgánem. Předsedou kabinetu se stal Jaroslav Krejčí. Nejvýraznější změnou ve vládní struktuře byl vznik ministerstva hospodářství a práce, do jehož čela byl instalován Němec Walter Bertsch, a obsazení ministerstva školství a úřadu lidové osvěty (později ministerstva) programovým kolaborantem Emanuelem Moravcem.

Po smrti Heydricha se v protektorátu rozběhlo bezprecedentní represivní tažení. Vedením okupační správy byl v pozici zastupujícího říšského protektora pověřen generálplukovník SS Obergruppenführer Kurt Daluege, kterému dále asistoval Frank. Společně pokračovali v nastoleném kurzu nové okupační politiky, tj. mobilizace hospodářství a správní reforma.⁴² Koncentrace průmyslu a všech dostupných pracovních sil do válečné výroby připravovala přechod do nové fáze boje – totální války, která měla přinést obrat nepříznivé situace německých vojsk na všech frontách. Správní reforma byla završena na začátku roku 1943. V jejím důsledku došlo k téměř dokonalé likvidaci dřívější správní dvoj kolejnosti spočívající v tom, že protektorát sice měl „autonomní“ českou vládu a jí podřízené úřady, ale ve většině případů jim byl nadřazen jejich německý protějšek.⁴³ Národní souručenství tou dobou přestalo mít charakter politické organizace.⁴⁴ Stalo se pouhou korporací, jejímž účelem měla být převážně kulturní a osvětová činnost, čímž se mínilo, že bude sloužit jako prostředek převýchovy českého národa „k říšskému uvědomění“ a myšlenky tzv. nové Evropy.⁴⁵ Přestože německé okupační úřady mohly pokládat reorganizaci vlády a správní reformu za úspěch, podcenily fakt, že tím oficiální správa země ztratila jakýkoliv vliv na obyvatelstvo.⁴⁶

Hitler se dlouhodobě vyhýbal tomu, aby svěřil rozhodující pravomoce v protektorátu sudetským Němcům. Karl Herman Frank, který dlouhodobě prahl po funkci říšského

⁴² Pavel Maršálek, *Pod ochranou hákového kříže. Nacistický okupační režim v českých zemích 1939–1945*, Praha 2012, s. 246.

⁴³ Podle Pavla Maršálka byl systém dvoj kolejně správy to, co odlišovalo protektorát od jiných nacisty použitých okupačních režimů. Ibidem, s. 246.

⁴⁴ Pavel Večeřa, Národní souručenství, in: Jiří Malíř – Pavel Marek et al., *Politické strany: Vývoj politických stran a hnutí v českých zemích a Československu 1861–2004, [II. díl], Období 1938–2004: Doplněk*, Brno 2005, s. 1100.

⁴⁵ Jan Gebhart – Jan Kuklík, *Dramatické i všední dny protektorátu*, Praha 1996, s. 40.

⁴⁶ Detlef Brandes, *Češi pod německým protektorátem. Okupační politika, kolaborace a odboj 1939–1945*, Praha 2000, s. 479.

protektora, se jím proto nikdy nestal. Nicméně jeho ambice se vrchovatě naplnily v srpnu 1943, kdy bylo zřízeno německé státní ministerstvo pro Čechy a Moravu a on byl postaven do jeho čela. Na uvedený správní orgán přešly normotvorné a většina exekutivních pravomocí říšského protektora. Nový protektor Wilhelm Frick, bývalý říšský ministr vnitra, který se ujal úřadu na konci roku 1943 do záležitostí protektorátu prakticky nezasahoval. Frank v roli hegemonu sledoval už dříve definované cíle: zachovat klid a pořádek, dále exploatovat hospodářský a lidský potenciál Čech a Moravy. Svůj program opíral o uskutečňování systematické politické neutralizace, jinak řečeno „*odpolitizování češství*“.⁴⁷ Nejprve duchovní a následně národní asimilace chtěl dosáhnout mimo jiné intenzivním propagandistickým tlakem na českou společnost a dalším zvýšením úsilí potlačit veškeré formy odporu. Tato situace nahrávala šíření programové kolaborace, jejímž exemplárním reprezentantem byl výše zmiňovaný Emanuel Moravec. Ministr školství a lidové osvěty se těšil důvěře Franka i nacistického bezpečnostního aparátu. Nicméně Moravcův pokus usměrnit vědomí českého národa v říšském duchu pomocí organizací jako Kuratorium pro výchovu mládeže, Veřejná osvětová služba, Liga proti a dalších byl neúspěšný. Nacisty podporovaná programová kolaborace byla doprovázena nepřetržitými a systematickými represáliemi. Frank si však dával pozor, aby jejich intenzita nevyvolala neklid, který by ohrozil válečnou výrobu.

Navzdory všeobecně sílící pasivitě docházelo k pokusům revitalizovat domácí odboj, jenž byl ovšem v letech 1943 až 1944 opakovaně likvidován německou policií a který zůstával stále roztržštěným. Na konci července roku 1944 Hitler vydal výnos o totálním válečném nasazení, jehož organizátorem byl jmenován Joseph Goebbels. V polovině následujícího měsíce začal Frank na území protektorátu uplatňovat první opatření podmíněná vyhlášením totální války. Prodlužovala se pracovní doba, omezena byla školní výuka, „*uzavírala se divadla, varieté, kabarety a také muzea, denní tisk mohl mít jen čtyři strany a došlo k omezení vydávaných deníků a časopisů, radikálně se snižovala výroba českých filmů, ve značném rozsahu se zakazoval také sport ...*“⁴⁸

⁴⁷ Svou představu o říšské politice v Čechách a na Moravě Frank přednesl vedoucím funkcionářům NSDAP Říšské župy Sudety v Karlově Studánce na konci března 1944. Viz Jan Gebhart – Jan Kuklík, *Velké dějiny země Koruny České*, XV. b, Praha – Litomyšl 2007, s. 359–361.

⁴⁸ Ibidem, s. 375.

V očekávání konce války se začal drobit protektorátní kolaborační proud a obyvatelstvo radikalizovat. Odbojové hnutí se sjednotilo v Českou národní radu a připravovalo protiněmecké povstání. Naproti tomu vláda, v té době pod vedením Rudolfa Bienerta, hledala cestu hladkého předání moci. Frank se na jaře 1945 neúspěšně pokoušel dojednat se západními spojenci separátní mír. Moc v protektorátu nakonec přebrala na sklonku dubna roku 1945 německá armáda, které velel maršál Ferdinand Schörner. Existenci Protektorátu Čechy a Morava, v němž byla nadvláda nacistů likvidována postupně ve dnech od 5. do 9. května, obhajoval Frank, s demagogií jemu vlastní, ještě 30. dubna 1945 ve svém rozhlasovém projevu.⁴⁹

⁴⁹ Pavel Maršálek, *Pod ochranou hákového kříže. Nacistický okupační režim v českých zemích 1939–1945*, Praha 2012, s. 204–209. – Jan B. Uhlíř, *Ve stínu říšské orlice*, Praha 2002, s. 217–218.

2. Patologické jevy v době protektorátu

2.1 Patologie poroby⁵⁰

Pro pochopení situace, v níž se formovalo české výtvarné umění v období druhé republiky a v Protektorátu Čechy a Morava, je třeba porozumět dobové atmosféře a některým tehdejším sociopatologickým jevům. Ty byly dány nestandardními životními podmínkami, za kterých bylo české obyvatelstvo nuceno existovat.⁵¹

Mnichovská dohoda uzavřená v září roku 1938 byla vnímána tehdejší českou společností jako zrada. Nad mýtem zrady, který se tehdy zrodil, se před nedávnem zamysleli Marie Koldinská a Ivan Šedivý. Podle svých slov se ho rozhodli uvést na pravou míru.⁵² Upozornili, že na jeho základě je minulost souzena pouze z české perspektivy a jiný úhel pohledu přitom není přijímán. Mytologizaci Mnichova podle nich následně umocnili kromě politiků, historiků a publicistů také umělci. Oba autoři svůj názor ilustrovali na básni Jaroslava Seiferta *Písnička o Paříži: „Ve světle Paříž tone / a jásá k slávě jmen: / pan Daladier, Bonnet / a Nevil Chamberlain!... Však přes to hoří neon / i světla nachová / a nový Napoleon / se vrací z Mnichova. / Jen letmo ať má píseň / jiného vzpomene, / který už dlouho sní sen / v své hrobce kamenné. / Ó, časové vy dální, / dnes platí jiný styl / a oblouk triumfální / trochu se nahrbil.“*⁵³ Přestože se Koldinská a Šedivý snažili podívat na celý mnichovský problém střízlivými očima, zcela opomenuli sociálně-psychologický rozměr oné události. Seifertovy verše, které bezpochyby usměrňovaly interpretaci tehdejší situace, jsou především svědectvím o hlubokém zklamání.⁵⁴ Ohlas Mnichova mezi umělci byl o to silnější, že pro mnohé byla Francie, jejíž představitelé se na mnichovském diktátu podíleli, výspou západoevropských demokratických kulturních hodnot.

⁵⁰ Název podkapitoly je inspirován článkem publicistky Míly Pachnerové, která se krátce po osvobození zamýšlela na vulgarizaci českého jazyka během okupace. Míla Pachnerová, *Psychologie a patologie poroby*, *Obzory* II, 1946, č. 41, s. 650–651.

⁵¹ Nacisté, kteří přikládali celkovému naladění obyvatel protektorátu velký význam, bedlivě sledovali prostřednictvím svých bezpečnostních složek reakce české společnosti na politické události a okupační politiku. Jan Gebhart – Jan Kuklík, *Velké dějiny zemí Koruny České*, XV.a, Praha – Litomyšl 2006, s. 188–189.

⁵² Marie Koldinská – Ivan Šedivý, „Pořádně to chlapy změnil, když opouštěj opevnění“: Variace mnichovského mýtu, *Dějiny a současnost* XXIX, 2007, č. 9, s. 14–16.

⁵³ *Ibidem*, s. 14–16.

⁵⁴ Podle pamětníků bylo dokonce bolestnější než pozdější německá okupace.

Frustrace vyvolaná Mnichovem se nemohla ventilovat vně skrze obranu státních hranic, a tak se kanalizovala dovnitř prostřednictvím zpochybňování dosavadních politických, hospodářských a kulturních postulátů bývalého státu a jeho představitelů.⁵⁵ Západoevropská liberální demokracie podle některých selhala, a proto prý bylo nutné u nás aplikovat vhodnější politický systém, kterým měla být autoritativní demokracie. Jejím smyslem bylo spojit demokratický způsob volených zástupců a vůdcovského principu: „*V těžkých dnech naší národní pohromy ukázaly se také jasné všechny nedostatky našeho vnitropolitického systému. Široká veřejnost si v těchto tragických chvílích uvědomila to, nač ji dávno před tím marně upozorňovaly odborné kruhy: přežilost stranicko-politického systému, který národ rozdělával v zájmové skupiny, jež ve vzájemném mocenském zápase zapomínaly na svrchované zájmy národa a státu.*“⁵⁶ Mimořádné poměry, institucionální zmatek a nejistota akcelerovaly ve společnosti agresivitu a vyhrocovaly konflikty. V obdobích napětí jako bylo toto, v časech „*masových psychóz a intenzivních zápasů*“ se často probouzejí vlastnosti „*nacházející se na okraji vědomí, které by jinak vůbec nevyšly na povrch, a vynášejí nahoru lidi se zvláštním typem neurotické povahy.*“⁵⁷ Výsledkem jsou extrémní postoje a činy, které jsou sice v daném kontextu pochopitelné, ale jinak zcela nepřijatelné. Jedním z těchto projevů byla vlna primitivního nacionalismu, podle něhož bylo všechno „cizí“ vnímáno jako podezřelé, nedůvěryhodné nebo dokonce protinárodní. V oblasti kultury se proto stávali terčem útoků jednotlivci i instituce reprezentující prozápadní a internacionální tendence v umění. Kromě „neškodných“ slovních výpadů v tisku došlo například několikrát k vytloučení oken budovy francouzsky orientovaného Spolku výtvarných umělců Mánes.

Podle Gebharta a Kuklíka se důsledky Mnichova projevily prohlubující se morální krizí, pro kterou byl charakteristický „*odklon od tradičních hodnot národních dějin, národní kultury a narůstající znevažování principů humanismu, tolerance a demokracie.*“⁵⁸ Dojmy, které vyvolal tento rozkladný proces, popsal ve svých pamětech literární historik Václav Černý: „*Bylo to zjevení! A po dvacíti létech nestvůrné zjevení bolesti stejně naprosté,*

⁵⁵ Ladislav Lovaš, Agrese, in: Jozef Výrost – Ivan Slaměnik (eds.), *Sociální psychologie*, Praha 2008, s. 272–273.

⁵⁶ Jan Mertl, O autoritativní demokracii, *Studentský časopis XVIII*, 1938–1939, č. 4, 10. 12. 1938, s. 138.

⁵⁷ J. J. Talmon, *O původu totalitní demokracie. Politická teorie za Francouzské revoluce a po ní*, Praha 1998, s. 49. Srov. Günter Hole, *Fanatismus*, Praha 1998.

⁵⁸ Jan Gebhart – Jan Kuklík, *Velké dějiny země Koruny České*, XV. a, Praha – Litomyšl 2006, s. 154.

společného zoufalství tak dokonalého a dokonaneého, že v každém jednotlivci bylo úplné a celé, a nezmenšovalo se dělením a nestávalo se snesitelným tím, že je s tebou snášely miliony.“⁵⁹ Nevraživost mezi jednotlivými reprezentanty českého veřejného života otupila paradoxně až okupace. Zběsilé hledání vnitřního nepřítele ztrácelo po obsazení českého území německými vojsky a po vyhlášení Protektorátu Čechy a Morava smysl. Dříve rozkmotřené tábory začalo sjednocovat úsilí o záchranu národa před nacismem, protože oprávněně sílil pocit bytostného ohrožení české národní identity.⁶⁰

Nacistická okupace a válka postavily českou společnost před nové výzvy. Situaci českého národa přirovnal v polovině roku 1939 spolupracovník domácího odboje k situaci zajatce koncentračního tábora: „*Koncentrační tábor, tzv. ‚Protektorát‘, je velmi dobře hlídán a pocit práva je Němcům natolik již cizí, že není plněn ani vězeňský řád, třeba že by i ten přinesl alespoň jakousi úlevu a možnost dovolati se minima práv. Vězňitelé jsou ostražiti, bezohlední a krutě trestají. Jsme přesvědčení, že... postupují bod za bodem k jedinému cíli: vyhubit... Kulturní pozice, držené inteligencí tohoto národa, jsou bleskově dobývány. Jedná se ještě o získání přízně pracujícího lidu, úkol, který jest i pro Němce těžší. Jest třeba nejdříve rozrazit jednotu národa a přislíbit problematické hmotné výhody. Jsme v nesmírném tlaku zcela bezbranní a vystaveni nejrafinovanějším nástrahám i v detailu dobře promyšleném.*“⁶¹ Nebezpečí ale netkvělo jen v cílech a metodách okupační správy, jak vyplývá ze slov filozofa Václava Navrátila, který svými texty z počátku okupace výrazně ovlivnil dobové myšlení. Ten se v roce 1940 ohradil proti tehdy běžnému tvrzení, že se český národ v dané chvíli nacházel v jakémisi dějinném provizoriu: „*Byla vynalezena nebezpečná fráze, která mnohé zbavuje odpovědnosti za jejich postavení. Žijeme prý v době přechodné. V jakémisi provizoriu. Po právu prý žili jen ti, kteří byli před námi a budou tak žít ti, kteří přijdou po nás v jiném společenském řádu. Naše doba, která je mezi tím, co bylo a mezi tím, co bude, nemá prý pravého smyslu. Metafora o provizoriu jest hodná opovržení. Podle všech známek každý život v každé době jest zcela právoplatný. Tímto životem jdeme osudově jen*

⁵⁹ Václav Černý, *Křik koruny české. Paměti II. 1938–1945. Náš kulturní odboj za války*, Brno 1992, s. 56.

⁶⁰ Ohad David – Daniel Bar-Tal, A Sociopsychological Conception of Collective Identity: The Case of National Identity as an Example, *Personality and Social Psychology Review*, č. 13, November 2009, s. 354–379.

⁶¹ Zpráva účastníka domácího odboje z července 1939 pro exil [dok. č. 355], in: Libuše Otáhalová – Milada Červinková (edd.), *Dokumenty z historie československé republiky [II]*, Praha 1966, s. 442–443. Citace podle Pavel Maršálek, *Pod ochranou hákového kříže. Nacistický okupační režim v českých zemích 1939–1945*, Praha 2012, s. 180. Srov. Juraj Slávik, *Československo. Zemský ráj – nacistické peklo*, Londýn 1943.

*jednou. Hic et nunc. Nijak jinak!*⁶² V dějinách nejsou podle Navrátila ani žádná provizória, ani nic definitivního.

Navrátilův důraz na tady a teď není nahodilý. Podle psychoanalytika Michala Černouška, který se zamýšlel nad každodenní psychologii ve válkách a válečném zázemí, vyvolává všude přítomná hrozba smrti volně plynoucí úzkost a „*tváří v tvář úzkosti a strachu se zvyšuje pocit autenticity života.*“⁶³ Zintenzivnění prožitku vlastní existence bylo pro období protektorátu typické. Trauma Mnichova, okupace a války se promítlo do článku Pathetikové a obyčejný život v umění, který byl publikován v září roku 1939 ve Studentském listě. Jeho autor, jenž prožil mnichovskou bezmocnost a pasivitu, se v něm naléhavě dovolával rozhodných činů. Za nové situace odmítal přijmout heroizaci „obyčejného člověka“, jak ji prosazoval Karel Čapek. Naopak upřednostňoval tzv. patetiky života, protože každý z nich prý „*má heroickou duši, vymyká se ze standardní životní normy, přerostl společnost a automaticky se tím z ní vydělil.*“ Lidé toho druhu podle něj „*ruší tradice a všechny předpoklady klidného života, vzpínají se k mimolidským cílům. Jejich život nemá předepsané normy, je vnitřně vzrušený a mnohotvárný, je překvapivě měnlivý a bohatý.*“⁶⁴ Kromě toho kritizoval zmechanizování a zutilitarizování lidského života, jejichž důsledkem prý bylo, že „*patetické a heroické pojetí života ustupuje pojetí hedonistickému.*“ Tento stav pokládal za krizi, která se projevovala „v jakési pozvolné nivelizaci duchovního života a v umění, které hledá nové cesty.“⁶⁵

Charakteristickým vyjádřením dobové žízňě po životě byl známý text Jindřicha Chalupeckého Svět v němž žijeme z počátku roku 1940: „*Žít, žít. Navzdory všemu, přes pohodlí bezživotí, přes to, že vše je tu uspořádáno jakoby jen proto, aby pozornost byla odvedena od života, žít se chce člověku, a Evropa, stará, bolestná a nešťastná Evropa se nevzdává a otřásá svíjením mas, které prosí, žadoní, zoufají a rozhodují se, nevědouce pro co, ale z nějaké neseřaditelné jistoty, že nutno se odvážiti čehosi, co by tímto nebylo. Žít. Vrátit člověka záhadě, zmatku, životu. Začít znovu.*“ A pokračoval, že život je „*odvaha být a*

⁶² Václav Navrátil, *O smutku, lásce a jiných věcech*, Praha 1940, s. 40.

⁶³ Michal Černoušek, Každodenní psychologie ve válkách, in: Jan Gebhart – Ivan Šedivý (ed.), *Česká společnost za velkých válek 20. století: Pokus o komparaci*, Praha 2003, s. 51–56, cit. 56.

⁶⁴ L. Smutek, Pathetikové a obyčejný život v umění, *Studentský časopis* XIX, 1939 – 1940, č. 1, 10. 9. 1939, s. 23 – 25, cit. 23.

⁶⁵ L. Smutek, Pathetikové a obyčejný život v umění, *Studentský časopis* XIX, 1939 – 1940, č. 1, 10. 9. 1939, s. 23 – 25, cit. 25.

nerozumět.“⁶⁶ Chalupecký vystihl onen podivný stav, jenž někteří nazývali provizóriem, stav každodenní životní nejistoty a strachu, který na jednu stranu ochromoval, a na druhou byl motorem intenzivnějšího prožívání skutečnosti.

Strach nabýval za války různé podoby a měl různé příčiny. Zamýšlel se nad ním tehdy výše zmiňovaný Václav Navrátil, který soudil, že se smazala hranice mezi kolektivním a individuálním strachem. Na rozdíl od dřívějšího horizontálního strachu identifikoval soudobý strach jako vertikální. Lidé se prý obávali spíše nepředvídatelného náletu než napadení blížícímu se po zemi: „Člověk jest vydán na pospas něčemu, co nemůže viděti. Není zvyklý dívati se vzhůru. Smrt přepadne bez obzoru... Tento pocit je také jednou z příčin tísně doby. Lidé jsou připravováni na každou zákeřnost shůry; to se vymyká jejich obzoru a proti tomu se nemohou brániti. Dříve byl strach jen horizontální, lidé se mohli klidně brániti. Strach dnešní doby je heroický strach a je epidemií jako středověký mor. Neboť nikdy nebyl nebyla doba tak nebezpečná jako dnes.“⁶⁷ Navrátil zároveň poznamenal, že na dlouhotrvající ohrožení bylo možné si zvyknout. Víc než o zvyk se ovšem jednalo o rezignaci a otupělost, která byla v protektorátu nejpatrnější v pozdní fázi okupace.⁶⁸

Existovaly i obavy jiného charakteru. Napětí, úzkost a strach se stupňoval v závislosti na míře nacistické perzekuce a nedostatku základních životních potřeb.⁶⁹ Podle Václava Černého „jisté pocity děsu byly řízeny a šířeny úředně“.⁷⁰ Systematická manipulace prostřednictvím strachu byla nacisty praktikována bezprecedentním způsobem v době vlády zastupujícího říšského protektora Reinharda Heydricha a zvláště pak po jeho smrti. Výtvarník Jan Bauch později vzpomínal, že si za okupace velmi dobře uvědomoval, jak sofistikovanou mašinérii k likvidaci jakéhokoliv odporu měl nacismus k dispozici, a proto

⁶⁶ Chalupecký Jindřich, Svět v němž žijeme, *Program D 40*, 1939–1940, č. 4, 8. 2. 1940, s. 88–89, cit. 89. Srov. Nad existenčními otázkami českého národa ve změněných kulturně-politických podmínkách se tehdy zamýšlel Bohumil Mathesius, který s podobnou naléhavostí jako Chalupecký, jen z celonárodní perspektivy, prohlašoval, že otázkou tehdy nebylo zda být nebo nebýt, ale „být, silně být, hluboce být. Právě teď být!“ Bohumil Mathesius, *Cesta k velikosti, Kritický měsíčník II*, 1939, s. 145–146, cit. 146.

⁶⁷ Václav Navrátil, *O smutku, lásce a jiných věcech*, Praha 1940, s. 53.

⁶⁸ Srov. Col. Albert J. Glass, Psychological Aspects of Disaster, *The Journal of the American Medical Association*, 1963, Vol 9, Issue 2, s. 157–162.

⁶⁹ Nelze souhlasit s názorem Michala Černouška, že by snížení možnosti konzumu během války vedlo k menšímu počtu chorob a větší odolnosti. Například ve Francii měl přidělový systém za následek nedostatek stravy, což mělo na obyvatelstvo fyzické a psychologické dopady. V Paříži se v roce 1942 zvýšila úmrtnost o 42 % ve srovnání s předválečným obdobím, děti byly menší než byl dřívější růstový průměr, objevovaly se kožní potíže. Psychologický hlad pak násobil hlad samotný. Obdobně tomu bylo v protektorátu.

⁷⁰ Václav Černý, *Křik koruny české. Paměti II. 1938–1945. Náš kulturní odboj za války*, Brno 1992, s. 350.

prý jeho tehdejší rozhodujícím pocitem byl pocit úzkosti a strachu: „*Vnímám tu atmosféru ohrožení tak silně, jako bych měl nervy a myšlenky na povrchu kůže. Byl to takový tlak, že ve mně někdy vyvolával až nepochopitelné stavy, které jsem si sám nedovedl vysvětlit.*“⁷¹ O intenzitě Bauchova emocionálního stavu svědčí jeho vzpomínka z doby vyhlášení stanného práva po atentátu na Heydricha: „*Měl jsem pocit, že jsem lapen, že se zalknu, a musel jsem ven.*“⁷² Umělec procházel ulicemi, přestože věděl, že mu za to hrozila smrt. Dlouhodobé psychické napětí a absolutní podřízení osobního života pravidlům, nařízením a vyhláškám okupační správy někdy paradoxně vedly k nutkavému chování, jak jej popsal Bauch.⁷³ Jeho případ proto nebyl v ojedinelý. Dokladem může být čtveřice recesistů, kteří půl roku před koncem války zfalšovali úřední dokumenty a vydali se na „rekreaci“ do Říše. Tam, „uprostřed válečného debaku“ si drže „*vynucovali na Německé pracovní frontě v Garmischi lyže a sáně pro svoje zimní hry.*“ Extrémní nebezpečnost této akce je dnes stěží představitelná.⁷⁴

Podle Václava Černého, když počátkem roku 1943 Němci dramaticky zvýšili požadavky na pracovní nasazení obyvatelstva a zásobování se ještě zhoršilo, nastala prý doba „absurdních anekdot“: „*Mládež propadala podivným psychózám nevíry a smutku, jakési depresivní bujnosti, protestovala okázalou bezmocí, zobecněly v ní projevy bizarního protestu a na odiv stavěné zvláštnosti v ústrojí i chování: nosily se ‚havly‘, francouzskému ‚zazou‘ dostalo se protějšku v českém ‚potápkovi‘, zájem myšlenkový, jež škola nechávala volky nevolky a často i z bezradnosti a opatrnickví vychovatelům ladem, ustupoval náladám ‚existenciálním‘. A o existenci, holou existenci národu již šlo.*“⁷⁵ Černým zmiňovaný termín „zazou“ se vztahoval k subkultuře revoltujících mladých Francouzů v době německé okupace, která byla reakcí na ultrakonzervativní charakter okupačního i vichistického režimu. Zazou charakterizovala výstřední úprava zevnějšku a chování. Chlapci si upravovali knírek do tenkých proužků, účes z delších vlasů si tvarovali za pomoci pomády a odívali se do nadměrně velikých kostkovaných obleků. Pro dívky byly charakteristické krátké sukně a

⁷¹ Jan Bauch, *Čím jsem žil*, Praha 1980, s. 78–84, cit. 78.

⁷² Ibidem, s. 78–84, cit. 78. Koncentrovaný děs, který Bauch za okupace prožíval, v něm dokonce vyvolával jakési vize a předtuchy, které si prý nedokázal logicky vysvětlit.

⁷³ Srov. se situací ve Francii. Viz Meredith Smith, *The Civilian Experience in German Occupied France, 1940 – 1944, History Honors Papers*, 2010, Paper 6. <http://digitalcommons.conncoll.edu/histhp/6>, vyhledáno 20. 1. 2012.

⁷⁴ Vladimír Bor, *Recese*, Praha 1993.

⁷⁵ Václav Černý, *Křik koruny české. Paměti II. 1938–1945. Náš kulturní odboj za války*, Brno 1992, s. 298.

výrazné líčení. Tento módní styl přicházel z USA, kde se rozvinul ve 30. a 40. letech mezi příznivci swingové hudby v rámci tamější afroamerické a latinskoamerické komunity. Projevem revolty zazou byl právě poslech americké swingové hudby a tanec. Jejich ostentativní výstřednost byla natolik provokativní, že nakonec vedla k ostré kampani proti nim.⁷⁶

Podobně také v protektorátu byli předmětem perzekuce okupačních a státních úřadů tzv. potápky a bedly.⁷⁷ Jednalo se příznivce swingové hudby a subkultury, kterou si vytvořili jako alternativu k protektorátní realitě počátkem čtyřicátých let. Vyznačovali se jako francouzští zazou neobvyklým stylem oblékání, vlastním slangem a houpavou chůzí. Ačkoliv byli protektorátním tiskem nálepkováni jako zhýralá „zlatá mládež“, hlásili se k nim lidé z různých společenských vrstev. Potápky a bedly, ke kterým většinová společnost zaujímala velmi rezervovaný postoj, byly trnem v oku především českým fašistům, kolaborantům a protektorátním úřadům. Ty pečlivě sledovaly a shromažďovaly informace o swingových výstřelcích. V některých případech mohl být člověk za nošení dlouhých vlasů nebo výstředního obleku zatčen a uvězněn.

Ať už životní podmínky ve válečném zázemí nebo okupace, obojí narušovalo tradiční zvyklosti, bořilo nebo utvrzovalo stereotypy, vedlo k zpochybňování dřívějších kulturních a morálních hodnot. Za této situace také erotika a sexuální vztahy dostávaly silnější náboj. Na jedné straně vznikaly hluboké autentické vztahy, na straně druhé se omezovaly na pouhé instrumentální obstarávání sexuálního uspokojení.⁷⁸ Někteří jedinci se pod tlakem tíživých osobních a společenských okolností vyvolaných válkou a okupací dostali do okamžiku, kdy volili raději dobrovolnou smrt. Ve zvláštních případech docházelo k sebepoškozování, které mělo buď charakter sabotáže nebo bylo důsledkem strachu z nasazení na nucenou práci v Říši.⁷⁹

⁷⁶ Srov. Sophie B. Roberts, A Case for Dissidence in Occupied Paris. The Zazous, Youth Dissidence and the Yellow Star Campaign in Occupied Paris (1942), *French History*, 2010, Vol 24, Issue 1, s. 82–103. – Portis Larry, *French Frenzies. A Social History of Pop Music in France*, College Station 2004, s. 102.

⁷⁷ Petr Koura, Hákový kříž kontra potápky a bedly. Tažení nacistů proti protektorátním vyznavačům swingu, in: *Totalitarismus 2. Zkušenost Střední a Východní Evropy*, Plzeň 2006, s. 67–74. – Petr Koura, Swingová mládež a okupační moc v protektorátu Čechy a Morava, *Illuminace XX*, 2008, č. 1, s. 215–218.

⁷⁸ Michal Černoušek, Každodenní psychologie ve válkách, in: Jan Gebhart– Ivan Šedivý (ed.), *Česká společnost za velkých válek 20. století: Pokus o komparaci*, Praha 2003, s. 56. Srov. Sonya O. Rose, Sex, Citizenship, and the Nation in World War II Britain, *The American Historical Review*, Vol. 103, No. 4 (Oct., 1998), s. 1147–1176.

⁷⁹ Srov. Vladimír Bor, *Recese*, Praha 1993, s. 115.

Protektorát byl obdobím rozpolcenosti. Její zdroje výstižně popsali Jan Gebhart a Jan Kuklík: „*Vzájemné propojení vlivu působení legálního a ilegálního tisku, šeptané propagandy a dalších prostředků komunikace, vyhraňovalo a často přímo formovalo... nově vznikající ‚neveřejné patro‘ společenského vědomí a spoluvytvářelo charakteristickou schizofrenii protektorátního života.*“⁸⁰ Když po válce hodnotil tehdejší stav české společnosti Jiří Hájek, kritizoval její „*stále kalkuluující přizpůsobivost*“. Její příčinu hledal ve skrytém komplexu méněcennosti malého národa a v něm pak příčinu „*oné protektorátní psychosy, která se projevila v názoru, že na vašich silách v tomto ohromném světovém zápasu nezáleží, že můžeme, ba musíme počkat, ‚jak to dopadne‘, že jsme jen hříčkou mocnějších, že za nás, o našem osudu rozhodnou jiní.*“⁸¹ Tento názor podle Hájka způsobil českému národu největší škody. Faktem je, že nacisté všemi prostředky pracovali na tom, aby v české společnosti pocit méněcennosti vyvolali, udržovali a podporovali.⁸² Nebylo ovšem vzácností, že na začátku okupace – ještě před začátkem války – se v tisku objevovala téměř varovná slova určená okupantům: „*Český národ je vytrvalý. Chce-li žít, bude žít – prameny jeho národního života nikdy nevyschnou. Dějiny učí, že s českým národem nutno počítat jako s národem úžasně životnosti a odolnosti. Český národ nespáchá nikdy sebevraždu, ani neskončí jiným tragickým způsobem. Ti, kdo vzali český národ pod svou mocnou ochranu, jistě si tuto vlastnost českého národa dobře uvědomili...*“⁸³ Přes počáteční odhodlání obstát v konfrontaci s okupační mocí systematické represe udělala propaganda a celková atmosféra strachu své.

Podle Michala Černouška čelí člověk v zázemí války vypočítavosti, ležérnímu znehodnocení důležitých hodnot, zbabělosti a monotonii.⁸⁴ Protože citově-motivační hnutí vyvolaná válkou není možné obrátit v přímém boji proti nepříteli, vzniká podle Černouška nebezpečí, že „*naleznou své cíle v potměšilém pseudo-boji s nevinnými soukmenovníky.*“⁸⁵ Výsledkem bývá udávání a konfidentství. Vlna udavačství po 15. březnu 1939 dává

⁸⁰ Jan Gebhart – Jan Kuklík, *Velké dějiny zemí Koruny České*, XV. a, Praha – Litomyšl 2006, s. 247.

⁸¹ Jiří Hájek, Umění v novém národním životě, *Tvorba XIV*, 1945, č. 3, 9. 8., s. 1–2, cit. 1.

⁸² Srov. Čvančara Jaroslav, *Heydrich*, České Budějovice 2004, s. 87.

⁸³ J. Zhor [K. Pošva], Chceme žít, *Lidové noviny XLVII*, 1939, č. 330, 4. 7., s. 1. Citace podle Pavel Večeřa, Od politického národa ke kulturnímu společenství: Reflexe identity českého národa na stránkách vybraných tištěných médií v Protektorátu Čechy a Morava (1939–1945), in: Slavomír Magál – Miloš Mistrík – Martin Solík (eds.), *Masmediálna komunikácia a realita I*, Trnava 2009, s. 415–432, cit. 419.

⁸⁴ Michal Černoušek, Každodenní psychologie ve válkách, in: Jan Gebhart– Ivan Šedivý (ed.), *Česká společnost za velkých válek 20. století: Pokus o komparaci*, Praha 2003, s. 53.

⁸⁵ Michal Černoušek, Každodenní psychologie ve válkách, in: Jan Gebhart – Ivan Šedivý (ed.), *Česká společnost za velkých válek 20. století: Pokus o komparaci*, Praha 2003, s. 51–56, cit. 56.

Černouškovi za pravdu.⁸⁶ „*Co bylo v Čechách podlosti a osobní zákeřnosti, staré závisti, strachu a pomstychtivosti, vyhrželo na povrch, a nemusilo ani přiznávat barvu svého jména,*“ povzdechl si při vzpomínce na protektorát Václav Černý.⁸⁷ Smutným příkladem je případ malíře Adolfa Alexe Jelínka, který neváhal pomluvit a odsoudit svého právě zesnulého spolužáka Jana Trampotu v úředním posudku jeho výstavy.⁸⁸

Průvodním jevem doby okupace byla kolaborace. Podle Pavla Maršálka se v protektorátu rozvinula nejprve ve dvou formách: jednak kolaborace ideologická – z fašistického, nacionálně-socialistického nebo antisemitského přesvědčení, jednak kolaborace pragmatická – aktivismus plynoucí ze snahy vyhovět zájmům nacistů v očekávání jejich konečného vítězství (aktivističtí novináři). Po zesílení německé represe k nim přibyla ještě jedna forma spolupráce s okupanty – kolaborace vynucené konformity. Posledně jmenovaný způsob kolaborování se stal charakteristickým pro zástupce protektorátní správy. Jejich poslušnost vůči okupační moci, i když byla vyvolána nátlakem, mohla mít vážné následky ve chvílích, kdy měli ze své pozice právo určité věci rozhodnout.⁸⁹ Kromě různých forem kolaborace bylo běžné alibistické myšlení a udavačství.⁹⁰

Vzhledem k tomu, že na rozdíl válečného bojiště nebylo v zázemí vždy zřejmé, kdo je nepřítel, stalo se nezbytnou součástí života „rozpoznávat mimikry“.⁹¹ Navzdory všeobecné atmosféře nedůvěry se v té době utvářely malé uzavřené sociální skupiny, jejichž členové sdíleli stejné hodnoty, vzájemně si věřili a podporovali se. Do této kategorie patřily například rozptýlené skupinky surrealistů, výše zmiňovaní recesisté nebo členové Skupiny 42. Jeden

⁸⁶ Viz Pavel Večeřa, Od politického národa ke kulturnímu společenství: Reflexe identity českého národa na stránkách vybraných tištěných médií v Protektorátu Čechy a Morava (1939–1945), in: Slavomír Magál – Miloš Mistrík – Martin Solík (eds.), *Masmediálna komunikácia a realita I*, Trnava 2009, s. 422, 426.

⁸⁷ Václav Černý, *Křik koruny české. Paměti II. 1938–1945. Náš kulturní odboj za války*, Brno 1992, s. 185.

⁸⁸ Více v kapitole Radikálně konzervativní kritika modernismu a problematika tzv. zvrhlého umění.

⁸⁹ Pavel Maršálek, *Pod ochranou hákového kříže. Nacistický okupační režim v českých zemích 1939–1945*, Praha 2012, s. 242, 244.

⁹⁰ Srov. Detlef Brandes, *Češi pod německým protektorátem: Okupační politika, kolaborace a odboj 1939–1945*, Praha 2000, s. 480. – Pavel Maršálek, *Pod ochranou hákového kříže: Nacistický okupační režim v českých zemích 1939–1945*, Praha 2012, s. 141. – Pavel Večeřa, Od politického národa ke kulturnímu společenství: Reflexe identity českého národa na stránkách vybraných tištěných médií v Protektorátu Čechy a Morava (1939–1945), in: Slavomír Magál – Miloš Mistrík – Martin Solík (eds.), *Masmediálna komunikácia a realita I*, Trnava 2009, s. 415–432. – -I- [R. Halík], Charakter, *Venkov XXXIV*, 1939, č. 270, 17. 11., s. 1.

⁹¹ Michal Černoušek, Každodenní psychologie ve válkách, in: Jan Gebhart – Ivan Šedivý (ed.), *Česká společnost za velkých válek 20. století: Pokus o komparaci*, Praha 2003, s. 51–56, cit. 53.

z nich, František Hudeček, později tvrdil, že se ve Skupině vytvořilo „nenahraditelné, až strašlivé ovzduší přátelství“.⁹²

Neobvyklého sociálně-patologického jevu v době okupace si všimla spisovatelka a publicistka Míla Pachnerová. Bylo jí velmi jadrné vyjadřování, nad jehož příčinami se zamyslela v článku Psychologie a pathologie poroby v roce 1946. Poukázala na to, že se slovník většiny obyvatel protektorátu stal „nejprve jen triviálním, pak opravdu obhroublým a posléze více či méně zesprostl.“⁹³ Tvrdila, že dokonce vzdělanci a lidé z vyšších společenských vrstev „hovořili tónem a slovy spodiny“. Podle ní se užívání vulgarismů stupňovalo s tím, jak rostl pocit nebezpečí. Jiným prostředkem úlevy byl za dané situace humor. Ne náhodou se proto anekdoty „šířily nezadržitelně a soustavně“. Důvody byly nasnadě: „Zlehčovaly nebezpečí, ulevovaly přetlaku nenávisti a bolesti z násilného aktu, přesvědčovaly, že nadřazená germánská rasa v konečné konfrontaci s duchovními hodnotami českého národa neobstojí.“⁹⁴ Přesvědčení, že protektorát představuje pouhou epizodu v dlouhých českých dějinách, vyjadřoval výstižně dobový humor termínem „protentokrát“.⁹⁵

Svědectvím, jak absurdní a cynické rozměry dostala protektorátní realita v režii nacistů, byl způsob, jak zorganizovali proces „sebelikvidace“ židovských obyvatel. V říjnu roku 1941, jen pár dní před počátkem prvních transportů Židů do koncentračních a vyhlazovacích táborů, zřídili nacisté v rámci Židovské náboženské obce (od roku 1942 Židovské rady starších) v Praze zvláštní oddělení nazývané Treuhandstelle. Úkolem jeho židovských zaměstnanců bylo odebrat lidem, kteří se stali obětí této hrůzné mašinérie klíče od bytů, každou věc v nich označit, zaevidovat a byt zapečetit. Všechno, co se v jejich domácnostech nacházelo od zavařenin, nádobí, prádla, šatů, rukavic, bot po hodinky, knihy nebo nábytek, muselo být následně roztríděno a rozvezeno do specializovaných skladů. Židovskými konfiskáty disponovala Ústředna pro židovské vystěhování, která vznikla hned roku 1939 (od roku 1942 Ústřední úřad pro uspořádání židovské otázky v Čechách a na

⁹² František Hudeček, Znovu po 22 letech, *Výtvarná práce* XVIII, 1970, č. 9., 27. 4., s. 5.

⁹³ Míla Pachnerová, Psychologie a pathologie poroby, *Obzory* II, 1946, č. 41, s. 650–651, cit. 650.

⁹⁴ Petr Koura, Kdo se směje, ukazuje zuby: Humor v každodenní protektorátní realitě, *Dějiny a současnost* XXX, 2008, č. 10, s. 30–33. – Bedřich Loewenstein, O dějinách a smíchu: Sociálně psychologická úvaha, zvláště o vypravování vtipů v diktaturách, in: Zdeněk Pousta – Pavel Seifer – Jiří Pešek (eds.), *Occursus – Setkání – Begegnung: Sborník ku poctě 65. narozenin prof. dr. Jana Křena*, Praha 1996, s. 153–166. Srov. Markéta Vörösová, *Černý humor a překonávání náročných životních situací* (diplomní práce), Katedra psychologie FF UK, Praha 2004.

⁹⁵ Viz Jaroslav Vojtěch, *Anekdoty z protentokrátu*, Praha 1975.

Moravě). Nacistická správa počítala se „zhodnocením“ odcizeného majetku prostřednictvím prodeje, v případě bytů s jejich převodem na občany říše zasažené bombardováním.⁹⁶

V tomto procesu měla důležité postavení fotodílna. V ní působila skupina zkušených fotografů a pomocníků patřících k zaměstnancům Židovské rady starších. Jejich úkolem bylo zaznamenávat průběh konfiskací, dokumentovat zabavený majetek a vytvářet propagační materiály, například vizualizovat výsledky činnosti Treuhandstelle. „Postery“, které zde vznikaly, kombinovaly fotografický materiál se slogany reklamního charakteru: Staré bude nové; Vše bude zužitkováno; Aby byly využity k novému upotřebení apod. Z množiny rutinních snímků vybočuje řada prací, které byly komponovány podle zásad avantgardních koláží a moderní reklamy: propojovaly obrazové prvky s grafickými, uspořádání předmětů řešily na diagonálu, využívaly příkré perspektivy, dramatického osvětlení, zmnožovaly jednotlivosti, rytmizovaly je a animovaly. [1] Mezi množstvím pozoruhodných fotografií, které se zachovaly, vyniká osm anonymních fotokoláží, vytvořených některým z pracovníků fotodílny. Pomocí uvedených prostředků demonstrují proměnu neuspořádaného v uspořádané, špinavého v čisté, poškozeného ve spravené apod. – zavražděné věci navracejí jejich původnímu životu. [2, 3]

Práce pro Židovskou radu starších dávala jejím zaměstnancům naději, že přežijí válku. Přes zoufalé zdůrazňování své nepostradatelnosti, aby oddálili vlastní deportaci, většina z nich stejně koncentračním táborům neunikla. Jejich zabavený majetek byl zkonfiskován a následně zpracován tak, jak to byli oni sami nuceni dělat s majetkem odvěčených dříve.⁹⁷

2.2 Patologie výtvarného umění

Česká kultura zareagovala na rostoucí antagonismus nacistického Německa vůči Československu a na následnou okupaci republiky různými způsoby.⁹⁸ Kromě reakcí ryze soukromého rázu se objevily také takové, které měly obecnější charakter. V následující části

⁹⁶ Více Helena Krejčová – Mario Vlček, *Návraty paměti. Deponáty židovského majetku v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze*, Praha 2007.

⁹⁷ Milan Pech, Absurdní koloběh věcí, in: Rousová Hana (ed.), *Konec avantgardy?: Od mnichovské dohody ke komunistickému převratu*, Řevnice 2011, s. 140.

⁹⁸ Podkapitola vychází z příspěvku prezentovaného na konferenci Protektorát v sociokulturních souvislostech, 20. 10. 2009, Pdf UHK, Hradec Králové. Viz Milan Pech, Psychopatologie výtvarného umění Protektorátu Čechy a Morava?, in: Magincová Dagmar (ed.), *O protektorátu v sociokulturních souvislostech*, Červený Kostelec 2011, s. 63–77.

se budu zabývat dvěma otázkami: Jakými způsoby se s nastíněnou situací vyrovnávalo české výtvarné umění? Lze podstatu těchto specifických odpovědí na nové podmínky vysvětlit za pomoci mechanismů obrany, jak je definovala psychoanalýza? Pokusy využít psychoanalýzu k interpretaci umění se datují už od jejich počátků. V nedávné době byla publikována kniha *Umění po 1900*, jejíž autoři zařadily psychoanalytickou metodu mezi čtyři interpretační vzorce, pomocí kterých se snažili vyložit vybraná témata z dějin moderního umění rok po roce.⁹⁹ Jeden z nich, Hal Foster, inspirativním způsobem využil psychoanalytického modelu nevědomých psychických obranných mechanismů k výkladu Picassových pastišů, konkrétně tzv. reaktivní formace. Jeho přístup mne podnítl k úvaze nad tím, zda by se podobně nedal uplatnit princip obranných mechanismů pro interpretaci některých specifických jevů odehrávajících se v českém výtvarném umění za nacistické okupace.

V dějinách umění se setkáme s případy, kdy umělec radikálně změnil své výtvarné vyjadřování (Giorgio de Chirico, Gino Severini, Otto Gutfreund ad.). Jednu z takových dramatických stylových proměn prodělalo dílo Pabla Picassa po roce 1915. Picasso, iniciátor kubismu a vyznavač uměleckého experimentu, začal tvořit v duchu francouzského klasicismu, který byl spojován s akademickým a salonním uměním. [4] Vůči vyprázdněnému akademismu stály moderní umělecké směry v opozici a vedly s ním existenční zápas. V komunitě avantgardních umělců, sběratelů, obchodníků a příznivců moderního umění vyvolal nový Picassův styl zděšení, pocit zklamání a zrady. Umělec ale kubismus nezavrhl. [5] Naopak, nadále tvořil v kubistickém stylu, ale současně s ním maloval obrazy inspirované dílem francouzského klasicisty 19. století Jeana Dominiqua Ingrese.

Picassův neoklasicismus vyvolával mnoho otázek ve své době stejně jako v současnosti. Jak mohl malíř pracovat výtvarnými prostředky slohu, který před tím svými avantgardními výboji popíral a bořil? Jak mohl tvořit oběma protikladnými uměleckými projevy zároveň? Jak rozumět jeho tvrzení, že na způsobu jeho práce se nic nezměnilo? Na tyto nejasnosti se pokusil odpovědět americký historik umění Hal Foster v publikaci *Umění po 1900*. Hal Foster v kapitole „1919 / antimodernistická reakce“ nejprve nabízí dosavadní

⁹⁹ Dalšími metodologickými přístupy, které autoři *Umění po 1900* jmenují, jsou sociální dějiny umění, formalismus / strukturalismus a poststrukturalismus / dekonstrukce.

výklady Picassova neoklasicismu. Identifikuje tři obvyklá vysvětlení této změny. První dvě hledají podle jeho slov důvody vně Picassova díla, tedy buď politicko-společenské příčiny nebo biografické příčiny. Za politicko-společenské důvody se pokládá předválečný a poválečný francouzský nacionalismus, kampaň proti všemu cizáctví a z toho plynoucí odpor ke kubismu (ponechme stranou otázku, proč byl právě kubismus považován francouzskými nacionalisty za cizorodý prvek). Za biografické příčiny se považují Picassova izolace od přátel, smrt jeho společnice Evy Gouelové, nespokojenost se zpovrchněním kubismu v díle jeho následovníků, zaujetí pro Ruský balet Sergeje Ďagileva a jeho svatba s ruskou tanečnicí Olgou Chochlovovou, která jej seznámí s vyšší pařížskou společností, pro níž byla avantgarda populárním předmětem diskuzí. Foster dodává, že oba přístupy jsou založeny na kauzálním pojetí výkladu. Jako třetí cestu soudobé interpretace autor uvádí přesvědčení některých odborníků, že Picassův nový styl je možné odvodit z kubismu samotného, a to na principu koláže. Z jejich pohledu se nic nemění. Picasso pracuje formou jakési stylové koláže za mírného posunu vnější látky.

Zásadní rozdíly všech jmenovaných výkladů nás staví před otázku historické metody. Kontextualistický přístup, domnívá se Foster, považuje kulturní výraz za důsledek vnějších příčin, kdežto internalistické pojetí chápe jak tvůrčí vůli umělce, tak průběžný vývoj umělecké tradice jako nezávislou entitu. Přestože se oba modely vzájemně obviňují z nedůsledností, každý z nich očekává, že se objeví dobový dokument dokládající právě jeho interpretaci. Společně ovšem přehlížejí rozdíl mezi modernismem a pastišem, jinak řečeno mezi autenticitou a podváděním. Podle Fostera nemohou být kubismus a neoklasicistický pastiš nikdy totožné. Modernismus totiž zdůrazňuje autenticitu, zatímco pastiš je okatým napodobením stylu jiného umělce. Foster proto navrhuje formulovat problém jinak. Ptá se, jak došlo k tomu, že si Picasso už v roce 1915 myslel, že by mohly být stejné.¹⁰⁰ Foster je přesvědčen, že Picasso - konfrontován s následky kubismu, tj. čistou abstrakcí a mechanizací

¹⁰⁰ Toto tvrzení je založeno na vzpomínce švýcarského dirigenta Ernesta Ansermeta, který v roce 1917 položil Picassovi otázku, proč pracuje současně dvěma protikladnými styly. Ten mu měl odpovědět: „Vy to nevidíte? Výsledek je přece stejný!“ Citace podle Hal Foster – Rosalind Kraussová – Yve-Alain Bois – Benjamin H. D. Buchloh, *Umění pro roce 1900. Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*, Praha 2007, s. 163.

umění v podobě readymade –, vyjádřil svůj odpor k nim neoklasicistní stylizací svých děl. Navzdory tomu mělo právě jeho mechanické chrlení mírně variováných klasicizujících obrazů charakter jakýchsi readymade. Picassův neoklasicismus tak v podstatě opakoval právě ty rysy a postoje, jimiž opovrhoval. Pro vysvětlení tohoto rozporu použil Foster psychoanalytického modelu takzvaných obranných mechanismů ega.

Vypůjčuje si pojem reaktivní formace z terminologického aparátu Sigmunda Freuda, kterým známý psychiatr popisoval zvláštní jev, s nímž se setkával u svých pacientů. Šlo o obranný proces, při kterém byl nepříjemný pudový podnět zvládnán zvýrazněním opačné tendence. Kupříkladu, když člověk pocítuje nutkání k agresivnímu jednání, brání se zdůrazňováním smířlivosti a přemrštěně mírumilovným chováním. Klasická psychoanalýza předpokládá, že se na situaci nic nemění, protože „*nevědomý, zavržený impuls přežívá ve své původní, infantilní podobě*“, pouze jeho forma je nová.¹⁰¹ V souvislosti s reaktivní formací (reaktivním výtvozem) Freud upozornil, že jejím doprovodným jevem je tzv. druhotný zisk. Ten spočívá v tom, že jedinec může nadále skrytě uspokojovat svá nutkání a být za to ctěn kvůli společensky přijatelné formě, kterou k tomu zvolil.

Podle Fostera jsou dva pádné důvody k použití reaktivní formace k interpretaci Picassových neoklasicistních pastišů: „*Jednak vysvětluje dialektické spojení – to jest soudržnost v protikladu – mezi kubismem a jeho neoklasicistickým ‚druhým‘. Zadruhé vytváří strukturu, která pomáhá vysvětlit podobu mnoha dalších antimodernistických postojů v průběhu století ... Ukazuje totiž stupeň, v jakém jsou tyto antimodernismy samy podmíněny právě těmi rysy v modernistickém díle, které chtějí odmítnout a potlačit.*“¹⁰²

K analogickému jevu, který Foster demonstroval na Picassově díle, došlo také v tvorbě některých českých umělců za druhé světové války. Zaměřím se nyní na dva konkrétní způsoby, kterými se české umění vyrovnávalo s nacistickou okupací: „novorealismus“ výtvarníků Skupiny 42 a „historismus“ členů skupiny Sedm v říjnu. Je

¹⁰¹ Charles Rycroft, *Kritický slovník psychoanalýzy*, Praha 1993, s. 114.

¹⁰² Hal Foster – Rosalind Kraussová – Yve-Alain Bois – Benjamin H. D. Buchloh, *Umění pro roce 1900. Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*, Praha 2007, s. 163.

možné podstatu těchto specifických reakcí vysvětlit za pomoci mechanismů obrany, jak je definovala psychoanalýza a jak je použil Hal Foster?

Nejdříve bude nutné odpoutat se od Fosterovy fixace na klasickou psychoanalýzu Sigmunda Freuda. Foster pracuje s pojmy jako „*libido zatížené impulzy*“, „*sublimovaná maska*“, „*anální charakter*“ apod., aniž by se zamýšlel nad jejich oprávněností z hlediska soudobých výzkumů. Dokládá tak svoji pohotovou orientaci v psychoanalytické teorii, ale také pramalý zájem o jejich kritické zhodnocení. Ačkoliv Karl R. Popper, slavný teoretik vědy, upozorňoval na pseudovědecký charakter psychoanalýzy, současné neurofyziologické a psychologické poznatky potvrzují pravdivost některých Freudových předpokladů: nevědomé děje v mozku, význam raných traumat a traumat v dospělosti pro rozvoj psychopatie nebo význam rané zkušenosti s pečující osobou pro odolnost vůči psychické zátěži v budoucím životě atd.¹⁰³

Psychické obranné mechanismy jsou dnes chápány (mimo klasickou psychoanalýzu) jako zjevné způsoby chování, myšlení nebo cítění, které eliminují úzkost a pocit ohrožení. Jejich smyslem je udržet stabilitu psychického systému. Spouštějí se ve chvílích, kdy je jeho rovnováha ohrožena vzájemně si odporujícími impulzy, podněty a informacemi. Tyto mechanismy nemusí sloužit pouze k neurotizující „obraně“, ale i ke konstruktivnímu sebeřízení. Z této perspektivy lze hovořit o mechanismech obrany jako o procesech zvládnání, organizace nebo autoregulace. Všechny jsou založeny na tom, že popírají nebo překrucují realitu a že působí vědomě i nevědomě. Může k nim docházet nejen intrapsychicky, ale také interpersonálně (jako psychosociální obrany) nebo kolektivně (případ obětního beránka).¹⁰⁴

Existenci reaktivní formace, zdá se, potvrzují experimentální studie psychofyzikálních reakcí konfrontovaných s vědomými postoji. Známý je pokus, při kterém vykazovali jedinci se silně negativním vědomým postojem k homosexualitě největší sexuální vrušení při pohledu na homosexuální pornografii.¹⁰⁵

¹⁰³ Cyril Höschl, Co zbylo z Freuda. *Dějiny a současnost*, č. 4, 2006, s. 37–40. Srov. Popper Karl R., *Logika vědeckého bádání*, Praha 1997.

¹⁰⁴ Pavel Hartl – Helena Hartlová, *Psychologický slovník*, Praha 2000, s. 307. – Lutz Müller – Anette Müller, *Slovník analytické psychologie*, Praha 2006, s. 201–202, 241.

¹⁰⁵ Peter Fonagy – Mary Target, *Psychoanalytické teorie*, Praha 2005, s. 61.

Nejblíže k případu Picassova neoklasicismu mají v českém protektorátním umění někteří členové Skupiny 42, jejichž práce je možné také vyložit jako projev reaktivní formace. Jejich tvorba reflektuje vlnu antimodernismu, která zasáhla české kulturní prostředí ke konci třicátých let. Česká avantgarda se tou dobou potýkala s pohrdavými útoky nejen z řad kulturně-konzervativní pravice, ale také ze strany kulturně-konzervativní levice (KSC).¹⁰⁶ V prvním případě byla viněna z „*lhostejnosti vůči potřebám národa*“ a „*popírání národních tradic*“. V obecné rovině byly tehdejší antimodernistické a antiavantgardní tendence projevem odporu k novosti a cizosti. Pramenily z pocitu ohrožení národní identity a jejich důsledkem bylo zdůrazňování potřeby vrátit se k národním tradicím a národní osobitosti. V druhém případě byla avantgarda odsuzována pro svoji „*buržoazní podstatu*“ a „*formalismus*“. Obě strany se pak shodovali v tom, že avantgardní umění je nesrozumitelné, a proto společensky nežádoucí. Tento oboustranný tlak a následná krize uvnitř avantgardního hnutí silně zapůsobily na nejmladší generaci umělců, která nastupovala na výtvarnou scénu na konci třicátých let. Její členové se tehdy vyrovnávali s kubismem a surrealismem, ostatně jako ostatní evropské výtvarníky, přičemž Picassovo řešení, v němž se oba směry harmonicky prolínají, bylo vnímáno jako nejpřesvědčivější.¹⁰⁷ Umělecké prostředí u nás v té době formovali avantgardisté dvacátých let, kteří právě přehodnocovali některá svá předchozí stanoviska. Dění v československém avantgardním prostředí budoucí členové Skupiny 42 pečlivě sledovali a snažili se s ním držet krok. Nicméně do přesně vykolíkováného území se jim nepodařilo vstoupit, a tak působili stranou a snad i v jisté opozici.¹⁰⁸

Po vzniku protektorátu, pod vlivem rozporných impulzů, podnětů a informací v době zesílené kulturní cenzury, se bývalí mladí „surrealisté“ oddali malování městské krajiny v novorealistickém duchu. Bývalá radikalita a experimentování se vytrácely ve jménu

¹⁰⁶Srov. Národu národní kulturu, *Národní listy* LXXVI, 1936, č. 353, 25. 12., s. 1, 17, 18. – Karel Čapek, Umění a politika, *Přítomnost* XIV, 1937, č. 1, 6. 1., s. 6. – Karel Čapek, Umění a politika, *Přítomnost* XIV, 1937, č. 2, 13. 1., s. 28. – Stanislav Kostka Neumann, *Anti-Gide nebo-li optimismus bez pověr a ilusí*, Praha 1937. – Karel Teige, *Štyrský a Toyen* (kat. výst.), Topičův salon v Praze 1938. – Vítězslav Nezval, Řeč o roztržce se surrealistickou skupinou, *Tvorba* XIII, 1938, č. 13, 1. 4., s. 149–151.

¹⁰⁷ Marie Klimešová, *Věci umění, věci doby – Skupina 42*, Řevnice 2011, s. 9.

¹⁰⁸ Hana Rousová (ed.), *Linie, barva, tvar* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy v Praze 1988, s. 63.

„života“, „civilizace“ a „návratu umění k člověku“.¹⁰⁹ Práce členů Skupiny 42 jsou do jisté míry vzpourou proti dogmatickému surrealismu předválečné éry. Na druhou stranu je nutné je chápat jako výraz společenské konformity, vlivu sociální dynamiky uvnitř samotné umělecké skupiny a vůbec celé umělecké komunity.¹¹⁰ Tak jako dříve u Picassových pastišů, také u umělců Skupiny 42 má jejich výtvarná produkce ambivalentní charakter. Jedná se především o některé surrealistické principy, které se tu projevují navzdory proklamovanému realismu. Příkladem může být obraz Františka Grosse Košíře (1940) [6] představující scenerii z anonymního košířského dvorku, kde na jakémsi dřevěném podstavci stojí židle a věšák. Zatímco koruna stromu v pozadí srůstá s věšákem, polorozbořená zeď za pódiem odděluje celou scénu od jiného dvorku, jiné skutečnosti. Setkání židle a věšáku na provizorním jevišti je právě ten druh nadreality obsažený v realitě, který kontaminuje novorealistickou produkci členů Skupiny 42. Uvědomoval si to již Karel Teige, který upozorňoval, jak mnoho vděčí díla jmenované skupiny nadrealismu.¹¹¹ Již za války a zvláště bezprostředně po ní se mnozí vrátili k dřívějšímu experimentování. Byl to především Hudeček, Gross a Matal, kteří se „dokázali v krátké době po převratu radikalizovat své výtvarné postupy a zařadili se k evropským umělcům, kteří navazovali na podněty meziválečného konstruktivismu a hledali nové postupy proměňující vizuální zkušenost a silný prožitek do podoby abstraktní racionální struktury.“¹¹²

Druhým příznačným uměleckým projevem období protektorátu byl historismus. Z výtvarného hlediska byl charakteristický tím, že se inspiroval stylem, náměty, dokonce i výtvarnými technikami předchozích slohových období.¹¹³ Protektorátní historismus se rozvíjel v různých variantách, které odkazovaly buď na gotiku, baroko, lidové umění nebo umělce českého národního obrození. Historismus lze chápat jako formu regrese, obranného

¹⁰⁹ Srov. Václav Navrátil, Ukřižování člověka, *Kritický měsíčník* II, 1939, č. 2, s. 64–69. – Václav Navrátil, *O smutku, lásce a jiných věcech*, Praha 1940. – Jindřich Chaloupecký, Svět v němž žijeme, *Program D* 40, 1940, č. 4, 8, 12., s. 88–89. – Kamil Bednář, Slovo k mladým, Praha 1940.

¹¹⁰ Jozef Výrost – Ivan Slaměnik (eds.), *Sociální psychologie*, Praha 2008, s. 339–351.

¹¹¹ Viz rukopis projevu Karla Teiga u příležitosti výstavy Mezinárodního surrealismu nacházející se v Literárním archivu Památníku národního písemnictví v Praze. Karel Teige, *Výbor z díla III. Osvobozování života a poezie. Studie ze čtyřicátých let*, Jiří Vrabec – Vratislav Effenberger (eds.), Praha 1994, s. 553–561.

¹¹² Klimešová Marie, *Věci umění, věci doby – Skupina 42*, Řevnice 2011, s. 170.

¹¹³ Více v kapitole Spor o historismus.

mechanismu, s nímž se setkáme v různých obměnách v oblasti psychologie osobnosti nebo sociální psychologie. V obecné rovině jde o sestup k dřívějšímu stádiu vývoje, k ranějšímu způsobu fungování. Zkrátka k dříve ověřeným strategiím uvažování a chování. Čeští umělci se totiž potýkali s širokou škálou rozporuplných podnětů.¹¹⁴ Kromě jiných to byla ostrá kritika avantgardy, výzvy k aktivní službě potřebám ohroženého národa nebo všudypřítomná cenzura. Uvedená situace přiměla některé umělce redefinovat svou dosavadní činnostní dominantu. Ať už vědomá či nevědomá regrese byla cestou, jak řešit stupňující se zátěž korekcí vlastních postojů a názorů. Byla prostředkem úniku do jiných výtvarných oblastí, které nabízely nové, společensky „přijatelnější“ možnosti a cesty seberealizace.¹¹⁵

Ve vypjatých letech před druhou světovou válkou uspořádala Umělecká Beseda dvě velké výstavy, „*kteřé by potvrdily před tváří domoviny i demokratického zahraničí nacisty znovu zpochybňovanou vyspělost české kultury, její národní identitu a zároveň její odvěkou spjatost s celoevropskými kontexty.*“¹¹⁶ První výstava měla název Staré umění na Slovensku (1937) a druhá Pražské baroko (1938). Na těchto výstavách bylo představeno českému publiku, co jsou pravé národní kulturní hodnoty. Inspirace gotikou a barokem se v následujících letech nabízela jako přijatelný a srozumitelný způsob výtvarného vyjadřování.

O historismu lze mluvit například v díle Josefa Lieslera ze skupiny Sedm v říjnu. V předválečné éře patřil k avantgardnímu proudu československé kultury. Svůj výtvarný jazyk, který původně vycházel z kubismu a surrealismu, nahradil na začátku okupace symptomatickým druhem expresivní malby ve staromistrovském stylu. Jeho obraz Milosrdný Samaritán (1941–1942) má zjevné východisko v barokním temnosvitu [7]. Biblický motiv zároveň zdůrazňuje existenciální nádech celé malby. Mezi umělci stojícími mimo skupinu Sedm v říjnu, u nichž se regresivní historismus uplatnil, byli sochař Josef Wagner a malíř Alois Wachsmann. Wagner, bývalý surrealista, se proslavil svým tehdejšími barokizujícími pojetím soch jako byla Noc. [8] Wachsmann, který byl před tím také stoupenec

¹¹⁴ Milan Pech, „Zvrhlé umění“ v protektorátu, in: Hana Rousová (ed.), *Konec avantgardy? Od mnichovské dohody ke komunistickému převratu*, Řevnice 2011, s. 99–112.

¹¹⁵ Oldřich Mikšík, *Psychika osobnosti v období závažných životních a společenských změn*, Praha 2009, s. 41.

¹¹⁶ Rudolf Matys, *V umění volnost*, Praha 2003, s. 207.

surrealismu, tvořil obrazy typu Kristus na hoře Olivetské (1941) [9], které zřetelně navazovaly na českou gotickou malbu. Wachsmann měl i výtvarnou polohu, která měla blízko k Brueghelovi a starým holandským barokním mistrům.

Novorealismus některých malířů Skupiny 42 a historismus Lieslera, Wachsmanna nebo Wagnera lze podle mého soudu dobře vyložit na uvedeném principu obranných mechanismů.¹¹⁷ Myslím si však, že obranné mechanismy je nezbytné chápat širěji, než jak s nimi pracuje Hal Foster. Zatímco on je pojímá jako reakci na tlak nevědomých libidózních impulzů, tedy zcela v duchu klasické psychoanalýzy Sigmunda Freuda, novější pojetí jim přisuzuje roli vědomých i nevědomých regulátorů stability psychického systému. Nejsou též omezeny jen na oblast intrapsychickou, ale nabývají také interpersonálních a kolektivních forem. Domnívám se proto, že by se model obranných mechanismů mohl aplikovat i na další charakteristické projevy protektorátní kultury, například na konzervativní tradicioanalismus, modernistický akademismus nebo kýč. Zdá se, že by se to neobešlo bez využití tzv. obranných konstelací, které vznikají vzájemnými kombinacemi některých mechanismů obran.

¹¹⁷ Je třeba poznamenat, že realistická, historizující a tradicionalistická malba umělců typu Maxe Švabinského, Vratislava Nechleby nebo Jakuba Obrovského nemá s výše uvedenými obrannými mechanismy nic společného.

3. Oficiální kulturní politika

Přestože oficiální kulturní politika protektorátu byla v základních obrysech formována nacistickou okupační správou a v souladu s jejími cíli, opírala se jinak o kulturně-konzervativní ideály druhé republiky.

3.1 Kulturní program Česko-Slovenska

Za druhé republiky se plně projevil český konzervativní tradicionalismus, který byl přirozeně přítomen v československém umění, ale z různých příčin zůstával v pozadí. Opíral se o českou obrozeneckou tradici, motivicky dával přednost místnímu prostředí a preferoval realistickou formu zobrazování. O něj a o římskokatolické křesťanské ideály se opírala oficiální kulturní politika druhé republiky. Neměla sice čas se plně rozvinout, přesto jsou její základní obrysy patrné z veřejné diskuze v tisku, prvních kroků druhorepublikové vlády a z vyjádření jejích čelních představitelů. Svou programatickou podobu dostala v ideovém programu Národní kulturní rady a Strany národní jednoty.

Druhorepublikový kulturní program byl v mnohém odlišný od liberálně demokratických a humanistických východisek Masarykova Československa. Hlas kulturně konzervativních kruhů byl stále zřetelněji slyšet od poloviny třicátých let, kdy docházelo díky agresivní politice sousedního Německa k radikalizaci českých nacionalistů. Svědčila o tom anketa Národních listů, kterou v prosinci roku 1936 zveřejnily Národní listy pod názvem *Národu národní kulturu*. V ní zazněla, po dostatečně sugestivním úvodu, výzva k reakci. Osloveny byly vybrané osobnosti z politiky, vědy a kultury. Na základní teze ankety, která konstatovala zhoubný vliv komunismu na československé umění a nezbytnost zachovat věrnost domácím kulturním tradicím, přišly různé reakce. Jedním z respondentů byl budoucí ministr vnitra pomnichovského Česko-Slovenska, Rudolf Beran. Odpověděl tehdy: *„I v kultuře se musíme vrátit k naší zdravé národní duši. Nepřipustme zhoubných zásahů, které jsou do našeho kulturního života zanášeny zejména v posledních letech. Snažme se žít, pokud je to krajně možno, vlastním životem. Uvědomujme si, že nejkrásnější, co máme v literatuře, v hudbě a v malířství, vyrostlo vždy jen z naší půdy a z upřímného citění národního. Je prostě nutno, abychom odmítli kopírování ciziny a různé ideologie, kterými i v kultuře má být*

*pěstována třídní nenávisť a potlačováno poctivé národní cítění i přirozený život národa.*¹¹⁸

Beran, který se diplomaticky vyhnul terminologii používanou redakcí v úvodu ankety, se stanoviskem Národních listů souhlasil. Proti zápečnickým, národoveckým, někdy až šovinistickým odpovědím, které v anketě zazněly, se postavil Karel Čapek v článku Umění a politika v Peroutkově Přítomnosti.¹¹⁹ Odmítl v něm nejen jakékoliv politické „usměrňování“ umění, ale také zaslepené zpochybňování uměleckého přínosu české levicové kultury po roce 1918.

V době rostoucího politického napětí na konci třicátých let se protrhla hráz nakupené nevráživosti vůči avantgardě. Některé antimoderně naladěné skupiny demagogicky zpochybňovaly hloubku a upřímnost vztahu modernistů vůči národu a jeho tradicím. Zvedla se vlna slovních útoků na jednotlivce i instituce reprezentující moderní umělecké směry. „*Už je vsutku na čase, aby tato sekta, jejíž umění už dnes nepobuřuje, ba nevyvolává ani smích – byla likvidována,*“ zaznívalo tehdy na účet surrealismu.¹²⁰ O míře odporu vůči moderním umělcům, jenž u nás v některých kruzích panoval už před válkou, svědčí vyhraněné postoje grafika Františka Koblihy: „*Josef Čapek maluje obrázky složené z krajin předem odsouzených k neplodnosti, a z nelidských mátoh, omalovaných špinavými barvičkami... U jiných jako u F. Muziky, F. Tichého jsou plátna obsahem ubohá a odporná jako odkryté červí hnízdo na tlející mrtvole.*“¹²¹ A prorokoval: „*Dostaví se vystřízlivění z bludu modernosti, bude znovu umění jen uměním a nikoli špatně vybavenou služkou třídnosti, politiky, nenávisť a přezírání, nebo zábavou diletantů a pokusnictvím nemohoucích.*“¹²² Článek Umělecká desolátnost (1938), z něhož je úryvek, napsal Kobliha krátce před Mnichovem.

Moderní umělci v té době nebyli jen pod tlakem konzervativních zastánců tradičních hodnot, ale také obhájců stalinské kampaně proti tzv. formalismu, která se rozpoutala v roce 1936 v Sovětském svazu.¹²³ Stalinskou kulturní ideologii tlumočil ve svém pamfletu Anti-Gide aneb optimismus bez pověr a ilusí Stanislav Kostka Neumann. Brožura vydaná v

¹¹⁸ Národu národní kulturu (anketa), *Národní listy* LXXVI, 1936, č. 353, 25. 12., s. 1.

¹¹⁹ Karel Čapek, Umění a politika, *Přítomnost* XIV, 1937, č. 1, 6. 1., s. 6–11. – Karel Čapek, Umění a politika (1937), in: idem, *O umění a kultuře III*, 1986, s. 732–754. – Do polemiky se zapojil také Emil Filla. Viz Emil Filla, O českém fašismu a o jeho poměru k živé tradici národní kultury, *Volné směry* XXXIII, 1937, s. 263–264. Publikováno rovněž v Emil Filla, *Práce oka*, Praha 1982, s. 130–131.

¹²⁰ P.[Jaroslav Pavelka ?] (rec.), Karel Teige: Surrealismus proti proudu, *Dílo* XXXIX, 1938–1939, s. 188.

¹²¹ František Kobliha, Umělecká desolátnost, *Tak I*, 1938, č. 8–9, 3. 8., s. 148.

¹²² Ibidem.

¹²³ Ivan Pfaff, *Česká levice proti Moskvě 1936–1938*, Praha 1993, s. 87–121.

květnu roku 1937 se ve způsobu difamování avantgardy příliš nelišila od toho, který užívali nacisté v katalogu výstavy Entartete Kunst. Ta byla otevřena v červenci téhož roku v Mnichově a jejím cílem bylo dehonestovat moderní umění a umělce. Neumann ve svém Anti-Gidovi vystoupil s mimořádnou agresivitou proti české avantgardě, kterou vyloučil z naší levicové kultury. Pokládal ji za pouhý módní výstřelek a produkt měšťáctví, který údajně pramenil z vnitřních rozporů kapitalistické společnosti a byl cizí potřebám „pokrokové“ dělnické třídy. Opřel se do avantgardních tvůrčích postupů. Považoval je za příliš subjektivní, uzavřené a lhostejné vůči „objektivní realitě“. Podle Neumanna *„socialistická revoluce nemá nic společného s dnešními estetickými ‚revolucemi‘ v inteligentské skleničce vody, která je toliko velkoměstskou, kavárenskou, vlažnou, špatně filtrovanou, všelijak slazenou, parfumovanou a barvenou tekutinou pro zkažený žaludek izolované kasty; estetická revoluce socialistická vězí v tom, že společnost očištěna i v tomto směru, a osvobozená třída počne pomalu znova a po svém.“*¹²⁴ Karel Teige, kterého si vzal básník za terč svých pomluv, zareagoval na počátku roku 1938 v úvodním slově katalogu výstavy Štyrského a Toyen v Topičově salonu. Upozornil v něm na podobnost Neumannovy sovětské anti-avantgardní dikce a té, která tehdy zněla z úst nacistických kulturních ideologů Hitlerova Německa.¹²⁵

Bezprostředně po Mnichovu byla napříč českou kulturní veřejností pocíťována potřeba zamezit dosavadní roztržitosti, sjednotit se a shodnout se na dalším společném postupu. Tyto myšlenky nepřicházely jen z vládních kruhů, ale také z vedení některých uměleckých spolků. Například Výtvarný odbor Umělecké besedy přišel s prohlášením nazvaným Zemi a rodu věrné umění – nejjistější záruka zdravého duchovního růstu národa. Zaznělo v něm naléhavě: *„Do nových poměrů musíme jít ostatně nejen s plánem hospodářským, ale i s plánem kulturním, bez jednoho či druhého zahyneme. Na jeho základě nebude nebezpečí, že by naše každodenní kulturní usilování vyznívalo často naprázdno, jako tomu mnohdy bylo v roztržitosti zájmů dosavadních.“*¹²⁶ Iniciativy se ovšem chopili konzervativní nacionalisté a katolicky orientovaní kulturní a umělečtí představitelé a tvůrci, jimž se zdálo, že nastal čas příhodný pro změnu dosavadního kulturního směřování českého

¹²⁴ Stanislav Kostka Neumann, *Anti-Gide aneb optimismus bez pověr a ilusí*, Praha 1937, s. 70–71.

¹²⁵ *Štyrský a Toyen* (kat. výst.), Topičův salon v Praze 1938. Více v kapitole Výstavní provoz v Praze na příkladu dvou významných pražských výstavních institucí – SVU Mánes a Topičův salon.

¹²⁶ Literární archiv, Památník národního písemnictví, Fond Umělecká beseda. Zemi a rodu věrné umění – nejjistější záruka zdravého duchovního růstu národa, 25. 10. 1938.

národa.¹²⁷ Za tímto účelem založili už v listopadu 1938 Národní kulturní radu. Za výtvarnou sekci (třídu) byl v prezidiu rady Vincenc Beneš a k dalším činovníkům z oblasti výtvarného umění patřili malíři Oldřich Blažíček a František Podešva, grafik František Koblíha nebo historik umění František Kovárna.¹²⁸

Program Národní kulturní rady formovalo přesvědčení, že k Mnichovu došlo nejen důsledkem chybného politického vedení, ale také díky údajnému duchovnímu chaosu prvorepublikového liberálně demokratického systému. Východiskem z něj mělo být opuštění materialistických hodnot a návrat k latinské, respectively římskokatolické jednotě křesťanstva a ke křesťanským morálním hodnotám. Základem nových státem posvěcených kulturních hodnot se měly stát: „*vlast, země, národ a Bůh*“.¹²⁹ V řadě ohledů rozporuplný program požadoval reorganizaci výtvarného umění ve smyslu služby národu, což vylučovalo jakýkoliv „*povrchní formalismus*“ a umělecký projev, který by byl „*subjektivní a neodpovědnou hrou*“, tedy avantgardní umění.¹³⁰ Sloužit národu znamenalo „ukázat se“ a být k dispozici vlasti a národu. Programový dokument Národní kulturní rady se chystal pěstovat kulturní autarkii lhostejnou k evropskému kontextu, v němž se dosavadní česká kultura rozvíjela.

Rada byla ideově a personálně těsně spjatá s kulturní komisí tehdy vznikající vládní Strany národní jednoty. V jejím rámci vznikly Zásady kulturní politiky Strany národní jednoty, které se v podstatných otázkách shodovaly s programem Národní kulturní rady. Z nich vyplývá, že stát měl mít absolutní dohled nad celou kulturní sférou, a kultura že měla plnit především výchovně ideologickou funkci, tj. jejím cílem měla být duchovní „jednota“ národa.

Přes počáteční deklarace Národní kulturní rady o její názorové otevřenosti a o odstranění dřívější vzájemné stranické diskriminace, zůstalo jen u slov.¹³¹ Naopak, tato organizace si začala osobovat právo určovat kulturní politiku druhé republiky sama bez ohledu na názory ostatních. Spolu s kulturní komisí Strany národní jednoty (SNJ), v jejímž čele stanul kanovník Bohumil Stašek, zahájila proces „zjednodušení“ kulturního života, což

¹²⁷ Jaroslav Med, *Literární život ve stínu Mnichova [1938–1939]*, Praha 2010.

¹²⁸ Jan Gebhart – Jan Kuklík, *Druhá republika 1938–1939: Svár demokracie a totality v politickém, společenském a kulturním životě*, Praha 2004, s. 185.

¹²⁹ Ibidem, s. 186.

¹³⁰ Cit. ibidem, s. 186.

¹³¹ Václav Černý, *Křik koruny české: Paměti II. 1938–1945. Náš kulturní odboj za války*, Brno 1992, s. 54–55.

v praxi znamenalo jeho usměrňování a totalitarizaci. Chystala například slučovací akci, která měla být zjevným prostředkem, jak kontrolovat a řídit chod české kultury podle jí stanovených pravidel. „Sjednocovací“ postup Národní kulturní rady připomínal kroky, které udělalo sousední Německo ve třicátých letech s úmyslem reglementovat německou kulturu. Podobně jako tam, připravovala rada zřízení Kulturní komory a činila nátlak na jednotlivé umělecké spolky, aby „dobrovolně“ vstoupily.¹³² Komora měla mít stavovský charakter a „*jejím prostřednictvím měl stát plánovitě vést a řídit kulturu*“.¹³³ Rovněž se plánovalo slučování kulturních časopisů apod.¹³⁴ Demokraticky smýšlející část odborné veřejnosti sledovala uvedené kroky s obavami.¹³⁵

Prozatímní rámcové zásady měly později nahradit podrobnější směrnice, nad jejichž dodržováním by byl úřední dohled. Státní dozor byl v té době uplatňován už v médiích. Tyto totalitarizující prvky nebyly poslední, které se v ideovém plánu kulturní komise SNJ vyskytly. Patřilo mezi ně odstraňování knih a časopisů, které nebyly v souladu s kulturními zásadami strany nebo byly ideově a mravně „nepřípustné“. Rovněž spolkům internacionálního rázu bylo dáno na vědomí, že budou rozpuštěny. S ostudnou vehemencí řešily zásady SNJ „židovskou otázku“, což souviselo s tím, že politická koncepce strany stále silněji podléhala tlaku radikálních pravicově naladěných „okrajových“ složek strany. Předmětem útoků se stala také levicová část kulturního spektra.

Krátká doba, která byla druhé republice dána, naštěstí nedovolila všechny proponované záměry realizovat. Národní kulturní rada se přesto v čase, který měla, pokusila svou kulturní politiku uskutečňovat. Její představa o „novém angažovaném umění“ se měla naplnit skrze jeho nový, tendenční obsah. Gebhart s Kuklíkem ho sumarizovali takto: „*poklesle národní, staromilsky nacionalistický a křesťansky militantní, v estetické rovině naplňovaný, realistickou lidovou formou*“.¹³⁶ Ve výtvarném umění se vyhlášoval návrat k obrozeneckým tradicím, k tvorbě Josefa Mánesa, Josefa Václava Myslbeka a Karla Purkyně.

¹³² Václav Černý, *Křik koruny české: Paměti II. 1938–1945. Náš kulturní odboj za války*, Brno 1992, s. 55.

¹³³ Jan Gebhart – Jan Kuklík, *Druhá republika 1938–1939: Svár demokracie a totality v politickém, společenském a kulturním životě*, Praha 2004, s. 187.

¹³⁴ Srov. jšp., *Ideály a dnešek, Kritický měsíčník II*, 1939, s. 430–431.

¹³⁵ Srov. Václav Černý, *K zamýšlenému slučování a omezování kulturních orgánů, Kritický měsíčník II*, 1939, s. 193–195.

¹³⁶ Gebhart Jan – Kuklík Jan, *Velké dějiny země Koruny České*, XV. a, Praha – Litomyšl 2006, s. 138.

Rovněž v demokratické části české společnosti a jejích zbylých tiskovinách zaznívaly názory, že bude také nutné se vrátit k vlastním kořenům. Příznačně reagovaly na stávající situaci umělecké spolky, které pořádaly výstavy jako: Náš voják v umění 19. a 20. století, Česká tradice v 19. století, Český kraj apod. V demokratických kruzích převládlo přesvědčení, že by kultura mohla do jisté míry zastoupit stále se zužující pole politických svobod, což byla idea, která se aktualizovala okamžitě po německé okupaci.

V březnu roku 1939, jen několik dní před vyhlášením Protektorátu Čechy a Morava, promluvil vedoucí kulturní komise Strany národní jednoty kanovník Bohumil Stašek o své vizi budoucího českého umění. Jeho proslov měl nepříjemnou pachut' usměrňování, kterého se místní kultura dočkala zanedlouho pod německým protektorátem. Stašek svou kritiku dřívějších uměleckých poměrů namířil zřetelně do řad levicové avantgardy: *„Proto také otevřeně prohlašuji, že postavíme se zásadně proti těm ideologiím tajných i veřejných společností a hnutí, které po desetiletí národ rozkládaly, křesťanské zásady národní podryvaly a národní život otravovaly. Neustaneme v tomto svém boji dříve, dokud národ náš nebude od těchto jedovatých škodlivin očištěn, zdravý a svobodný. Takový jest ideový program, cíl a úkoly Kulturní rady strany Národní jednoty, usilující o vybudování nové kultury národní.“*¹³⁷

3.2 Kulturní politika protektorátu

Veřejný kulturní život v protektorátu formovalo několik faktotů. Předně to byla skutečnost, že český národ ztratil 15. března 1939 svoji politickou svrchovanost. Přestože Hitler slíbil při zřízení Protektorátu Čechy a Morava jeho obyvatelům kulturní autonomii, byla to jen iluze, z níž ti, kdo jí zprvu uvěřili, brzy vystřízlivěli. Jedině kultura se zdála být oblastí, skrze níž mnozí doufali v zachování národní identity, kontinuity. Obranný, národně sebezáchovný náboj měla česká kultura především v počátečním období existence protektorátu, zvláště v době než propukla válka v září 1939. Nacisté si ale velmi brzy uvědmili její pasivně rezistentní charakter a soustředili se na to, aby ji maximálně odpolitizovali. K tomu a k eliminaci židovských občanů sloužil důkladný cenzurní systém. „Politický“ a veřejný kulturní život v protektorátu formovala z české strany na počátku Kulturní rada Národního souručenství, později Emanuel Moravec prostřednictvím Ministerstva lidové osvěty a

¹³⁷ Bohumil Stašek, *O novou českou kulturu*, Praha 1939, s. 19.

Osvětové služby, z německé strany Kulturní oddělení Úřadu říšského protektora, později Německého státního ministerstva pro Čechy a Moravu. Východiskem oficiální kulturní politiky české protektorátní vlády dozorované Němci byl kulturní program druhorepublikové Strany národní jednoty a Národní kulturní rady. Jejich kulturně konzervativní orientace a antimodernismus okupačnímu režimu vyhovovaly.

Ze souvislostí se zdá, že zřízení Protektorátu Čechy a Morava přišlo dříve než byla stanovena jasná okupační strategie na jeho území. Ukazují na to mimojiné změny postoje k „české otázce“, které odráží deníkové záznamy říšského ministra propagandy Josepha Goebbelse. Se světovládnou povýšeností si poznamenal pár dní po obsazení Čech a Moravy: *„Českou kulturu přenecháme jejímu osudu. Budeme pečovat pouze o kulturu německou... Neurath brzy přesídí do Prahy a budeme Čechům vycházet hodně vstřícně, pokud se ovšem budou chovat loajálně. Musí mít stále co ztratit.“*¹³⁸ Nicméně o dva roky později, kdy Německo napadlo Sovětský svaz a kdy se zdálo, že má Říše válku vyhranou, už ale smýšlel radikálněji: *„Dlouhodobě nemají Češi nejmenší právo pěstovat vlastní kulturní život, protože by tato svoboda byla dál jen zneužívána ke štvání proti říši a k sabotování celé naší snahy nově vystavět Evropu.“*¹³⁹

Vztah okupantů k českému národu byl založen na přetvářce. Na jednu stranu Čechy chlácholili výhodami, které jim měly plynout ze spolupráce, budou-li před konečným vítězstvím Říše vůči ní loajální a přičinliví. Na druhou stranu tajně plánovali jejich likvidaci. Ve srovnání s okupační politikou ve východních částech Evropy byl přístup nacistů v protektorátu jiný. Zdejší okupační strategie, hlavně zpočátku, byla v zásadě motivována dvěma věcmi. Jednak pokládali území Čech a Moravy za přirozenou součást Říše, jednak tu existovala vysoce rozvinutá průmyslová výroba nezbytná pro úspěšné válečné tažení Evropou.¹⁴⁰ Z těchto důvodů se cíleně snažili jak po správní tak ekonomické stránce připoutávat protektorát k Německu a zároveň ho maximálně hospodářsky vytěžit. To určovalo jejich krátkodobé a dlouhodobé cíle zde. Za první všemi prostředky na území Čech a Moravy udržet „pořádek a klid na práci“, za druhé připravovat vše pro budoucí poválečné „vypořádání“ se s Čechy, tedy germanizaci českomoravského území.

¹³⁸ Cit. Lukáš Kašpar, *Český hraný film a filmaři za protektorátu: propaganda, kolaborace, rezistence*, Praha 2007, s. 82.

¹³⁹ Ibidem.

¹⁴⁰ Jiří Frajdl, *Protektorátní kolaborantské a fašistické organizace*, Praha 2003, s. 1.

Už za říšského protektora Konstantina von Neuratha prý poněmčování pokročilo tak daleko, že v srpnu 1941 vydal nařízení, podle kterého „*dosud běžné označení protektorátní správy jako ‚české úřady‘ už ztratilo smysl.*“¹⁴¹ Neurathovo tvrzení, zdá se, bylo poněkud nadnesené. Až zastupující říšský protektor Reinhard Heydrich začal v roce 1942 realizovat reformu, která skutečně odstranila dosavadní protektorátní správní dvoj kolejnost. Dokončil ji na počátku roku 1943 státní tajemník a pozdější německý státní ministr pro Čechy a Moravu Karl Hermann Frank. Česká protektorátní „samospráva“ se tehdy ocitla pod absolutním dohledem nacistů, kteří jednotlivé úřady buď vedli nebo dozorovali prostřednictvím dosazených sudetských nebo říšských Němců.

Německá kulturní politika v protektorátu byla prováděna prostřednictvím „byrokratických rozhodnutí“ nacistických úředníků, kteří obecně dostávali velice široké pole pro vlastní iniciativu. Prováděli ji cílevědomě a důsledně, přičemž „*redukování a glajchšaltování českého kulturního života probíhalo v několika etapách, které se částečně překrývaly a měly v jednotlivých kulturních sférách odlišné tempo.*“¹⁴² K uskutečňování okupační strategie v kulturní sféře byla nejprve ustavena Skupina pro kulturně-politické záležitosti (Gruppe Kulturpolitische Angelegenheiten) v rámci Úřadu říšského protektora, později přeměněná na kulturně politické oddělení (Abteilung - Kulturpolitik).¹⁴³ Oddělení mělo ve své kompetenci kromě školství také všechny kulturní sféry a pečlivě monitorovalo německý i český společenský život. Příslušným protektorátním místům vydávalo pokyny, směrnice a příkazy. Přímou se angažovalo jen v oblastech, které byly pokládány za zvlášť důležité. K nim výtvarné umění nepatřilo. Okupanté používali při naplňování svých cílů v oblasti kultury v zásadě tyto prostředky: cenzura / informační monopolizace, indoktrinace / propaganda, korumpování / kompromitování, represe / persekuce.

Nacisté usilovně nutili českou společnost, uvězněnou v nechtěném protektorátu, aby přijala řadu názorů a postojů, které byly v rozporu s jejím historickým vědomím a vůbec s realitou. Hned na počátku okupace se snažili vyvolat zdání protektorátní autonomie, která byla přislíbena v Hitlerově výnosu o zřízení Protektorátu Čechy a Morava. Prohlášení o jeho

¹⁴¹ Detlef Brandes, *Češi pod německým protektorátem: Okupační politika, kolaborace a odboj 1939–1945*, Praha 1999, s. 197.

¹⁴² Doležal Jiří, *Česká kultura za Protektorátu: Školství, písemnictví, kinematografie*, Praha 1996, s. 19.

¹⁴³ Do čela oddělení pro kulturní politiku v úřadu protektora byl jmenován bývalý tiskový atašé německého velvyslanectví v Praze Karl von Gregory. Viz Dušan Tomášek, *Nacistická cenzura v Protektorátu Čechy a Morava*, in: Monika Glettler–Lubomír Lipták – Alena Míšková (edd.), *Nacionálně-socialistický systém vlády: Říšská župa Sudety, Protektorát Čechy a Morava, Slovensko*, Bratislava 2002, s. 55.

autonomním charakteru ovšem pouze zastíralo pravou podstatu tohoto kroku, totiž anexi Čech a Moravy. Mělo nově vytvořený „státní“ útvar legitimizovat před českou a světovou veřejností. Pod „ochranou“ říše měl být českému národu zaručen „*autonomní vývoj jeho národního života tak, jak je jeho svérázu přirozený* ...“¹⁴⁴ Pohádce o autonomii uvěřila v prvních měsících po ustavení protektorátu řada lidí. Byl mezi nimi i Emil František Burian. Protože se tehdy objevovali ti, kteří, aby se zalíbili okupantům, vehementně brojili proti dřívějším českým kulturním hodnotám, napsal článek Sloužit ale neposluhovat. Z něj je patrné, že Hitlerem slibovanou kulturní autonomii českých zemí považoval za nezpochybnitelnou: „*Nikdo totiž od nás nežadá, abychom se zbavovali svých národních kulturních statků – naopak máme možnost a právo pěstovati svou národní kulturu... Nikdo po nás nežadá, abychom svou kulturu nahrazovali překladem z němčiny.*“¹⁴⁵ Překvapivá naivita tohoto prvorepublikového intelektuála, s kterou spoléhal na diktátorova slova, připomíná naivitu těch, kteří před komunistickým převratem v roce 1948 věřili KSČ, že svoboda a nezávislost uměleckého vyjadřování bude v československých podmínkách samozřejmostí.

V protektorátním tisku se na počátku okupace objevovaly články snažící se bránit falzifikaci naší minulosti, jak se o ni pokoušeli nacisté a čeští kolaboranti. S odvoláním na Němci proklamovanou kulturní autonomii konstatovali: „*Patří jako samozřejmost do rámce kulturní atonomie a národní svébytnosti, abychom si sami určovali, koho chceme oslavovat jako národního velikána a jak chceme či máme vykládat své dějiny... pokládáme za minimální požadavek, že ve svém kuturně národním koutku můžeme česky dýchat a česky se vyžívat. Kulturní autonomie a národní svébytnost znamenají jinými slovy určitou odlišnost, svéráznost a osobitost. Ty chceme mít doopravdy respektovány.*“¹⁴⁶ Po zahájení války v září roku 1939 přestala být podobně sebejistá a polemická vyjádření okupační mocí akceptována. Začalo se jasně ukazovat, že velkolepá kulturní autonomie, kterou na počátku Hitler sliboval, byla čirou iluzí: „*Všechna omezení kulturního života... se prováděla opatrně, krok za krokem. Na Čechy... se měl prostřednictvím pozvolného omezování kulturní autonomie vyvíjet nátlak, aby změnili národnost, neměli k tomu však být nuceni. Z národnostního hlediska byla německá politika perfidní výzvou ke zkorumpování člověka, zhruba v tomto smyslu: tvůj*

¹⁴⁴ Růžena Hlušíčková – Ludmila Kubátová – Irena Malá et al., *Protifašistický a národně osvobozenecký boj českého a slovenského lidu 1938–1945*, [I/3/3], Praha 1988, s. 162–163.

¹⁴⁵ E. F. Burian [Emil František Burian], Sloužit ale neposluhovat, *Přítomnost* XVI, 1939, č. 18, 2. 5., s. 272, 278.

¹⁴⁶ -ec-, Jaký pohled nám doporučují Němci, *Venkov* XXXIV, 1939, č. 156, 7. 7., s. 5.

*národ postihne polský osud, jestliže se však přihlásíš k německé národnosti, můžeš mu uniknout.*¹⁴⁷

Nacistům velmi záleželo na tom, aby mohli podle svých potřeb manipulovat s veřejným míněním, a proto věnovali velkou pozornost médiím. V oblasti tisku našli skupinku věrných aktivistických žurnalistů, skrze které šířili svou demagogii. V září 1940 byli pozváni s spolu s vybranými českými kulturními pracovníky do Berlína.¹⁴⁸ Tam k nim promluvil ministr propagandy Joseph Goebbels. Střídal při tom laskavý tón s výhružkami. Konstatoval tehdy, že je třeba si ujasnit, zda se německý a český národ budou stýkat jako přátelé nebo nepřátelé. Dále tvrdil, že podle toho, jaký postoj zaujmou Češi k říši nyní, určí jaké bude jejich postavení v budoucí „nové Evropě“. Na faktu samotné transformace Evropy, nemohl prý český národ nic změnit. Z toho vyvodil: *„Jsem nyní toho názoru: když na nějakém stavu nic nemohu změnit a msím stejně brát v úvahu nevýhody tohto stavu, které tu, jistě jsou, pak by bylo pošetilé, kdybych si nezajistil také jeho výhody. Jestliže jste se ta jako tak stali součástí Říše, pak nevidím důvod, proč by se český národ stavěl do vnitřní opozice proti Říši a proč by neměl raději pro sebe využívat výhod Říše.*“¹⁴⁹ Podle něj Němci nechtěli potlačovat český kulturní život: *„Naopak, chtěli bychom, aby se vám umožnila bohatší výměna. To se přirozeně může dít pozze na základě loajality. Musíte se proto vnitřně přiznat k dnešnímu stavu a nesmíte si ponechávat otevřená zadní vrátka a přitom myslet: ‚Kdyby to snad šlo špatně, může jimi uniknout.’*“¹⁵⁰ Goebbels tvrdil, že je na čase se rozhodnout a přestat se skrývat se za fráze o přáních českého národa. Přítomné české novináře přesvědčoval, že lidé si myslí to, jak je naučí myslet vrstva inteligence. Z této perspektivy jim přisuzoval dějinné poslání: *„... stojíte před volbou ujasnit svému národu skutečný stav věci, představit mu před oči z vyššího hlediska, než se dalo dosud, historické úkoly, před kterými stojí Evropa.*“¹⁵¹ Goebbels se domníval, že vizi nové Evropy a vzájemné spolupráce by Češi od Němců nepřijali, a tak žurnalisty vyzval, aby ji sami zprostředkovali českému

¹⁴⁷ Detlef Brandes, *Češi pod německým protektorátem: Okupační politika, kolaborace a odboj 1939–1945*, Praha 1999, s. 202–203.

¹⁴⁸ Byl mezi nimi např. ředitel Českého rozhlasu H. M. Masařík.

¹⁴⁹ J. J. Duffack, *Poznání a propaganda: Dr. Joseph Goebbels: Komentovaný překlad vybraných projevů*, Praha 2002, s. 55.

¹⁵⁰ Ibidem, s. 56.

¹⁵¹ Ibidem, s. 59.

národu. Aktivističtí novináři v následujících letech publikovali zcela v těchto intencích. Ovšem česká veřejnost byla vůči jejich názorům lhostejná.¹⁵²

Němci pečlivě budovali svůj obraz v českých médiích. Byl založen na tom, že jsou rozhodní pragmatičtí, kteří umí na jednu stranu ocenit loajalitu a na druhou stranu být velmi tvrdí k odpůrcům. Důležitou součástí této propagandistické mašinérie byla prezentace „kulturnosti“ čelních představitelů Říše. Hitler byl proto v protektorátních periodických prezentován jako milovník, znalec a mecenáš umění, jemuž leží na srdci rozvoj německé kultury.¹⁵³ Zdůrazňování jeho vysoké „kulturnosti“ v cenzurovaných médiích, zastíralo pravou tvář nacismu a efektně kontrastovalo s německým válečným tažením Evropou.¹⁵⁴ Aktivistický tisk přesvědčoval čtenáře o tom, že vítězství Německa je jedinou zárukou budoucího kulturního rozkvětu „Nové Evropy“. Českou veřejnost o tom marně přesvědčovaly zprávy o tehdejších údajném bezprecedentním „rozvoji“ německého umění v Říši.¹⁵⁵ Nepomáhal ani každoroční informační servis z Velké výstavy německého umění v Mnichově, který byl často bohatě obrazově dokumentován.¹⁵⁶

¹⁵² Srov. Čeští kulturní pracovníci a novináři v Berlíně, *České slovo* XXXII, 1940, č. 213, 12. 9., s. 4. – Projev říšského ministra dr. Goebbelse k českým kulturním pracovníkům. Česká inteligence stojí před osudovou volbou, *České slovo* XXXII, 1940, č. 214, 13. 9., s. 1–2. – Projev mluvčího české výpravy, *České slovo* XXXII, 1940, č. 214, 13. 9., s. 2. – ČTK, Výprava českých kulturních pracovníků na prohlídku v Berlíně, *České slovo* XXXII, 1940, č. 215, 14. 9., s. 2. – „Ano, chceme!“, *České slovo* XXXII, 1940, č. 220, 20. 9., s. 3.

¹⁵³ S Hitlerovými pokřivenými názory na umění se česká veřejnost mohla postupně seznamovat během druhé poloviny třicátých let, kdy se v československém tisku objevovaly například okomentované úryvky z jeho zahajovacích proslavů na výstavách. Srov. N.B., Kancléř Hitler o umění, *Národní listy* LXXVIII, 1938, č. 28, 11. 7., s. 2.

¹⁵⁴ Vůdce a říšský kancléř o nové době národního umění, *Venkov* XXXIV, 1939, č. 165, 18. 7., s. 1, 2. – Den umění v Mnichově, *Venkov* XXXIV, 1939, č. 165, 18. 7., s. 1, 2. Podobně jako Hitler byl v protektorátních periodických prezentován také Goebbels. Srov. Dr. Goebbels, Umění tvůrcem věčného života národů: Projev říšského ministra dr. Goebbelse, *Venkov* XXXIV, 1939, 16. 7., č. 164, s. 4. – Výstava německého umění 1940: Slavnostní zahájení a projev dr. Goebbelse, *České slovo* XXXII, 1940, č. 173, 28. 7., s. 2.

¹⁵⁵ Dr. Je., Velká německá výstava umění v Mnichově, *Venkov* XXXIV, 1939, 29. 7., č. 175, s. 7. – Silný kulturní život německého národa, *Nedělní České slovo* XXXII, 1940, č. 36 [210], 8. 9., s. 4. – Výchova mladých umělců v říši, *Zteč* II, 1943, č. 13, 1. 7., s. 4.

¹⁵⁶ Srov. Současné německé malířství: Wilhelm Haller, Matka s dětmi, *České slovo* XXXII, 1942, č. 153, 1. 7., s. 2. – Z Velké výstavy německého umění v Münchenu: Ernst Kraus, Nositelé Rytířského kříže z tělesné standardy SS Adolf Hitler, *České slovo* XXXII, 1942, č. 158, 7. 7., s. 1. – Z Velké výstavy německého umění v Domě německého umění: Claus Bergen, Úspěšný návrat, *České slovo* XXXII, 1942, č. 158, 7. 7., s. 5. – Jiný válečný námět z Velké německé umělecké výstavy: Martin-Amorbach, Vezou smrt, *České slovo* XXXII, 1942, č. 158, 7. 7., s. 5. – Z Velké výstavy německého umění v Münchenu: Arno Brecker, Reliéf, *České slovo* XXXII, 1942, č. 161, 10. 7., s. 1. – Vystavené na Velké německé umělecké výstavě: G. Lebrecht, Obklíčení, *České slovo* XXXII, 1942, č. 162, 11. 7., s. 5. ad.

Všemi možnými prostředky byla šířena výše zmiňovaná tzv. říšská myšlenka, která zdůrazňovala geopolitickou, historickou a kulturní sounáležitost českých zemí s Německem. Na tomto základě měla být založena vzájemná „spolupráce“. Zvláště v prvních měsících po okupaci, zhruba do vyhlášení války, podleli někteří dojmu, že s Němci bude možná rovnocenná a rovnoprávná spolupráce. Jedním z nich byl jakýsi sedlák, jehož údajný otevřený dopis mladé generaci Němců zveřejnil deník *Venkov* v létě 1939: „*Chcete-li – a tomu věříme – dorozumění obou národů, musíte pochopit nás z mladší generace, kteří se snažíme hledat příznivý postoj pro zabezpečení našeho národa. Tyto cesty nespatřujeme v dobrodružství ani v lyrickém vlastenčení, ale spíše v otevřené a poctivé hře dvou partnerů, v takové fair play dvou charakterních sportovců.*“¹⁵⁷ O takový druh česko-německé kulturní spolupráce však nacisté ve skutečnosti nestáli. Jednak proto, že se na českou kulturu dívali s despektem, jednak proto, že ona „spolupráce“ měla být „*ve skutečnosti jedním z nástrojů odbourávání českého národního vědomí*“.¹⁵⁸

K obhajobě „říšské myšlenky“ se zneužíval zavádějící výklad děl českého historika Josefa Pekaře a tzv. svatotáclavské tradice.¹⁵⁹ „Svatováckavská tradice skrývá poznání, že Čechy a Morava budou velkými pouze s Říší a vždy slabými bez Říše,“ tvrdil Reinhard Heydrich.¹⁶⁰ Marginalizace českého národa Němci, byla součástí protektorátní kulturně-politické strategie.¹⁶¹ Pocit méněcennosti, který chtěli v Česích vzbudit, měl pomoci při jejich přesvědčování, že jedině spoluprací s říší mohou dosáhnout velikosti.¹⁶²

Pravdou je, že prosazování říšské myšlenky bylo jedním ze základních nástrojů germanizace Čech a Moravy, což byl konečný cíl nacistické okupace.¹⁶³ Podle Jiřího Doležala „*v celkové koncepci germanizace se pomocí ‚říšské myšlenky‘ mělo dosáhnout zprvu*

¹⁵⁷ Josef Záruba, Dopis Čecha mladé německé generaci, *Venkov* XXXIV, 1939, č. 173, 27. 7., s. 3.

¹⁵⁸ Jiří Doležal, *Česká kultura za Protektorátu: Školství, písemnictví, kinematografie*, Praha 1996, s. 23.

¹⁵⁹ Srov. -ec-, Jaký pohled nám doporučují Němci, *Venkov* XXXIV, 1939, č. 156, 7. 7., s. 5. – F. Soldan [Fedor Soldan], Správná kulturní orientace, *České slovo* XXXIV, 1942, č. 164, 14. 7., s. 5.

¹⁶⁰ Jaroslav Čvančara, *Heydrich*, České Budějovice 2004, s. 51.

¹⁶¹ Bylo přirozené, že se česká kulturní veřejnost snažila všemi prostředky zdůrazňovat svoje neopominutelnou roli v historickém vývoji Evropy, své kulturní a hospodářské úspěchy. Např. Vilém Mathesius, *Co daly naše země Evropě a lidstvu* [I, II], Praha 1940. Srov. Josef Knap, *Co daly naše země Evropě a lidstvu*, *Venkov* XXXIV, 1939, č. 302, 24. 12., s. 9.

¹⁶² Po válce se domníval Jiří Hájek, že komplex méněcennosti byl pravým zdrojem „*oné protektorátní psychosy, která se projevila v názoru, že na vašich silách v tomto ohromném světovém zápase nezáleží, že můžeme, ba musíme počkat, ‚jak to dopadne‘, že jsme jen hříčkou mocnějších, že za nás, o našem osudu rozhodnou jiní. Tento názor nám způsobil v letech války ty nejvážnější škody.*“ Jiří Hájek, *Umění v novém národním životě*, *Tvorba* XIV, 1945, č. 3, 9. 8., s. 1.

¹⁶³ Jiří Doležal, *Česká kultura za Protektorátu: Školství, písemnictví, kinematografie*, Praha 1996, s. 12.

*politické asimilace Čechů, po níž by následovala asimilace národnosti.*¹⁶⁴ Hitler v roce 1942 prohlásil: „*Čechy nejlíp vyřídíme tak, že na ně budeme prostřednictvím takových osob [E. Háchy] působit nepřetržitě a v dlouhém časovém období. Po Bílé hoře až do roku 1867 to tak dělal rakouský stát, takže se nakonec každý Čech téměř styděl mluvit česky.*“¹⁶⁵

Historii říše a sounáležitost Čech a Moravy s ní měly představit propagandisticky koncipované výstavy.¹⁶⁶ Například putovní expozice Deutsche Grösse v Zemském (Národním) muzeu v Praze na jaře roku 1941 chtěla demonstrovat kulturní vyspělost Německa.¹⁶⁷ V pražském Zemském muzeu v zimě téhož roku proěhla další výstava, tentokrát s cílem ukázat prospěch, jaký měla v historii česká společnost ze „spolupráce“ s Němci. Podle aktivistického novináře Kamila Rybáka výstava dokládala, že „*začlenění českého národa do Říše nebylo dílem náhody, nýbrž vyplynulo logicky z celého dějinného vývoje, který musil nabýti vrchu i proti všem umělým snahám o jeho zvrát*“. Ukázala prý také „*českému národu jasně a nesmlouvavě, kterou cestou musí vésti jeho kulturní úsilí, má-li se plodně zúčastnit na onom velkém budovatelském díle, jemuž v čele stojí Říše, vedená Adolfem Hitlerem.*“¹⁶⁸ Okupanté, čeští aktivisté a kolaboranti tvrdili, že se český národ musí vzdát „*živého*“ výkladu svých dějin, který vytvořil Palacký a pěstoval bývalý československý stát.¹⁶⁹ Jasně to vyjádřil Karl H. Frank ve své zahajovací řeči uvedené výstavy. Podle něj Palacký „*pokřivil*“ pojetí smyslu českých dějin a způsobil odklon budoucích generací od přirozeného svazku českého národa s německým. Český národ prý následně spojoval „*nelogicky*“ svoji budoucnost se západními státy, které ho bez hlubšího zájmu o něj údajně využívaly jako prostředku svých mocenských zájmů ve střední Evropě.¹⁷⁰

Propagovat říšskou myšlenku začalo od října 1940 rovněž Národní souručenství, které díky lidem, kteří byli instalováni do jejího čela, dostávala stále aktivističtější a silně proněmecký charakter. Po příchodu Reinharda Heydricha do funkce zastupujícího říšského protektora byla dovršena likvidace dosavadní protektorátní „*autonomie*“ a v rámci

¹⁶⁴ Ibidem.

¹⁶⁵ Jaroslav Čvančara, *Heydrich*, České Budějovice 2004, s. 87.

¹⁶⁶ Více o nacistické propagandě v protektorátu Lucie Zdražilová, *Propaganda za protektorátu*, in: Hana Rousová (ed.), *Konec Avantgardy? Od mnichovské dohody ke komunistickému převratu*, Řevnice 2011, s. 162–181.

¹⁶⁷ Deutsche Grösse (kat. výst.), Berlin 1940/1941.

¹⁶⁸ Kamil Rybák, *Na cestě k nové Evropě*, *Studentský časopis XXI*, 1941–1942, č. 4, 10. 12. 1941, s. 1.

¹⁶⁹ Viz Emanuel Vajtauer, *Český mythos: Co nám lhaly dějiny*, Praha 1943.

¹⁷⁰ Kamil Rybák, *Na cestě k nové Evropě*, *Studentský časopis XXI*, 1941–1942, č. 4, 10. 12. 1941, s. 1.

depolitizačního programu okupační správy se Národní souručenství ocitlo zcela na okraji politického života v protektorátu.¹⁷¹ V té době říšskou myšlenku a odpolitizování aktivně prosazoval Emanuel Moravec, od roku 1942 ministr lidové osvěty a školství.¹⁷²

Potřeba odpolitizování českého veřejného života byla zdůvodňována tím, že „*jsme se dali pod ochranu Říše a zřekli se samostatného státu, zahraniční a vnitřní politiku neděláme už my, nýbrž Říše a v ní Vůdce a jeho strana.*“¹⁷³ Ztráta státní suverenity byla tehdy demagogicky líčena jako jedinečná příležitost pro kulturní práci a umělecký rozvoj. V době, kdy Heydrich odstranil poslední zbytky „autonomie“, Moravec vytrvale tvrdil, že české společnosti prý nehrozilo odnárodnění, ale národní kulturní úpadek způsobený pasivitou české inteligence.¹⁷⁴ Ovšem ani v roce 1944 nemohl konstatovat, že by se mu podařilo přimět ji k naplňování říšské myšlenky. Naopak, docházela mu trpělivost a chystal se donutit ji všemi prostředky.¹⁷⁵ Moravec, který věřil v nacistickou „novou Evropu“, podle svých slov chtěl, „*aby zítra v Evropě všechno, co bude české, bylo také domácím tvůrčím geniem posvěceno.*“¹⁷⁶ To pro nás měla být „nejlepší“ politika.¹⁷⁷

Kromě cílené indoktrinace a propagandy byla významným prostředkem usměrňování protektorátní kulturní politiky cenzura. Její přesné fungování nelze dnes díky torzovitě dochovaným materiálům zrekonstruovat. Ovšem na podkladě některých kusých archiválií, poznámek v úředních dokumentech, dopisech, denících apod., je možné udělat si o ní alespoň základní představu.

Výše zmiňovaná strategie tzv. odpolitizování měla dopad také na chod protektorátní „kulturní“ cenzury. Němci si totiž velmi rychle uvědomili národně rezistentní úlohu českého umění. Zbavit ho všech politických nebo ideologických konotací mělo udržovat protektorát

¹⁷¹ Pavel Večeřa, Národní souručenství, in: Jiří Malíř – Pavel Marek et al., *Politické strany: Vývoj politických stran a hnutí v českých zemích a Československu 1861–2004* [2. díl: období 1938 – 2004], Brno 2005, s. 1091–1102.

¹⁷² Moravec inicioval vytvoření Veřejné osvětové služby, která měla sloužit k převýchově českého národa v duchu „říšské myšlenky“. Viz Jiří Frajdl, *Protektorátní kolaborantské a fašistické organizace*, Praha 2003, s. 9.

¹⁷³ Dr. Em. Vajtauer, Odpolitizování českého prostoru, *Přítomnost XVII*, 1942, č. 1, 1. 10., s. 14–15, cit. s. 14. Srov.

¹⁷⁴ Srov. Čeněk Ježek, O českou inteligenci a český aktivismus, *Venkov XXXVII*, 1942, č. 254, 25. 10., s. 1.

¹⁷⁵ Moravec Emanuel, Sabotážníci hlav, *Lidové noviny LII*, 1944, č. 180, 2. 7., s. 1.

¹⁷⁶ Dr. Em. Vajtauer, Odpolitizování českého prostoru, *Přítomnost XVII*, 1942, č. 1, 1. 10., s. 14–15, cit. s. 15.

¹⁷⁷ Srov. Pavel Večeřa, Od politického národa ke kulturnímu společenství: Reflexe identity českého národa na stránkách vybraných tištěných médií v Protektorátu Čechy a Morava (1939–1945), in: Slavomír Magál – Miloš Mistrík – Martin Solík (eds.), *Masmediálna komunikácia a realita I*, Trnava 2009, s. 415–432.

v pacifikované stavu.¹⁷⁸ Podle některých indicí se zdá, že v oblasti pořádání výstav byla do jisté míry dávána odpovědnost do rukou organizátora výstavy, galerie nebo spolku, zároveň ovšem existovala v určité formě jak předběžná, tak i následná cenzura. Spolky i výstavní síně obvykle předkládaly místním úřadům svůj předběžný výstavní plán, informovaly je o aktuální chystané výstavě, posílaly ke kontrole texty projevů, které měly být prosloveny na vernisáži nebo informace o výsledcích právě proběhlých výstav.

Dokladem předběžné cenzury při organizaci výstavy za protektorátu byla příprava první výstavy Skupiny 42, kterou výborně popsal Tomáš Hylmar. Odehrála se na jaře roku 1943 v prostorách reálného gymnázia v Nové Pace. Nad připravovanou výstavou vzali záštitu dvě místní instituce, jednak Místní osvětová komise a Národního souručenství. V čele osvětové komise byl učitel zdejší reálky, který byl zároveň členem městské rady a kulturním referentem Národního souručenství. Ten poslal jménem osvětové komise žádost o povolení výstavy okresnímu úřadu do Jičína. Přílohou žádosti byl text úvodního slova Františka Čeřovského a přednáška třiatdvacetiletého Jiřího Kotalíka o moderním umění. Souhlas s uspořádáním výstavy vydal přednosta okresního úřadu. Hylmar píše, že tak učinil „s podmínkou, že nesmí být zneužita k politickým projevům a debatám“.¹⁷⁹ Posílat texty tak zahajovacích řečí plánovaných výstav příslušným úřadům byla zřejmě běžná praxe, jak je patrné z žádosti zaslané Spolkem výtvarných umělců Mánes na pražské policejní ředitelství. Předseda spolku Václav Špála a jeho tajemník Josef Toman zaslali na úřad dopis v tom znění: „V příloze dovolujeme si Vám zaslati k cenzuře proslov profesora Dr. Jaromíra Pečírky k zahájení naší výstavy v sobotu dne 16.12. o 15.30 hodin. Výstava má název ‚Důvěřujte umění‘ a jsou v ní vedle členských prací Mánesa ukázky z české retrospektivy od Navrátila až po Alše. Prosíme o laskavé brzké vyřízení naší žádosti a děkujeme již předem.“¹⁸⁰

Pokud měli organizátoři výstavy nějaké pochybnosti, obraceli se s dotazy na úřady jako v případě Kulturní rady Národního souručenství. Její vedení poslalo před zahájením výstavy Umělci národu, kterou rada pořádala, žádost o posouzení díla antisemitského malíře

¹⁷⁸ Večeřa Pavel, Zapřísahající láska k národnímu bytu. Kultura na stránkách protektorátních deníků, *Host* V, 2005, s. 42–45. Srov. František Springer, Důvěrná zpráva gestapa o českém kulturním úsilí v roce 1940, *Svobodný zítřek* II, 1946, č. 3, 17.1., s. 8.

¹⁷⁹ Tomáš Hylmar, První výstava Skupiny 42 pohledem Ladislava Zívra, *Umění* LVIII, 2010, č. 4, s. 326–335, cit. s. 329.

¹⁸⁰ Archiv hlavního města Prahy, Fond SVU Mánes, Karton 85, Sign. 4.1. 1939 / II., dopis SVU Mánes Policejnímu ředitelství v Praze, 12. 12. 1939.

Karla Rélinka „německým expertem, může-li býti na výstavě umístěno“.¹⁸¹ V expozici se nakonec objevila, soudě podle katalogu, Rélinkova malba U překupníka v 15. století. Není však vůbec jasné, co přimělo Kulturní radu požádat o posudek díla malíře, který pro svůj explicitní antisemitismus patřil tehdy k privilegovaným výtvarníkům. Snad právě proto.

Výjimečným příkladem předběžné cenzury v protektorátu byla příprava českého pavilonu na Benátském bienále v roce 1940.¹⁸² V červnu 1939 vzneslo Ministerstvo školství a národní osvěty dotaz na Úřad říšského protektora, jestli se protektorát může účastnit mezinárodních výstav. V listopadu dostalo odpověď, že je to možné, včetně expozic, na nichž má podíl Říše. Komisař protektorátního pavilonu, František Kovárna, dostal plnou moc a volnost k výběru děl na výstavu. Rozhodující slovo ovšem měla okupační správa a delegace, která k posouzení přijela z Říše. Počátkem dubna 1940 byla v prostorách bývalé poslanecké sněmovny v pražském Rudolfinu uspořádána provizorní výstava, kde byly instalovány všechny práce určené k prezentaci v Benátkách. Expozici si prohlédli zástupci říšského Ministerstva propagandy, především prof. Lebrecht, který se staral o benátský pavilon Německa, a tajemník Říšské umělecké komory Hoffmann. Z pražského Úřadu říšského protektora ji shlédl vedoucí kulturně politického oddělení Karl von Gregory a dr. Ludwig. Kontrola nevyvolala žádné námítky až na jednu. Na Ludwigovu žádost se upustilo od původního záměru vystavit spolu s českými umělci také německé výtvarníky žijící v protektorátu.

Kromě předběžné cenzury byla v protektorátu používána také cenzura následná, jejímž výsledkem bylo ukončení již probíhající výstavy nebo vyloučení „nevhodných“ exponátů. Díky některým dílčím zprávám o cenzurních zásadách, je možné nastínit některá pravděpodobná kritéria, podle kterých se tak dělo. Například výše zmiňovaná novopacká výstava Skupiny 42, byla předčasně uzavřena úřadem, který ji povolil. Podle Hylmara k tomu mohly vést dva důvody. Jednak to mohlo souviset se zatčením hlavního pořadatele, tajemníka místního Národního souručenství, a Zívrovy sestry. Jednak mohlo jít o udání.

¹⁸¹ Národní archiv, Archiv ministerstva vnitra, Fond Emanuel Moravec, Karton 71, Sign. 39-9, korespondence týkající se výstavy Umělci národu.

¹⁸² Okolnosti protektorátní účasti na Benátském bienále popisuje ve své knize Veronika Wolf. Viz Veronika Wolf, *Čeští a slovenští umělci na Bienále v Benátkách 1920–1970*, Olomouc 2005, s. 190.

Výstavy se totiž účastnil zakázaný Jan Smetana. Ve svých Vzpomínkách označil Zívra jednu z osob na fotografii z vernisáže za konfidenta.¹⁸³ Obě možnosti jsou pravděpodobné.

K udáním tehdy skutečně docházelo a to z řad fašistických radikálů nebo antisemitů. Na základě udání byla například upravena expozice Moderní galerie v Praze. Arijský boj na svých stránkách uvedl, že v roce 1940 upozornil na přítomnost prací sochaře židovského původu, Otto Gutfreunda, v Moderní galerii. Antisemitský plátek následujícího roku hrdě oznamoval, že poslední Gutfreundovo dílo bylo z expozice již odstraněno a nahradily ho plastiky Josefa Václava Myslbeka a Jana Štursy. „*Místnost, kde jsou umístěna díla Žida Gutfreunda jest ještě zavřena, jelikož zatím se nesmí ukazovat...*“, pokračoval Arijský boj a navrhol „*pozůstatky toho Žida Gutfreunda dáti někam, kde nepřekáží českým umělcům.*“¹⁸⁴ S tím se ovšem nespokojil. Požadoval vyloučit z výstavních místností také některé busty vymodelované jinak obdivovaným Myslbekem, protože se jednalo o podobizny členů židovských rodin Bondyů a Waldesů: „*Je to nemožný stav, aby Židé paradovali Moderní galerii.*“¹⁸⁵

Židovský původ výtvarníka byl jedním z klíčových kritérií, které rozhodovalo, zda umělecké dílo bude mít právo být veřejně prezentováno.¹⁸⁶ Výmluvný je případ Galerie hlavního města Prahy. V Městské knihovně, v prostorech původně určených pro prezentaci uměleckých sbírek z majetku Prahy, byla roku 1929 na mnoho dalších desetiletí umístěna expozice budoucí Národní galerie (za války Českomoravské zemské galerie). Ve třicátých letech se proto uvažovalo o postavení zvláštní budovy pro pražskou městskou obrazárnu. Pro její stavbu byl vytvořen finanční fond, dokonce se začalo s regulací nábřeží na Klárově, kde měla stát. Z realizace nakonec sešlo. Aby pražská magistrátní sbírka byla přece jen zpřístupněna veřejnosti, pod názvem Galerie hlavního města Prahy se v roce 1941 instalovala alespoň její část v Obecním domě. Katalog zřetelně ukazuje, že se Galerijní komise, v čele s Ladislavem Šalounem, obávala v expozici prezentovat tvorbu nejstarší i

¹⁸³ Tomáš Hylmar, První výstava Skupiny 42 pohledem Ladislava Zívra, *Umění* LVIII, 2010, č. 4, s. 326–335.

¹⁸⁴ Busty bohatých Židů v Moderní galerii, *Arijský boj* II, 1941, č. 19., 17. 5., s. 8.

¹⁸⁵ *Ibidem.*

¹⁸⁶ Srov. Pavel Večeřa, Židé a antisemitismus na stránkách vybraných českých deníků v letech 1939–1945, in: *Média a realita 2002. Sborník prací KMS a žurnalistiky FSS MU*, Brno 2003, s. 103–120. – Jiří Brabec, Antisemitská literatura v době nacistické okupace, *Revolver Revue*, 2002, č. 50, s. 275–313. – Verus, Poznámky kulturní, *Arijský boj* IV., č. 45, 6.11. 1943, s. 4.

nejmladší generace českých moderních umělců, která tehdy byla z ideologických důvodů nepřijatelná.¹⁸⁷

Roku 1942 byly z rozhodnutí pražského primátora převedeny magistrátní sbírky z kompetence hospodářského odboru na odbor osvětový. Při té příležitosti proběhlo celkem osm schůzek Galerijní komise složené ze sochaře Ladislava Šalouna (od roku 1927 stálý umělecký poradce hlavního města Prahy), malíře Bohumila S. Urbana, kulturního referenta hl. m. Prahy dr. Otakara Kádnera, malíře a grafika Heinricha Hönicha, člena předsednictva kulturního úřadu dr. H. F. Zimmermanna, dále A. Rezka a K. Roubalíka. Zachované dokumenty, které informovaly městskou radu o půběhu předávání, umožňují nahlédnout do cenzurní praxe za protektorátu. Zaujmu především dva z nich, závěrečná zpráva o činnosti komise a nedatovaný koncept jiné zprávy. První případ svědčí o vylučování obrazů malířů židovského původu: „*Obrazy Žida Alfréda Justitze: ‚Zátiší‘ a ‚Figurální komposice‘ nebyly převzaty pro Galerii.*“¹⁸⁸ Je však třeba zdůraznit, že obrazy Alfréda Justitze komise nezničila a že dodnes patří k významným dílům galerie, která provizorní protektorátní název Galerie hlavního města Prahy přijala za oficiální při svém ustavení v roce 1963.

Druhý dokument prozrazuje další měřítko, podle kterých se rozhodovalo o míře přijatelnosti uměleckých děl z pohledu cenzurních úřadů. Dokument psaný provizorně tužkou informuje o tom, že Bohumil S. Urban byl pověřen, aby zjistil, jestli „*přece jen ještě – přes několikere prohlídky – nezůstalo na veřejnosti něco ze zvrhlého umění, neb z věcí, které připomínají dřívější státoprávní poměry.*“¹⁸⁹ Z úryvku vyplývá, že důležitým měřítkem byla kategorie tzv. zvrhlého, v níž se mísí rasismus s estetikou. Touto problematikou se zabývám podrobněji v následující kapitole. Druhým významným kritériem byla ideová náplň uměleckého díla. Zdá se, že při tom hrálo zásadní roli, jestli svou podstatou připomíná éru Československé republiky. Důvodem bylo „*nacisté nemohli připustit tendenci, která by byla v rozporu s okupační mocí, respektive by bránila jejím záměrům.*“¹⁹⁰

Při bližším pohledu na výstavní program pražských galerií za protektorátu ale překvapí, že se občas objevily expozice, které rozhodně spadaly do kategorie tzv. zvrhlého

¹⁸⁷ *Galerie hlavního města Prahy* (kat. výst.), Praha 1941.

¹⁸⁸ Archiv hlavního města Prahy, Fond Magistrát hl. m. Prahy I., odbor VI. – osvětový, Karton 40, Sign. C 50/22, zpráva o činnosti Galerijní komise hlavního města Prahy od 9. 5. do 20. 6. 1942.

¹⁸⁹ Archiv hlavního města Prahy, Fond Magistrát hl.m. Prahy I., odbor VI. – osvětový; inv. č. 720, Karton 40, Signatura C 50/22, rukopis reagující na připomínky Galerijní komise.

¹⁹⁰ Jiří Doležal, *Česká kultura za protektorátu. Školství, písemnictví, kinemaografie*, Praha 1996, s. 160.

umění. Zdá se, jakoby v počátcích okupace byla tolerance úřadů k radikálnějších výtvarným formám větší než později. Pominu-li retrospektivu Jana Zrzavého v roce 1941, udiví především realizace výstavy obrazů Emila Filly v D 41. Nejen, že tyto práce bezpochyby spadaly do kategorie „zvrhlého umění“, ale malíř byl z politických důvodů od září 1939 vězněn v internačním táboře v Buchenwaldu. Pod názvem České balady byla vystavena plátna z cyklu Balady, národní písně a říkadla [10, 11], na němž malíř pracoval v létě roku 1939.¹⁹¹ Dalo by se jistě poukázat ještě na další příklady: obraz Františka Hudečka Malíř na periférii [12] představený na známé Konfrontaci v Salonu Výtvarné dílo v Praze, malba Jana Kotíka Známe píseň [13] na výstavě Mladí nebo retrospektiva Pravoslava Kotíka v Topičově salonu.¹⁹² Vojtěch Lahoda považuje dokonce posledně jmenovanou výstavu za jednu „z nejvýznamnějších obhajob modernismu za okupace“.¹⁹³

Kromě předběžné a následné cenzury, kterou aplikovala protektorátní a okupační správa, existovala cenzura, která měla vnitřní charakter. Autocenzura byla s postupujícím časem „sofistikovanější“, což souviselo s tím, že bylo stále zřejmější, podle jakých kritérií oficiální cenzurní systém funguje. Neodehrávala se ovšem jen na osobní rovině, ale také na bázi institucionální. Příkladem může být postup Václava Poláčka, ředitele Topičova salonu, při jednání s malířem Emanuelem Famírou. Famíra požádal na jaře 1941 vedení Topičova salonu, zda by mohl v galerii uspořádat svoji výstavu. Poláček věděl o umělcově komunistické minulosti a jeho zatčení na začátku okupace pro protistátní činnost, která mu nakonec nebyla prokázána. Z obavy, aby galerie nevzbudila jeho výstavou pozornost protektorátních úřadů, malířovi doporučil, aby s výstavou počkal přinejmenším rok.¹⁹⁴ Nabídl mu, aby prozatím dal do komise několik maloformátových obrazů a připomněl se jimi širší veřejnosti. Netrpělivého umělce se Poláčkova zdráhavost dotkla. Ten ale malíři odpověděl jasně: „*Neodmítli jsme Vaši žádost o zapůjčení výstavních místností. Žádali jsme Vás jen, abyste postupoval takticky a opatrně... Ten, kdo odpovídá za větší kolektiv,*

¹⁹¹ Vzpomínku Jaromíra Pečírky na Fillovu výstavu v D 41 zmiňuje Tomáš Winter v knize Zajatec Kubismu. Tomáš Winter (ed.), Zajatec kubismu: Dílo Emila Filly v zrcadle výtvarné kritiky [1907–1953], Praha 2004, s. 74. – Jaromír Pečírka, Výstavy v D 34 – D 48, *Umělecký měsíčník D 48 XI*, 1947–1948, č. 10, 10. 6. 1948, s. 362.

¹⁹² Srov. om [Otakar Mrkvička], Konfrontace: Výstavka skupiny malířů a sochařů v salonu Výtvarné dílo, *Lidové noviny XLIX*, 1941, č. 107, 28. 2., s. 7.

¹⁹³ Vojtěch Lahoda, Moderní umění a cenzura v letech protektorátu, in: Švácha Rostislav – Platovská Marie, *Dějiny českého výtvarného umění 1939–1958* [V], Praha 2005, s. 139.

¹⁹⁴ Emanuel Famíra byl komunist. Začátkem roku 1940 byl zatčen a vyslýchán pro domnělou účast na ilegálních aktivitách.

uvědomuje si svoji odpovědnost tíž než ten, kdo odpovídá pouze za sebe.“¹⁹⁵ Zdá se, že Poláček měl v úmyslu nejprve počkat na reakci příslušných cenzurních orgánů na Famírovi tvorbu v komisním prodeji. Jeho zdrženlivost byla podmíněna pocitem odpovědnosti za své spolupracovníky a chod galerie.

Jak obtížné bylo potýkat se za protektorátu s cenzurou, přiblížil po válce Jindřich Chalupecký: „Vystavovat, vydávat či hrát za okupace vyžadovalo obětí. Bylo třeba uhýbat, kličkovat, používat všelijakých zastíracích manévřů. Bylo nutno tvrdit, že jde ‚jen o umění‘, třebaš kdekomu bylo jasno, že v těchto dílech jde o mnohem více. Bylo nutno se tvářit, že protektroátní ‚kulturní autonomie‘ je nejsamozřejmější věcí pod slucem, třeba Němci si dávali všecku práci, aby dokázali, že je to domněnka docela mylná. Bylo nutno volit temata docela nepolitická, třeba jediné, co nás mohlo zajímat, byly politické soudy našeho národa a celého světa.“¹⁹⁶

Okupační moc se snažila formovat český kulturní život nejen pomocí postupné indoktrinace a přísné cenzury, ale také prostřednictvím represí a korumpování. Od března do května 1939 probíhala například preventivní zatýkácké akce Gitter [Mříže], jež se zaměřila na potenciální odpůrce režimu, především z prostředí německých emigrantů, antinacistů a členů KSČ. Uvězněno bylo kolem šesti tisíc osob, z nichž byla sice většina nakonec propuštěna, ale asi 1 500 osob putovalo do koncentračních táborů v Říši.¹⁹⁷ Jednalo se o preventivní úder gestapa proti odboji, jehož cílem bylo mimo jiné získat přehled o situaci na právě obsazeném území.¹⁹⁸

Už v září 1939 zahájili nacisté další preventivní zatýkácké akci, tentokrát nazvanou Albrecht der Erste. Došlo k ní v souvislosti s plánovanou invazí do Polska a následným evropským válečným tažením. Soustředila se na protinacisticky smýšlející osobnosti a měla zajistit klid ve válečném zázemí. Mezi zatčenými byly významné osobnosti českého veřejného života z prostředí politiky, žurnalistiky, vědy, umění ad. Odvlečeni byli například

¹⁹⁵ Archiv Národní galerie. Fond Emanuel Famíra, dopis Václava Poláčka Emanuelu Famírovi, 23. 5. 1941.

¹⁹⁶ Jindřich Chalupecký, Kultura za okupace, *Listy* I, 1946, s. 132–134, cit. 132–133.

Chalupecký v tomto úryvku reagoval na výtky Karla Teiga, podle kterého bylo postavit se na pomezí zakázaného a dovoleného za protektorátu „chytráctvím“.

¹⁹⁷ Říšské bezpečnostní složky evidovali jedince, které z různých důvodů pokládali za „nepřátele státu“. Ti, kteří nebyli považováni za nejnebezpečnější odpůrce režimu, byli sledováni a v „těžkých časech“ zatčeni. Viz Oldřich Sládek, Standrecht und Standgericht: Die Gestapo in Böhmen und Mähren, in: Gerhard Paul – Klaus-Michael Mallmann (edd.), *Die Gestapo im Zweitem Weltkrieg: ‚Heimatfront‘ und besetztes Europa*, Darmstadt 2000, s. 325.

¹⁹⁸ Jiří Frajdl, *Protektorátní kolaborantské a fašistické organizace*, Praha 2003, s. 1.

Ferdinand Peroutka, Václav Vilém Štech, Jiří Kroha, Emil Filla nebo Josef Čapek, který počátkem roku 1945 zemřel v Bergen-Belsenu.¹⁹⁹ Podle Václava Černého nešlo okupantům jen o to odstranit nespolehlivé osoby a předejít případným nepokojům, ale také „zastažit a deprimovat český život po věch jeho stránek...“²⁰⁰ V koncentračních táborech během války zahynuli teoretik umění Pavel Kropáček, malíři a grafici Jaroslav Král, Vojtěch Preissig, František Vojáček a Franta Bidlo, sochař Zdeněk Dvořák a další.²⁰¹ Četní umělci židovského původu, např. malíři Bedřich Fritta a Petr Kien, byli obětmi rasové persekuce.

Němci se při prosazování své kulturní politiky v protektorátu nespolehali jen na hrozby, vydírání a násilí. Jednou z cest, jak si chtěli zavázat místní kulturní pracovníky, byly různé výhody, privilegia a posty, jimiž se je pokoušeli korumpovat nebo kompromitovat. Jednou z cest, jak toho dosáhnout bylo kupříkladu udělování „národních“ cen. Podle Václava Černého byl rok 1941 poslední, „kdy je bylo lze se ctí přijmout, a jména tehdy odměněných naposled ručila za důstojnost a hodnotu“.²⁰² Důvodem bylo, že se od roku 1942 chopil své kolaborantské práce Emanuel Moravec. Reinhard Heydrich ho tehdy postavil do čela nově zřízeného Úřadu lidové osvěty, jenž se stal později Ministerstvem lidové osvěty a svěřil mu správu společenského a kulturního života v protektorátu, „všechny věci tiskové, divadelní, písemnictví, výtvarné umění, hudba, zpěv a tance, jakož i cizinecký ruch a film s kinematografickými licencemi“.²⁰³ Moravec ještě v létě 1942 udělil první národní ceny, které o té doby uděloval těm, které chtěl „ocenit“ za vzornou službu říšské myšlence: „... národní cenou chci vědomě takto vynamenati ty kulturní pracovníky, o nichž věřím, že jako čeští umělci také říšské myšlence sloužili a sloužiti budou.“²⁰⁴ Udílení národních cen se od té chvíle stalo prostředkem šikany „oceněných“ a jejich veřejnou kompromitací. Podobně postupovali také Němci například v okupované Francii. Známa je nechvalně proslulá výprava několika francouzských umělců do Říše. Podniklo ji „třináct předních francouzských sochařů a malířů, mezi nimiž byli Derain, Maurice de Vlaminck, Cornelis van Dongen a

¹⁹⁹ Hajšman Jan, *V drápech bestie. Buchenwald*, Praha 1947, s. 385–400.

²⁰⁰ Václav Černý, *Křik koruny české. Paměti II. 1938–1945. Náš kulturní odboj za války*, Brno 1992, s. 123–125. Později, v létě 1944 proběhla ještě zatýkácká akce Gitter II, která se ale zaměřila na pouze na zastupitele měst nad 25 000 obyvatel z řad bývalých levicových stran.

²⁰¹ Josef Tomeš, O české kultuře v letech 1939–1945, in: Vilém Mathesius, *Co daly naše země Evropě a lidstvu II*, Praha 1999, s. 519–542, cit. 532.

²⁰² Černý Václav, *Křik koruny české: Paměti II. 1938–1945. Náš kulturní odboj za války*, Brno 1992, s. 300.

²⁰³ Cit. Jan Gebhart – Jan Kuklík, *Velké dějiny země Koruny České*, XV. b, Praha – Litomyšl 2007, s. 65.

²⁰⁴ Černý Václav, *Křik koruny české: Paměti II. 1938–1945. Náš kulturní odboj za války*, Brno 1992, s. 300.

*André Dunoyer de Sgonzac. Jejich motivy byly smíšené: slib propuštění několika válečných zajatců, snaha udržet vlající prapor francouzského umění, dokonce i pouhá zvědavost. Většina z nich doufala, že návštěva bude diskrétní záležitostí, Němci se však postarali, aby tomu bylo naopak.*²⁰⁵ Ať už byl důvod jejich rozhodnutí jet jakýkoliv, výsledek byl stejný, nenapravitelné zkompromitování se.

Moravec po svém nástupu plánoval celkovou reorganizaci českého kulturního života. V rámcovém návrhu na úpravu výtvarného života v protektorátu, který se zachoval v Národním archivu v Praze, se uvádělo, že by měli být jmenováni 4 kulturní komisaři (2 malíři, 2 sochaři) s mimořádnými pravomocemi. Po jejich schválení Ministerstvem lidové osvěty by bylo jejich povinností prohlédnout každou výstavu před jejím otevřením a vyloučit z ní „*vše, co nebude vyhovovati podle směrnic jim daných.*“²⁰⁶ Co bylo obsahem těchto směrnic není jasné. Není pochyb o tom, že měly být prostředkem široce pojaté kontroly nad českým výtvarným uměním. Dalším úkolem komisařů měl být také preventivní dohled na veškerý umělecky zaměřený tisk a na exponáty obchodníků s obrazy (pokud měly ráz výstavy). Komisaři měli být rovněž členy nákupních komisí všech významných veřejných institucí. Moravec svůj plán nakonec realizoval.

Hlavně v úvodní fázi okupace byla vlivnou kulturní institucí v protektorátu Kulturní rada při Národní radě české, založená v roce 1939 jako ústředí pro kulturní a školskou práci Národního souručenství. Jejím předsedou se stal literární historik Miloslav Hýsek. Kulturní rada patřila k důležitým nástrojům oficiální kulturní politiky protektorátu. Jak už bylo řečeno dříve, jedním z průvodních projevů totalizujících tendencí v tehdejší české kultuře byla snaha o „zjednodušení“ českého uměleckého provozu. Cílem bylo zorganizovat ho podle jasně formulovaných pravidel.²⁰⁷ Spolek českých umělců grafiků Hollar, který přišel s vlastním návrhem reformy výtvarnictví, se v uvedeném duchu zasazoval o „*zachování volnosti umělcova projevu jako nezbytné podmínky vývoje, pokud je slučitelný s bytostnou pravdou, podstatou a city národa.*“ Tuto výzvu zakalenou oním „pokud“, podepsal i malíř a grafik Tavík František Šimon, který se nakonec stal předsedou výtvarného odboru Kulturní rady

²⁰⁵ Julian Jackson, *Francie v temných letech 1940–1944*, Brno 2006, s. 312.

²⁰⁶ Národní archiv, Fond Emanuel Moravec, Karton 71, č. 39-9/7, rámcový návrh na úpravu kulturního /výtvarného/ života v Protektorátu Čechy a Morava. Text vznikl pravděpodobně po Moravcově nástupu do funkce ministra školství a národní osvěty v roce 1942.

²⁰⁷ E. F. Burian [Emil František Burian], *Přeorganizovat kulturu*, *Přítomnost* XVI, 1939, č. 19, 10. 5., s. 289–290.

Národního souručenství. Vliv této instituce se zmenšoval s rostoucí mocí a ambicemi Moravcova Ministerstva lidové osvěty a školství.

Jedenácté oddělení Kulturní rady, které mělo ve své pravomoci výtvarné umění, zasáhlo do protektorátního kulturního života v mnoha ohledech. Prosadilo udílení státních cen²⁰⁸ výtvarným umělcům, které ovšem díky Moravcovi dostalo nakonec punc kolaborace. Pořádalo celostátní výstavy *Národ svým výtvarným umělcům*²⁰⁹ (1939, 1940, 1941, 1942) [14] a *Umělci národu* (1943) [15]. V prvních letech měly pomoci umělcům v těžké existenční situaci, do které se v počátcích války dostali, protože tehdy načas ustal obchod s uměním.²¹⁰ Později jejich existenci Kulturní rada zdůvodňovala snahou manifestovat národní jednotu českých umělců, posílit zájem veřejnosti o výtvarné umění a nabídnout jí k shlédnutí a ke koupi kvalitní umění, a tak zlepšovat všeobecný výtvarný cit. Ovšem právě diskutabilní kvalita vybraných děl se nejčastěji stávala předmětem kritiky těchto výstav.²¹¹ Na druhou stranu Kulturní rada dlouhodobě iniciovala boj proti kýči²¹², například pomocí letáků²¹³, veřejných výzev a také intervencemi do obchodu s uměleckými předměty, rezortu Ministerstva lidové osvěty. Rada soustavně, ale marně usilovala, aby 2–5% z rozpočtu na stavby veřejných budov bylo určeno na jejich uměleckou výzdobu²¹⁴, dále o vystavění státní obrazárny, o vytvoření systému regionálních galerií, o reformu výtvarné výchovy na různých stupních škol apod. Řada těchto myšlenek byla realizována až v poválečném Československu, především po roce 1948.

V posledních několika měsících před zánikem protektorátu byla kulturní sféra silně omezena v souvislosti s naplňováním požadavků tzv. totální války. Nechuť vůči totálnímu válečnému nasazení a jeho zásahu do kulturní oblasti vyjádřil nejotevřeněji Jaroslav Seifert. Podle něj se dalo očekávat, že postihne český kulturní život „*hluboce a vzhledem k rozmachu*

²⁰⁸ -TNS-, Pro české umění výtvarné, *Národní listy* LXXX, 1940, č. 162, 18. 6., s. 2.

²⁰⁹ František Kovárna, *Národ svým výtvarným umělcům*, Praha 1940.

²¹⁰ Na pomoc českým výtvarným umělcům, *Venkov* XXXIV, 1939, č. 222, 22. 9., s. 7. – F. V. Mokřý, A jak dál?, *Venkov* XXXIV, 1939, 24. 12., č. 302, s. 9. – František Podešva, Národ má rád své umělce, *Venkov* XXXIV, 1939, č. 296, 17. 12., s. 9. – Fdl., *Národ svým výtvarným umělcům v Praze*, *Pestrý týden* XIV, 1939, č. 50, 16. 12., s. 2.

²¹¹ Zd. Vavřík, Výtvarníci chybující, *Brázda* IV [XXII], 1941, č. 25, 18. 6., s. 295–296.

²¹² Kulturní rada proti výtvarnému braku, *Venkov* XXXVII, 1942, č. 295, 12. 12., s. 5.

²¹³ Kulturní rada, *Umění dneška I*, léto 1942, s. 65.

²¹⁴ TNS, O úpravu poměrů v oboru výtvarného umění, *Lidové noviny* XLVII, 1939, č. 451, 9. 9., s. 7. – TNS., Kulturní rada, vrcholné ústředí pro kulturní a školskou práci, *Venkov* XXXIV, 1939, 2. 7., č. 153, s. 6.

*věcí kulturních i láskyplného poměru, který k nim náš národ chová, i velmi tíživě.*²¹⁵ V oblasti výtvarného umění se to projevilo zastavením provozu výstavních síní od 1. září 1944, jak vyplývá i z Přehledu výstav v pražských galeriích v příloze. Restrikce totální války měly ještě vážnější a tragičtější důsledky. V létě 1944 ministr Emanuel Moravec, který se podle svých vlastních slov snažil dlouhodobě oddalovat zapojování českých kulturních pracovníků do totálního nasazení, oznámil změnu svého postoje v článku Sbotázníci hlav. Z něj vyplývá, že mu došla trpělivost s aktivní pasivitou českých kulturních představitelů.²¹⁶ Zřejmě již během léta nechal vypracovat seznam výtvarníků oceňovaných termínem „zvrhlí“, který sloužil k tomu, aby na jeho základě byly primárně vybíráni umělci pro totální nasazení.²¹⁷

V době, kdy protektorátní správa přistoupila k nucenému zapojování umělců do válečného výrobního procesu, obhajoval František Singule absurdními argumenty blahodárnost tohoto kroku.²¹⁸ V únoru 1945 v časopise Práce a hospodářství vítal, že část intelektuální vstvy národa musela opustit své dřívější aktivity a zapojit se do obyčejné práce. Prý kromě obtíží, které s tím byly spojeny (fyzická práce, nutnost učit se novým věcem a sžít se s novým prostředím apod.), došlo prý podle Singuleho k propojení dvou z nejdůležitějších společenských vrstev – intelektuálů a dělníků. Z jeho hlediska tato skutečnost nemohla zůstat bez pozitivních důsledků: *„Tento zjev, jenž je v životě našeho národa vsutku jedinečný a sociologický proces, který v nové situaci nastává, nemůže zůstat bez vlivu... Od těch okamžiků nastává prolínání a vzájemné poznávání obou vrstev. Intelektuál nyní vidí docela jinak dělnické problémy, chápe snahy dělnických vstev a tím dostává také nové a lepší předpokaldy k svému poslání, ke kterému se v budovatelském míru vrátí. Intelektuál svým postavením má možnost též získati důvěru pro svoji práci na straně dělníka a tak ji též zaručiti úspěch. Intelektuál s lopatou je skutečnost, jejíž naplnění, ač po mnohých stránkách trpké, se stalo také dobrou školou života bez třídních mezí a předsudků. Školou, která je zároveň zárukou zdravého budoucího řádu naší národní pospolitosti.*²¹⁹ Citovaná stať si

²¹⁵ Jaroslav Seifert, Česká kultura ve válce, *Národní práce* VI, 1944, č. 235, 30. 8., s. 1.

Cit. Večeřa Pavel, Zapřisahající láska k národnímu bytu. Kultura na stránkách protektorátních deníků, *Host* V, 2005, s. 42–45, cit. 44.

²¹⁶ Emanuel Moravec, Sbotázníci hlav, *Lidové noviny* LII, 1944, č. 180, 2. 7., s. 1.

²¹⁷ Více v kapitole Oficiální kulturní politika Protektorátu Čechy a Morava.

²¹⁸ Jaroslav Seifert, Česká kultura ve válce, *Národní práce* VI, 1944, č. 235, 30. 8., s. 1.

²¹⁹ František Singule, Intelektuálova zpověď od lopaty, *Práce a hospodářství* VI, 1945, č. 2, únor, s. 25.

svou rétorikou nezádá s tím, co bylo běžné slychat v Československu po komunistickém převratu v roce 1948.

4. Radikálně konzervativní kritika modernismu a problematika tzv. zvrhlého umění

4.1 Radikálně konzervativní kritika moderního umění

Po Mnichovském diktátu značně zesílila veřejná kritika avantgardního umění, jak už bylo řečeno v kapitole o oficiální kulturní politice druhé republiky a protektorátu. Poté, co byl z diskuze oficiálně vyloučen komunistický – tehdy již silně stalinistický – tisk, zaujali nejvýznamnější pozice mezi kritiky avantgardy čeští militantní národovci z řad představitelů fašistické Vlajky, antimoderně naladěných katolických intelektuálů a činovníků konzervativních pravicových politických stran, např. agrárníků. Nevraživost uvnitř avantgardního hnutí a hluboký pocit zklamání z mnichovského diktátu, na němž se podílela dříve idealizovaná Francie, podrývala autoritu avantgardy a její postuláty. Pochybnosti o smyslu a cílech moderního umění sílily také mezi představiteli mladší a nejmladší generace umělců a uměleckých kritiků na konci třicátých let.²²⁰ Tento trend jen umocnilo následné formování autoritativního systému druhé republiky a konečně nacistická okupace završená zřízením Protektorátu Čechy a Morava.

Podobně jako v politických kruzích také v kultuře se po záříjových událostech roku 1938 do popředí drali představitelé konzervativních a tradicionalistických sil. S poukazem, že je třeba nalézt viníky údajně „špatného“ stavu naší tehdejší kultury, určit příčiny vlažného vztahu veřejnosti k ní a dát jí „správnou“ náplň, stavěli se do čela tohoto procesu samozvaní obránci tzv. českých národních zájmů. Vzhledem k tomu, že se vyznačovali nedůvěrou nebo přímo paranoiou vůči levici (především komunismu) a odporem k modernímu umění, byli tyto kruhy po okupaci do značné míry přijatelné pro nastupující nacistický režim. Zastánci avantgardního hnutí, pokud mohli veřejně působit, museli těmto výpadům čelit různými prostředky. Někteří pro obhajobu moderních uměleckých snah adaptovali svoji předchozí argumentaci, jiní dali průchod svým dřívějším pochybnostem o budoucím směřování avantgardy a redefinovali smysl a úlohu současného umění v moderní společnosti. Mezi extrémními polohami obou myšlenkových proudů, radikálních odpůrců moderny a jejich

²²⁰ Myšlenkové pozadí českého výtvarného umění konce třicátých a průběhu čtyřicátých let nedávno výstižně popsala Hana Rousová. Viz Hana Rousová (ed.), *Konec avantgardy? Od mnichovské dohody ke komunistickému převratu*, Řevnice, s. 11–25.

radikálních obhájců, se vytvořilo poměrně široké spektrum názorů, mírnících obě krajnosti. V podmínkách cenzurou usměrňovaného protektorátního tisku se otázkami současného moderního umění zabývaly texty teoretiků a kritiků současného umění, některých medievalistů a rovněž umělců samotných.²²¹ Jejich autoři zaujímali vůči umění současnosti různé postoje. Někteří hájili dosud vydobyté pozice moderního umění, jiní požadovali revizi jeho dosavadního vývoje.

Přibývajícím útokům na reprezentanty avantgardy – jednotlivce i spolky – po Mnichově a v době okupace byly výsledkem dlouhodobého konfliktu mezi tradicionalisty a modernisty, který se táhnul od doby, kdy se u nás začaly prosazovat moderní umělecké směry. Šlo o nesmlouvavý střet, v němž modernisté získávali postupně převahu, díky sofistikovanější argumentaci opírající se o pozitivistickou představu pokroku a často také o marxistickou sociologii. Nicméně oficiální podpora konzervativních kulturních kruhů, kterou měly za druhé republiky a v protektorátu, dodávala tradicionalistům odvahu a prostor k odvetě.

V následující části se soustředím na nejradikálnější odpůrce moderních uměleckých snah z integrálně nacionalistických a fašizujících kruhů, které cíleně manipulovaly s informacemi, šířily fámy a živily antisemitismus. Předmětem jejich častých výtek na účet avantgardy byly dřívější nadstandardní vztahy prominentních promoderních uměleckých institucí, například Spolek výtvarných umělců Mánes, se státními institucemi.²²² Z toho, že je československý stát upřednostňoval při světových výstavách, finančně těžili nejen příslušné spolky, ale také jednotlivci.²²³ Skutečnost, že je Mánes provázán se státním establishmentem kritizoval ve třicátých letech také Karel Čapek.²²⁴ Podle něj byl nejvhodnějším objektem pro úvahy o „zkýčářené a zmerkantilizované“ československé kultuře: „*Tento spolek, který kdysi*

²²¹ Mezi těmi, kdo se k problematice soudobého umění opakovaně vyjadřovali, byli teoretikové a kritikové Jindřich Chaloupecký, Jiří Kotalík, Miroslav Míčko, Karel Šourek, František Kovárna, Jaromír Pečírka, medievalisté Pavel Kropáček, Jan Květ nebo umělci Jiří Krejčí, Otakar Mrkvička, Josef Liesler, Zdeněk Pešánek, Bedřich Mudroch ad.

²²² O střetu „obchodních“ zájmů konzervativních a progresivních uměleckých kruhů za první republiky svědčí vleklé spory o akviziční politiku Moderní galerie. Srov. Karel Čapek, O Moderní galerii (1926), in: idem, *O umění a kultuře III*, Praha 1986, s. 21–23. – Vincenc Kramář, *Dnešní kulturní reakce a moderní galerie*, Praha 1927. – František Kovárna, Dr. V. Kramář o moderní galerii [Vincenc Kramář: Dnešní kulturní reakce a Moderní Galerie], *Volné směry XXVI*, 1928–1929, č. 1, s. 38. – František Kovárna, Moderní galerie I, *Pražské noviny CCLIV*, 1933, č. 174, 30. 7., s. 5. Srov. *Moderní galerie tenkrát: 1902 – 1942* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1992.

²²³ Faktem je, že představy o pohádkových ziscích modernistů se zakládaly na fámách nebo čiré fantazii.

²²⁴ Čapkův článek reagoval na Fillovu stat' Zrada generace ve Volných směrech, v níž obviňoval bratry Čapky z ustrnutí, zrady vlastních generačních východisek a bohapustého merkantilismu. Emil Filla, Zrada generace, *Volné směry XXX*, 1933–1934, č. 1, s. 4.

nesl epochu našeho výtvarnictví, se z vlastního pilného přičinění stal hlavně spolkem profesorů, akademiků a líferantů pro uměleckou reprezentaci státu. Budiž mu přána ta hrst prebend a výhod čile sháněných; vážnější je jeho vina proti Duchu svatému: odpoutání od jakéhokoliv programu; oportunistická promiskuita, která přechovává v jednom regále oficiálnost, kýč, akademismus, kousek avantgardy, které toto sousedství nepřekáží, tuhle starožitnost a tuhle něco šik, zkrátka obchodní dům.“ A pokračoval: „Zkýčáření a zmerkantilizování, ano; a k tomu hrozný strach přiznat si ten rozklad, úsilí zamaskovat jej jednou slavnostním chorálem na akademické výstavě a podruhé avantgardním tatrmaněním, – aby se zdálo, že to ještě žije a že to nestvůrné těleso, které jednou nohou stojí v Jednotě výtvarných umělců a druhou v Devětsilu, je organismus schopný života.“²²⁵

Na rozdíl od Čapka, který svým textem nastavoval tehdejšímu Mánesu zrcadlo, zneužil v době protektorátu různé fámy a fantazie panující kolem hospodářského fungování avantgardního spolku režisér Svatopluk Innemann k jeho očernění. Spolek výtvarných umělců Mánes se stal v té době vděčným terčem protimoderních, protižidovských a protilevicových výpadů.²²⁶ Podle Innemanna byli členové Mánesa většinou „paumělci“, kteří snadno a rychle produkovali špatně provedené obrazy, jež se prý v oné „židovské zdegenerované době“ výborně prodávaly. Mezi jejich údajnými „mecenáši“ byli židovští lékaři, advokáti, bankovní ředitelé a různá ministerstva. O ceny prý nebylo třeba jednat: „S obrazovým krámem nehandlovali. Měli pevně stanovenou svou taxu od 15 do 30 000 K, které bez smlouvání byly jim hladce vyplaceny. V bohorovné pýše, zajeli pak ihned do své ‚mánesácké svatyně‘. Kde už na ně čekaly jejich ‚maitresy‘ a už se žralo a chlastalo. Proč také ne? Vždyť když prachy došly, na šup se naplácaly nové kýče a nové tisícovky byly v kapse. Vesele se v autech jezdilo s maitresami na výlety, poněvadž jejich heslo znělo: ‚když dojdou – budou!‘ – No a také vždycky byly!“²²⁷

Komeracionalizace umění stála podle představ českých fašistů a radikálních národovců také v pozadí prvorepublikového rozvoje funkcionalistické architektury, jejímž ukázkovým příkladem byla spolková budova Mánesa. Autor stati Architektura a ostatní výtvarné umění

²²⁵ Karel Čapek, Odkud vane vítr, *Lidové noviny* XLI, 1933, č. 290, 10. 6., s. 9. – Čapek Karel, Odkud vane vítr, in: idem, *O umění a kultuře III*, Praha 1986, s. 406–409, cit. s. 408–409.

²²⁶ SVU Mánes jako nejexponovanější reprezentant bývalého československého avantgardního umění byl za druhé republiky a v protektorátu nejčastějším předmětem kritiky antimodernistů. Podrobněji o jeho aktivitách v době války viz kapitolu o výstavním provozu v Praze.

²²⁷ Svatopluk Innemann, Kulturní provokace, *Árijský boj* I, 1940, č. 5, 22. 6., s. 8.

(1941), který se skrýval za značkou Arch. K. B., čtenáře Vlajky přesvědčoval, že funkcionalismus upozadil uměleckou výzdobu staveb proto, aby z toho těžili „*tvůrci zisků, fabrikanti, výrobci obkladaček, zkrátka kšeftaři*“. *V jejich zájmu prý moderní architekti produkovali „tuctové výrobky a banální brak“ bez malířské a sochařské dekorace. Pod zástěrnou pokroku, kterým se zaštiťoval funkcionalismus, se prý skrýval „komercialismus, prosycený židovským duchem“.*²²⁸

Blíže neznámý odpůrce moderního umění a antisemita Dalibor Janků v roce 1942 uvedl, že reprezentanti moderního umění se v bývalém Československu zmocnili celého uměleckého života, a proto prý se musel každý podřítit jejich estetickým požadavkům, pokud chtěl obstát.²²⁹ Ačkoliv jsou tyto názory přitažené za vlasy, pocit marginalizace v umělcích vyloučených z hlavního uměleckého proudu existoval. O míře nevraživosti vůči modernistům, která tu byla přítomná, svědčí reakce Josefa Váchala na dopis Jana Zrzavého z roku 1941. Váchal se v něm opřel nejen do frankofilství českých avantgardistů a jejich uměleckých teoretiků, ale také do jejich upřednostňování cizinců před místními umělci. Z těchto a dalších důvodů si vysvětloval svou tehdejší obtížnou životní situaci: „*A věřím, že i těm českým lumpům, kteří tak horlivě okna do Francie otevírali otevřevše přitom též kanál mravního gangsterství, kteří cizice obdivovali, na vlastní bratry zapomínajíce – naměřeno v tom příštím životě bude. Ne-li dříve: být na čtyráku se obraceli, TATO GENERACE A MUSÍ BÝTI SOUZENA A ODSOUZENA. Pan V. V. Štech, který v Dachau okna cídil, vzal jen malou dosud odplatu za poměr svůj ke Kalvodovi, ti druzí, ctitelé pokorného, ale věčně NENAŽRANÉHO dělníka, dřevorytce z Karlovy ruky, mají připraven též svůj díl – buďtež prokleti! Za všechnu tu bídu, nepomoc a pomíjení ještě bych se smál, ALE ŽE NEDALI MI DOKONČITI GRAFICKOU MOJI PRÁCI, DODĚLÁNÍ VYNÁLEZŮ Z DOBY KOL MÉ PADESÁTKY, za to, oč ochudili jsme tím český národ, ochuzený už těmi svými psavci výtvarnými a kunsthistoriky, kteří k ochuzení Vlasti zločince ala Gutfraind a Steiner doporučovali, ŽE POSLEDNÍ LÉTA MŮJ PŘÍJEM CELOROČNÍ NEBYL ANI 1500 KORUN A POSLEDNÍ ROK ŽÁDNÝ, když stejní lumpové pod novou vlajkou – v Národ. souručenství přirozeně – působí, NENÁVIST MÁ JDE SE MNOU ZAHROB.*“²³⁰

²²⁸ Arch. K. B., Architektura a ostatní výtvarné umění, *Vlajka* XI, 1941, č. 3, 18. 1., s. 9. Srov. Otakar Mrkvička, Umění za protektorátu, in: *Sborník S.V.U. Mánes 1938–1945*, Praha 1947, s. 272–273, 276–277.

²²⁹ Dalibor Janků, Chyby Mánesu, *List mladých* IV, 1942, č. 39, 25. 9., s. 4.

²³⁰ Josef Váchal, *Zapáliv si cigáro Operas: Výbor z korespondence z let 1940–1962*, ed. Jiří Olič, Praha –

V této souvislosti bych připomněl situaci v sousedním Německu v éře před a po nástupu nacismu. Zjednodušeně řečeno, akviziční politika německých galerijních institucí za Výmarské republiky byla silně nakloněna modernímu umění, což ovšem mělo citelný sociální dopad na německé tradicionalistické umělce v době hospodářské krize. Proto mnozí z nich přivítali nacionální socialismus s jeho kulturně-konzervativní programem.

Ze stejného důvodu a se srovnatelným nadšením jejich české protějšky kvitovaly kulturní program Strany národní jednoty a Národní kulturní rady za druhé republiky.²³¹

Už v meziválečné éře tradicionalisté vyčítali avantgardě také politizaci kulturních otázek. Jedním z nich byl malíř a pedagog Českého vysokého učení technického Oldřich Blažíček. Ten se domníval, že v tehdejší československé kultuře panoval chaos, který byl symptomem jakési „přechodné doby“. Ve výtvarném umění se onen zmatek prý projevoval rychlým střídáním a vzájemně si odporujícími hesly a teoriemi, které si osobovaly výhradní právo soudit, co bylo a co nebylo umění, a agresivně útočily proti všemu, co tu bylo předtím. Kultura byla podle Blažíčka pro avantgardisty jen zástěrkou komunistických politicko-mocenských zájmů. Z toho důvodu ji vinil z tzv. kulturního bolševismu. Avantgarda si podle něj nárokovala rozhodovací právo v kultuře a působila zmatek v základních uměleckých otázkách, „v nichž se už jinde vyjasnilo“ (sic!).²³² Zemí, ve které je již jasno, Blažíček mínil nacistické Německo. Je zarážející, s jakými sympatiemi vítal totalitní praktiky nacionálněsocialistické kulturní politiky, která důsledně reglementovala německou kulturu prostřednictvím cenzury. Blažíček pravděpodobně oceňoval nekompromisní postup nacistů proti avantgardě a jejich důraz na nacionální charakter umění.

Uvedené názory Blažíček prezentoval v rámci ankety Národních listů nazvané Národu národní kulturu, která byla publikována na konci roku 1936. Sám úvodník ankety, obracející se na národovecky smýšlející čtenáře, je dobrým dokladem nálad panujících v těchto kruzích v tehdejší Československu – především jejich protilevicové a protiantgardní postoje. Uvádělo se v něm, že v československém umění „pokoušejí se stále důrazněji o výboj směry, které zneužívají poslání umělcova a vědcova k nenápadnému, ale za

Litomyšl 1999, s. 76–77.

²³¹ Srov. Peter Reichel, *Svůdný klam Třetí říše: Fascinující a násilná tvář fašismu*, Praha 2004. Na pomlouvačné výstavě Entartete Kunst v Mnichově v roce 1937 byla cíleně vystavena modernistická díla ze státních sbírek a spolu s nimi také ceny, za které byla zakoupena. Kontrast uměleckého „diletantství“ modernistů a vysoké ceny jejich výtvorů měly šokovat německou veřejnost.

²³² Národu národní kulturu, *Národní listy* LXXVI, 1936, č. 353, 25. 12., s. 1.

to tím nebezpečnějším rozšiřování rozkladných, ne-li přímo protinárodních a protistátních tendencí ... tyto krajně nebezpečné vlivy leptavého kulturního bolševismu, cílevědomě a záměrně pracující o svém ničivém díle, mají dosti síly a prostředků, aby pod rouškou pokrokovosti a jiných libivých, povrchně chápaných hesel získávaly k bezděčné spolupráci i ty vrstvy, které s komunismem naprosto nesouhlasí.²³³ Ačkoliv Blažíček vystoupil mimojiné proti politizaci české kultury, sám se jí dopustil svou účastí na uvedené anketě.²³⁴

Nebyl to jen Blažíček, kdo připisoval modernistům údajné mocensko-politické úmysly. Stejný názor, ale na rozdíl od Blažíčka kontaminovaný antisemitismem, zastávali například mladí Aktivisté protižidovské ligy. V době okupace prohlašovali: „*Za dřívější éry liberalisticko-demokratické bylo celé naše umění a kultura ovlivněno duchem pseudohumanismu a komunismu. V umění a kultuře pěstována byla záměrná rozkladná ideologie marxistická, skrytá často pod pláštikem různých směrů uměleckých neb literárních.*“²³⁵ Dále tvrdili, že „*reakcionáři, nepřátelé socialismu neb levičáci a marxisté*“ tehdy narušovali národní jednotu údajnou propagací sentimentality, která prý měla odvádět pozornost „*od naléhavých problémů kulturně-politických i sociálních*“. Mínili tím, že umění a kultura měly být odrazem života a tužeb národa a ne pouze „*oblastí planých experimentů – jak je propagovali mezinárodní židovští teoretici umění a židovští obchodníci s obrazy, nakladatelé apod.*“²³⁶

V pravicových konzervativních kruzích panovala představa, že skutečným cílem avantgardy bylo rozdělit českou společnost a šířit v ní bolševistické ideály. Dalibor Janků, o kterém už byla řeč, v této souvislosti vytvářel podivné myšlenkové konstrukce, v nichž překvapivě politizoval kubismus: „*Kubističtí ‚umělci‘ o sobě vždycky tvrdili, že jsou více politiky než umělci; měli pravdu – jejich cílem nebylo ani tak tvořit, jako připravovat půdu pro bolševismus.*“²³⁷

Aby byl nechutný koktejl tehdejší fašistické, radikálně národovecké a antisemitské demagogie úplný, je třeba zmínit snahu těchto kruhů difamizovat moderní umění jeho údajnou spojitostí se zednářstvím. Ani této nálepce se neubráníl už několikrát zmiňovaný

²³³ Národu národní kulturu, *Národní listy* LXXVI, 1936, č. 353, 25. 12., s. 1.

²³⁴ Na vměšování politiky do kultury, které zosobňovala anketa Národu národní umění, zaregoval obšírně Karel Čapek, *Umění a politika, Přítomnost* XIV, 1937, č. 1, 6. 1., s. 6. – Karel Čapek, *Umění a politika, Přítomnost* XIV, 1937, č. 2, 13. 1., s. 28.

²³⁵ O nový duch v českém umění a kultuře, *Arijský boj* I, 1940, č. 26, 16. 11., s. 4.

²³⁶ *Ibidem.*

²³⁷ Dalibor Janků, Chyby Mánesu, *List mladých* IV, 1942, č. 39, 25. 9., s. 4.

Spolek výtvaných umělců Mánes. S podobně paranoidními teoriemi, jaké uveřejňoval Janků v Arijském boji, bylo možné se setkat rovněž ve fašistické Vlajce. Například v říjnu 1939 zveřejnila článek Zednáři ve výtvarném umění: Není snad spolek výtvarných umělců Mánes zednářskou lóží? (1939), který „odkrýval“ mocensko-politické a kulturně-hospodářské cíle tohoto sdružení. Anonymní autor sloupku vykresloval členy Mánesa jako zednáře, které finančně zaštiťují bohatí Židé.²³⁸ Dokladem zednářské podstaty spolku podle něj byla přízeň obou předchozích prezidentů-zednářů, kteří údajně navštěvovali téměř výhradně výstavy tohoto sdružení. S úmyslem očernit Mánes také obvinil jeho členskou základnu ze ziskuchtivosti: „*Obsadili nákupní komise v ministerstvu školství, stali se profesory na umělecké akademii, na uměleckoprůmyslové škole, takže když šlo o jakoukoli veřejnou akci ve výtvarnictví, automaticky rozhodovali oni... Jeho členové, kteří se za bývalého režimu na svá místa nechali dosadit, dosud vychovávají náš umělecký dorost a dosud dělají veřejné mínění o tom, kdo je dobrý a kdo může dostat příležitost k umělecké práci nebo kdo musí být odstraněn. Tito vlivní výtvarníci obsazují dosud všechny poroty, které rozhodují o přijetí uměleckých návrhů v soutěžích... Zednářské prsty sahají dosud na všechna vlivná místa v naší kultuře.*“²³⁹

K dřívějším obviněním, že měl spolek Mánes a vůbec avantgardisté ryze mocensko-ekonomické zájmy, se od konce roku 1938 přidal otevřený antisemitismus.²⁴⁰ Průchod své hluboké nenávisti vůči československé moderní kultuře a prvorepublikové levicové inteligenci dal za protektorátu také režisér Svatopluk Innemann. Jeho extrémní názory publikované v Arijském boji identifikující, příznačně pro tehdejší antisemity, bolševismus a židovství. Jsou ilustrací toho, jak pokřivenou podobu měla za protektorátu protiantgardní „argumentace“ radikálních nacionalistů, fašistů a vůbec českých antisemitů: „*V této pro opravdové vlastence nežádoucí době [pozn. ČSR], žili jako v nebi jedině páni intelektuálové, a internacionálové, takzvaní löwi-čáci, neboť jenom ti byli u vesla! Samozřejmě, že u*

²³⁸ Zednáři ve výtvarném umění: Není snad spolek výtvarných umělců Mánes zednářskou lóží?, *Vlajka IX*, 1939, č. 91, 8. 10., s. 8. – Dalibor Janků, Volné směry?, *Zteč II*, 1943, č. 8, 15. 4., s. 4.

²³⁹ Zednáři ve výtvarném umění: Není snad spolek výtvarných umělců Mánes zednářskou lóží?, *Vlajka IX*, 1939, č. 91, 8. 10., s. 8. Srov. BR.: Alfred Justitz, *Svobodný zednář VIII*, 1934, č. 3, 1. 3., s. 58–61.

²⁴⁰ Obecně o antisemitismu v protektorátním tisku viz Pavel Večeřa, Židé a antisemitismus na stránkách vybraných českých deníků v letech 1939–1945, *Média a realita 2002: Sborník prací Katedry Mediálních studií a žurnalisticky FSS*, Brno 2003, s. 103–120. Srov. Jana Jedličková, *Zobrazování Židů v protektorátních časopisech Arijský boj, Přítomnost a Roj* (diplomní práce), Katedra mediálních studií a žurnalistiky FSS MU, Brno 2008.

*kormidla byli Židé, zednáři a rotaryáni! Ti byli pány veřejného života a hlavně uchvátili přímo útokem všechna kulturní odvětví! Byla to horda blahobytníků a korytářů!*²⁴¹

Stejně demagogicky se o spolku Mánes a moderním umění vyjádřil už zmiňovaný Dalibor Janků. Navzdory tomu, že byl jinak umělecky orientován, jeho texty ukazují, že znal relativně dobře avantgardní prostředí a jeho argumentační aparát. Mohlo se jednat o tradicionalistického kritika nebo umělce, možná bývalého „modernistu“. Janků si ve svém článku Chyby Mánesu (1942) stěžoval, že uvedený spolek mohl ještě stále veřejně působit, aniž prokázal změnu svých předchozích modernistických východisek: *„Ten Mánes, který připravil bývalý stát i obec o tolik milionů za bezcenná plátna, jenž vydělal těžké sumy při dodávkách stejně úpadkových obrazů z ciziny, jehož aféry a židovské ostudy se ještě nezapomněly, který se vůbec nezměnil ... A dokud chybí dobrá vůle a dokud nezmizí poslední levičáctvím zatížený člen, není k tomu nejmenší naděje.“*²⁴² O rok později se k uvedené problematice vrátil ve stati Volné směry? (1943). Uvedl v ní, že avantgarda byla iniciována Židy v Paříži, odkud se ve formě výstředních uměleckých směrů rozšířila také k nám. Měla prý urychlit všeobecný rozklad národa, vyvolat v něm anarchii a tím připravit nástup bolševismu. Podle tohoto antisemity byli horlivými kopisty francouzských vzorů hlavně „bolševici“ z Mánesa. Janků tvrdil, že se zmocnili celého uměleckého života v bývalém Československu, a proto *„každý malíř a sochař musel tvořit v rozladném duchu; kdo se snad pokusil tvořit jinak, byl ukřičen úplatnou kritikou a vytlačen z veřejnosti. Mnoho skutečně dobrých výtvarníků se raději takto ‚zmodernizovalo‘, nechtěli-li zemřít hladu a nepochopením.“*²⁴³

Stíhomam autorů publikujících ve fašistických antisemitských plátcích a dalších protektorátních tiskovinách neznal mezí. Pomínu-li hospodářskou stránku jejich „argumentace“, tvrdili, že Židé český národ zdegenerovali, zmrzačili a ovládli jeho mysl. Židovský vliv na naši společnost přirovnávali k nakažlivé degenerativní chorobě. Z této perspektivy pak vyzývali k tomu, že je nezbytné *„plně a energicky bojovat proti židovskému duchu v nás samých“*.²⁴⁴ Jejich názory vizualizoval několikrát v Arijském boji autor jménem

²⁴¹ Svatopluk Innemann, Kulturní provokace, *Arijský boj* I, 1940, č. 5, 22. 6., s. 8. Srov. V. A. Marek, Pokrok nebo reakce?, *Přítomnost* XVII, 1943, č. 7, 1. 4., s. 13–14.

²⁴² Dalibor Janků, Chyby Mánesu, *List mladých* IV, 1942, č. 39, 25. 9., s. 4.

²⁴³ Ibidem.

²⁴⁴ Tribun, Odžidovštění – záchrana před degenerací, *Vlajka* IX, 1939, č. 73, 15. 9., s. 7. O údajném zhoubném vlivu židovství na českou meziválečnou kulturu existovala celá řada dalších článků, např. O

Dodo Haut.²⁴⁵ Na první kresbě nazvané *Magický kruh kolem věčného Žida: v čem všem měl a dosud má své špinavé prsty!* (1941) stojí ve středu muž s židovskými rysy tváře, podle dobového stereotypu s velkým zahnutým nosem. [16] Je otočen zády k divákovi a z prstů rozpažených rukou mu stéká krev. V kapse kabátu má zastrčen světový tisk a pod nohama mu leží dlouhý nůž a pytlík s penězi. Okolo něj jsou v kruhu seřazeny obrázky, u nichž jsou napsány údajné důsledky jeho zhoubného působení, např. „*války a nepokoje, lichva a falšování všech potravin a potřeb, ožebračování všech národů, vykořisťování zemí, utajené zločiny, nezaměstnanost, stávkysabotáže, krizeúpadky, atentáty, politické vraždy, zrady národních zásad a zamořování všeho židovským kultem* ...“²⁴⁶ Mezi nimi je uveden také „úpadek umění“. Při bližším pohledu je patrné, že ho má reprezentovat kubizující malba Václava Špály [17, 18], který byl nejen členem konzervativci nenáviděného spolku Mánes, ale v letech 1938 až 1939 dokonce jeho předsedou.²⁴⁷ Druhá kresba pojmenovaná *Jak Židé ničili českou kulturu!* (1941) [19] ukazuje scénu z vernisáže výstavy. Na stěnách visí poloabstraktní plátna. Pod jedním z nich je na podlaze vzhůru nohama postavená realistická krajinomalba. Řečník ukazující směrem k modernistickému obrazu uzavírá svůj projev slovy: „... *a proto pryč se sladkými kýči, ať žije naše mladé a průbojné ,umění!*“²⁴⁸ Uvedný úryvek proslovu byl narážkou na tvrzení modernistů, že jejich tvorba je pokroková. Rovněž označení „sladký kýč“ je z terminologie avantgardistů. Označovali jím často konzervativní akademickou malbu, aby zdůraznili její vyprázdněnost a tzv. zpátečnickost. Jak ukáže následující příklad, pojem kýč se stával prostředkem moci tomu, kdo ho definoval.²⁴⁹

Už před válkou obrátil pojem kýč proti avantgardě tradicionalistický Spolek výtvarných umělců Myslbek. V roce 1936 publikoval brožuru *Kýč 1* s podtitulem *Záhuba rodu Ofsajtů: Hrůzostrašná píseň o jedné rodině, která kvůli obrazu na Štědrý den bidně*

novou lepší kulturu, *Zteč II*, 1943, č. 6, 15. 3., s. 4. – Julius Pachmayer, *Židovský jed v českém umění, Národní politika LXI*, 1943, č. 137, 31. 5., s. 1. – Albert Hennig, *Židovstvo v malířství, Moravská orlice LXXIX*, 1941, č. 135, 11. 6., s. 4.

²⁴⁵ Práce Dodo Hauta se objevovaly i v tiskovém orgánu Mládeže Národního souručenství, kterým byl *List mladých*.

²⁴⁶ Dodo Haut, *Magický kruh kolem věčného Žida: v čem všem měl a dosud má své špinavé prsty!*, *Arijský boj II*, 1941, č. 11, s. 8.

²⁴⁷ Postava ženy na obrázku má blízko ke kubizující figuře na obraze Pradleny z roku 1919.

²⁴⁸ Dodo Haut, *Jak Židé ničili českou kulturu!*, *Arijský boj II*, 1941, č. 3, s. 1. Řečník nápadně připomíná Josefa Čapka, zatímco postavy v pozadí jeho bratra Karla a Olgu Scheinpflugovou. Jméno autora modernistického obrazu, Ivo Porgesso, je narážkou na kubistického malíře Pabla Picassa.

²⁴⁹ Milan Pech, *Kýč jako prostředek moci: Interpretace kýče v období Protektorátu Čechy a Morava*, in: Luba Hédlová – Robert Mečkovský – Jitka Matulová, *2. ročník konference studentů doktorských programů dějin umění v České republice 1.–2. listopadu 2008*, Brno 2009, s. 14–21, cit. 21.

zašla. [20] Formou básně se zde popisuje tragický osud občana jménem Ofsajt, který v dobrém úmyslu koupil jako vánoční dárek své manželce obraz. Ilustrace doprovázející text nenechává nikoho na pochybách, že ho získal na výstavě Spolku výtvarných umělců Mánes. [21] V čem spočívala celá tragédie? Když nic netušící občan rozbalil zakoupenou malbu a ukázal ji své rodině, při prvním pohledu na obraz dostalo dítě psotník, manželka padla mrtvá k zemi, dědeček a tetička se zřítily z okna. Pomřela také kočka, kanárek v kleci, rybičky v akváriu, dokonce mouchy na stěnách. Smrti unikla jen slepá babička. Autorovi pamfletu byly příčiny tohoto neštěstí jasné: „*Taková věc ale, věřte, končí vždycky, když se život běže surrealisticky. Výstrahu tu mějte: tohle nedělejte – a jste živi do smrti!*“²⁵⁰

Z dnešní perspektivy se jeví spojení pojmu kýč z názvu brožurky s kritikou moderní malby poněkud nezvykle.²⁵¹ Nicméně v tehdejší konzervativním uměleckém prostředí, stejně tak jako u široké laické veřejnosti, byl kýč spojován s představou špatně provedeného, neuměleckého díla.²⁵² Z pohledu konzervativního obecnstva chybělo většině avantgardních děl umělecké posvěcení, které plynulo z dokonalého technického zpracování a z námahy vynaložené při jeho vytváření. Proto spontánnost uměleckého projevu, odpor k uhlazenému akademickému způsobu malby a primitivizující tendence avantgardního umění považovalo za výsměch umění a „diletantské kýčařství“.

Rovněž v protektorátních fašizujících a antisemitských periodicích byly modernistické malby zesměšňovány tvrzením, že jsou to práce vypočívavých diletantů, kteří je produkují snadno a rychle: „*To většinou pa-umělci malíři, zkrátka naflákali na plátno několik ostrých barev, rozmazali to špachtlí a obraz byl za čtvrt hodiny hotov.*“²⁵³ Uměleckou zdatnost moderních výtvarníků a technickou kvalitu provedení jejich děl konzervativci opakovaně zpochybňovali. Vinili je, že svou údajnou lhostejností k technickým dovednostem škodili českému uměleckému školství a umění vůbec: „*Technika kresby byla zjednodušena*

²⁵⁰ Záhuba rodu Ofsajtů: Hrůzostrašná píseň o jedné rodině, která kvůli obrazu na Štědrý den bídně zašla, *Kýč I*, Praha 1936, nestránkováno.

²⁵¹ Současné chápání kýče vyložil český estetik Tomáš Kulka v knize *Umění a kýč*. Domnívá, že kýč předně „*obrazuje objekty nebo témata, která jsou všeobecně považována za krásná, anebo která mají silný emocionální náboj*“. Dále tvrdí, že „*tyto objekty a témata musí být okamžitě identifikovatelné*“, přičemž podle něj „*kýč substantivně neobohacuje asociace spojené se zobrazeným tématem.*“ Tomáš Kulka, *Umění a kýč*, Praha 2000, s. 57. Brožura *Kýč I* popírá uvedené teze hned ve všech bodech. Nad možností existence modernistického kýče se zamýšlí Kulka ve výše uvedené knize v kapitole Míra realismu, abstraktní umění a kýč, s. 193–198.

²⁵² -f-, Co je to kýč?, *Umění dneška I*, 1942, s. 66. – Jiří Krejčí, *Hovory o obrazech*, Praha 1948, s. 66. Podle klasifikace, kterou nabízí Krejčí, spadal by tento výtvarný projev pod pojem brak.

²⁵³ Svatopluk Innemann, *Kulturní provokace, Arijský boj I*, 1940, č. 5, 22. 6., s. 8.

na nejmenší míru, anatomie a sloh byly z učebních osnov vyškrtuty – ať už se to stalo z nerozumu, opičení nebo úmyslně, aby žáci nemohli v budoucnosti malovat nikdy nic jiného než nedokonalé čáry a plochy a museli zůstat věrni modernímu malířství – vedlo to ke konci umění.²⁵⁴ Jednoduše řečeno, konzervativní kruhy pokládaly avantgardní tvorbu za projev svévole.

Na závěr této části bych rád zmínil, že předmětem kritiky moderního umění, s nímž bylo možné se tehdy v konzervativních kruzích setkat, byla jeho „cizost“. Avantgarda prý vnesla do našeho prostředí prvky nepřírozené českému národnímu charakteru. Prohlašovali, že narozdíl od ní národní umění „vyrůstá z vřelého styku mezi umělcem a prostředím, z klidu a hospodářského pořádku... K tomu potřebuje a hledá vřelý styk umělců se všemi složkami národa..., aby mu zájem a pochopení připravilo žádoucí ovzduší k novému životu. K životu, v němž by navázalo na osvědčené domácí tradice a tvořivě – ne napodobivě – reagovalo na podněty z venčí. Aby tak poučeno obojím, hledalo schopnost býti vždy odrazem národního prostředí, z něhož roste, ve kterém koření.“²⁵⁵ Z této perspektivy se konzervativní tradicionalisté považovali za jediné a pravé nositele „ryzích“ českých výtvarných hodnot a místní tradice, zatímco například několikrát zmiňovaný SVU Mánes byl podle nich „střediskem všech cizáckých výstředních směrů, které nikdo z Čechů nemohl chápat, protože ve svém divošství byly daleko vzdáleny českému duchu.“²⁵⁶ V době okupace se do „argumentační“ výbavy radikálních odpůrců modernismu dostal nový pojem – „zvrhlé umění“.

4. 2 „Zvrhlé umění“ v protektorátu

Český termín „zvrhlé umění“ je překladem německého „Entartete Kunst“, kterým nacionální socialismus označoval umělecká díla vytvořená židy, ovlivněná židy a umění tzv. „židobolševické“ avantgardy, kam podle nacismu spadala většina moderních výtvarných směrů od impresionismu, kubismu, abstrakce až po surrealismus. Jednoduše řečeno, nacisté za „zvrhlé“ umění považovali to, co neodpovídalo jejich požadavkům na rasově a ideově „čisté“, obsahově a vizuálně srozumitelné a nacionálně angažované umění. Byli přesvědčeni,

²⁵⁴ Dalibor Janků, Chyby Mánesu, *List mladých* IV, 1942, č. 39, 25. 9., s. 4.

²⁵⁵ Národu národní kulturu, *Národní listy* LXXVI, 1936, č. 353, 25. 12., s. 1.

²⁵⁶ Dalibor Janků, Chyby Mánesu, *List mladých* IV, 1942, č. 39, 25. 9., s. 4. Srov. Dr. František Lelek, *Internacionalismus nebezpečím malých národů, Arijský boj* IV, 1943, č. 40, 2. 10., s. 1.

že moderní umění je viditelným dokladem úpadku novodobé evropské společnosti. Na základě různorodých pseudovědeckých teorií, rasových stereotypů a předsudků tvrdili, že zmiňovaný úpadek způsobili židé svým „zvráceným“ charakterem. V době, kdy Německo zažívalo ekonomickou a sociální krizi na přelomu dvacátých a třicátých let, nabídl nacionální socialismus demoralizovanému obyvatelstvu vizi budoucnosti, které neodolalo. Rasismus a nacionalismus k ní neoddělitelně patřil.

Myšlenka, že je moderní umění symptomem „něčeho nezdravého“ v základech moderní společnosti, se objevuje v druhé polovině 19. století. Nejvíce pozornosti vzbuzovala mezi lékaři, zvláště psychiatry. Nejznámějším z nich byl Max Nordau. Na základě psychiatrických výzkumů a vlastních pozorování, které publikoval v knize *Entartung* (1892/1893), soudil, že prostřednictvím nových uměleckých forem, které se tehdy začaly prosazovat, uspokojovali umělci nezdravé vnitřní podněty vyvolané moderním způsobem života.²⁵⁷

V Čechách úvahy na toto téma vyvolala výstava Poesie 1932 uspořádaná Spolkem výtvarných umělců Mánes v Praze. Byla mezinárodní, účastnili se jí francouzští a čeští surrealisté. Nejprve na výstavu zareagoval Josef Pelnář v Časopise lékařů českých. Ve svém článku tvrdil, že z pohledu tehdejší psychiatrie bylo možné uměleckou avantgardu srovnávat „se známými epidemiemi psychických davových zjevů po velkých katastrofách v historii lidstva“, především „s náboženským poblouzněním“.²⁵⁸ Ve stejném časopise navázal v následujícím roce Antonín Janota, známý psychiatr a autor knihy o kresbách duševně nemocných, článkem Výtvarné práce choromyslných a hypermoderní směry výtvarného umění: „Podobnost hypermoderních uměleckých prací s výtvary choromyslných není ... daleko tak úplná, abychom mohli označovat hypermoderní umění za projev choromyslných. Nicméně tato podobnost – byť i byla povrchní – jest zarážející.“ Podle Janoty bylo avantgardní umění psychopatologickým projevem současnosti. Protože umění podle něj nemá být odrazem doby, ale jejím „výrazem a vůdcem“. Vzhledem k tomu, že nevychovává jen „umělecký smysl, ale skrze něj i celého člověka“, působí podle Janoty „hypermoderní“ směry v umění „zmatek estetického nazírání a přispívají ke zvýšení všeobecného zmatku mysli.“ V zájmu obecného duševního zdraví by podle něj bylo žádoucí „činiti přítrž dnešním hypermoderním

²⁵⁷ Max Simon Nordau, *Degeneration*, London 1894.

²⁵⁸ P. [Josef Pelnář], Kresby a obrazy choromyslných a některé směry moderního malířství, *Časopis lékařů českých* LXXI, 1932, č. 50, 9. 12., s. 1614.

*směrům v umění – byt' by to bylo označováno jako zpátečnictví, konservativismus, autoritářství či ještě hůře.*²⁵⁹ Janotovy názory nemohly zůstat bez odezvy ze strany příznivců moderní kultury. Odpovědí byl článek psychoanalytika Bohuslava Brouka ve Volných směrech, kde zdůraznil, že *„umění moderních výtvarníků neliší se od výtvorů choromyslných rázem, ale estetickou hodnotou.*²⁶⁰ Pro Brouka to byla fotografie a film, které pomohly pravému umění, aby se osvobodilo z područí racionalismu upřednostňujícího věrné zobrazování skutečnosti. Brouk postavil do protikladu kýč, jehož smyslem je *„ilusionovati realitu“*, a umění, jehož cílem je *„vzdvihnouti, ilusionovati nadrealistický smysl reality, její estetické klady.*²⁶¹

Po zvolení Adolfa Zieglera, Hitlerova oblíbeného malíře, do čela Říšské umělecké komory v roce 1936, byla ustavena komise, která měla vybrat díla pro výstavu nazvanou Entartete Kunst.²⁶² Ještě než se uskutečnila, byly v Německu po nástupu Hitlera k moci v roce 1933 uspořádány první výstavy napadající moderní umění: Kulturní bolševismus v Manheimu, Kabinet hrůzy v Norimberku, Umění které nepochází z naší duše v Saské Kamenici (Chemnitz) nebo Zrcadlo úpadku v umění v Drážďanech. Výstava Entartete Kunst byla otevřena v červenci roku 1937, den po zahájení oficiální Velké německé umělecké výstavy, která měla být exemplárním příkladem toho „správného“ germánského výtvarného umění. Na její vernisáži se Adolf Hitler k výstavě Entartete Kunst vyjádřil následovně: *„Díla zvrhlého umění jsou obludnými doklady nejhlubšího rozkladu našeho národa a kultury. Tomu dokumentárnímu účelu má také sloužit výstava této zruďné a úpadkové epochy ... Zvrhlé umění liberálního věku bylo židovským spiknutím proti německému duchu, proti německé krvi. Vyloučením všech rasových znaků, které povznášejí sebevědomí arijského člověka, udělalo toto umění z lidí dědičné idioty a mrzáky, a podporovalo tak bolševický útok na rodinu a zdraví lidu.*²⁶³

²⁵⁹ Antonín Janota, Výtvarné práce choromyslných a hypermoderní směry výtvarného umění, *Časopis lékařů českých* LXXII, 1933, č. 11, 17. 3., s. 350–351.

²⁶⁰ Bohuslav Brouk, „Poesie 1932“ a choromyslnost, *Volné směry* XXX, 1933–1934, č. 1, s. 72. Podrobněji o výstavě a této diskuzi Hana Rousová, SVU Mánes, výstava Poesie 1932, in: idem (ed.), *linie – barva – tvar* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy v Praze 1988, s. 40–55.

²⁶¹ Bohuslav Brouk, „Poesie 1932“ a choromyslnost, *Volné směry* XXX, 1933–1934, č. 1, s. 72.

²⁶² Po vzoru této výstavy byly později pořádány výstavy stejného charakteru také v jiných zemích Evropy. Například v roce 1942 proběhla výstava Umění a zvrhlé umění v norském Drontheimu a jí podobná v také Oslu. Viz Výstava zvrhlého umění v Norsku, *Český deník* XXXI, 1942, č. 343, 13. 12., s. 9.

²⁶³ Citováno podle Karel Teige, Entartete Kunst, *Kvart* IV, 1945, č. 1, s. 50–51. Výstava se v různých verzích opakovala v dalších městech Německa a ve Vídni mezi lety 1937 až 1941.

V odporu vůči mnichovské výstavě uspořádala pražská Galerie dr. Feigla v říjnu roku 1937 reprezentativní výstavu německých expresionistů, jejichž díla byla ve velkém počtu zahrnuta do Entartete Kunst.²⁶⁴ Zareagoval na ni také československý tisk publikováním karikatur na téma tzv. zvrhlého umění. Například Štefan Bednár nakreslil pořádkovou hlídku, která vede jakéhosi malíře ulicí města vyzdobeného vlajkami s hákovými kříži. Scénu pozorují stranou dva pánové, kteří výjev komentují slovy: „Proč odvádějí toho malíře? Ale je to jeden z těch zvrhlých umělců. Úderníci viděli v atelieru u něho plátna, kterým nerozuměli, a tak ho podrobili výslechu a on se přiznal ... K čemu? No, že maluje – obrazy.“²⁶⁵ [22] Na kresbě od Ondřeje Sekory zase stojí žena a muž nad střepy rozbité sošky porcelánového anděla a pod ní stojí: „Vida! A už máme doma také zvrhlé umění!“²⁶⁶ [23]

Nejprozíravěji okomentoval mnichovskou výstavu teoretik umění Karel Teige, když v katalogu malířů Štýrského a Toyen v Topičově salonu roku 1938 napsal, že nacistické protiantgardní argumenty „mají charakteristický přízvuk“ a „shodují se svým tónem i obsahem“ se sovětskými.²⁶⁷ Předznamenal tím poválečný zápas českého moderního umění se stalinistickými teoriemi tzv. socialistického realismu a jejich násilným uváděním do praxe. K berlínské variantě výstavy Entartete Kunst se téhož roku vyjádřil v časopise Volné směry mladý historik umění Pavel Kropáček. Podle něj tato výstava neprávem zostouzela umělecká díla, která jsou svou expresivní podstatou pravým německým uměním. Naopak za opravdové zvrhlé umění považoval umělecké produkty oficiální nacistické kulturní politiky: „Opravdu však nastupuje dnes v oficiálním umění ‚Entartete Kunst‘, odrodilé úplně vlastnímu duchu německého národa a jeho dějin.“²⁶⁸

V Československu se ovšem objevovaly také názory, které dávaly nacistům v otázce „zvrhlého umění“ za pravdu. V komentáři výstavy členů Spolku výtvarných umělců Mánes v Praze, která se konala na konci roku 1937, se v sudetoněmeckém pro-henleinovském deníku Rudschau dočteme: „Diváci zde mají důkaz, že pražský umělecký život je skrz naskrz

²⁶⁴ jč [Josef Čapek], Výstavy v Praze, *Lidové noviny* XLV, 1937, č. 510, 10. 10., s. 10.

²⁶⁵ Š. Bednár [Štefan Bednár], Zvrhlé umění, *Lidové noviny* XLV, 1937, č. 373, 28. 7., s. 7.

²⁶⁶ Ondřej Sekora, Vida! A už máme doma také zvrhlé umění, *Lidové noviny* XLV, 1937, č. 425, 25. 8., s. 7.

²⁶⁷ Karel Teige, *Štýrský a Toyen* (kat. výst.), Topičův salon v Praze 1938.

²⁶⁸ P. Kropáček [Pavel Kropáček], Výstava moderního německého umění v Berlíně, *Volné směry* XXXIV, 1938, s. 323.

*prosycený bolševismem. Každému, kdo neviděl výstavu ‚Entartete Kunst‘, doporučujeme shlédnout výstavu Mánesa v Praze.*²⁶⁹

V období protektorátu se pojem „zvrhlé umění“ užíval mezi konzervativními radikály a fašisty s tímtež antisemitským podtextem jako v nacistickém Německu. Stejně jako tam se i zde hodil pro skandalizaci moderního umění. V Lidových novinách, které se v průběhu okupace stávaly stále aktivističtějšími, byl dokonce vyzdvihován boj proti moderním uměleckým směrům jako nezbytný předpoklad tehdejšího „ozdravení“ německé kultury: *„Byla zneškodněna... avantgarda, jež slučovala senilitu s dětinstvím. Plané pokusnictví, inspirované rozkladným působením Židů a zrůdným snobismem, bylo zřetelně označeno jako zvrhlé umění – a tento čin byl právě tak důležitý jako diagnosa, jež je prvním krokem k léčení nemoci.*²⁷⁰

Smutným svědectvím o zneužití pojmu „zvrhlé umění“ je posudek napsaný malířem a grafikem Adolfem Alexem (Jelínkem), který si vyžádalo Ministerstvo lidové osvěty v roce 1943. Týkal se výstavy Aloise Fišárka a posmrtné výstavy Alexova bývalého spolužáka Jana Trampoty. Alex měl posoudit, jestli by bylo vhodné nakoupit některé jejich obrazy ministerstvem. Alex o Trampotovi napsal, že byl málo talentovaným žákem, který se po svém vyloučení ze školy začal věnovat „onomu ‚umění‘, k němuž není třeba ani talentu, ani mnohaletého školení, jemuž se v té době ještě říkalo kubismus, později futurismus, pak přišel do módy pro onen podvod název surrealismus a nyní se mu jadrně říká, dle terminologie z Říše ‚zvrhlé umění‘.“ Trampotovy obrazy zařadil do této kategorie a obratem si položil dvě řečnické otázky: *„Proč jeden z výrazných příznaků tohoto mravního klamství lidstva – zvrhlé umění – má stále ještě práva v našem národě otravovat dobré, nezkažené, po poučení a posílení toužící české duše? A příznakem čeho je, že tato zrůda, totiž ‚zvrhlé umění‘, dosud u nás vůbec smí existovat?“*²⁷¹ Na Alexovo kolaborantství upozornil už Vojtěch Lahoda ve své monografii o Janu Autengruberovi. Uvádí, že Alex hodlal v roce 1940 promluvit při odhalení Autengruberovy pamětní desky v Pacově. Místo aby proslovem připomněl osobu a dílo svého spolužáka z Mnichovské akademie, zneužil jeho tehdejší realismus *„k útoku proti*

²⁶⁹ Podle Vojtěch Lahoda, Proměny kubismu v malířství dvacátých a třicátých let, in: Vojtěch Lahoda – Mahulena Nešlehová – Maria Platovská – Rostislav Švácha – Lenka Bydžovská, *Dějiny českého výtvarného umění (IV/2) 1890–1938*, Praha 1998, s. 144.

²⁷⁰ Rudolf Hudec, Idea zdravého umění, *Lidové noviny* L, 1942, č. 361, 18. 7., s. 1 – 2.

²⁷¹ Národní archiv České republiky, Fond Emanuel Moravec, Karton 71, č. 39 – 9/11. Posudek o výstavách malířů Trampoty a Fišárka, 5. 10. 1943.

zvrhlému umění“.²⁷² Adolf Alex aktivně působil v českém výtvarném umění i po válce. Jeho práce vlastní mnoho státních sbírek.

Nový večerník v roce 1940 nejen schvaloval uspořádání výstavy Entartete Kunst v Mnichově, ale volal po uspořádání obdobné expozice pro výstrahu také v Čechách: „*Tak se nám zdá, že mnohý z výtvorů soudobého malířství vznikál u lidí duševně nemocných. ... Nepochybujeme o tom, že i u nás by výstava zvrhlého umění měla dostatek materiálu jako odstrašujícího příkladu. Zdravý a přirozený vkus občanstva nemůže být urážen do nekonečna.*“²⁷³ Avšak dosud jediným známým příkladem, který dokládá, že v protektorátu byly pokusy takovou výstavu uspořádat, je zápis schůze Galerijní komise Magistrátu hlavního města Prahy v říjnu 1942. Komise řešila jak se postavit k žádosti jakéhosi spolku Den, zda by pražská radnice poskytla ze svých uměleckých sbírek materiál na uspořádání výstavy „zvrhlého umění“. Z dokumentu je patrné, že tato záležitost byla natolik politicky citlivá, že věc byla postoupena říšskému protektorovi v Čechách a na Moravě: „*Ve věci žádosti sdružení ‚Den‘ na získání prací z městské galerie pro jeho výstavu ‚Entartete Kunst‘, bylo rozhodnuto, že se jedná o politickou záležitost, která musí být schválena říšským protektorem v Čechách a na Moravě a Ministerstvem školství v Praze. Z toho důvodu nemůže být žádosti vyhověno.*“²⁷⁴ K výstavě nakonec nedošlo.

V rámci tzv. Aktion entartete Kunst (Akce zvrhlé umění) byla v nacistickém Německu zřízena zvláštní komise, která v první fázi vybrala z veřejných sbírek umělecká díla pro výstavu Entartete Kunst v Mnichově v roce 1937. Aby nebylo pochyb o tom, co je „dobré“ a „špatné“ umění, procházeli ředitelé říšských galerijních a muzejních institucí příslušnými instruktážními kurzy.²⁷⁵ V druhé fázi komise odstraňovala z galerií a muzeí zbývající díla „zvrhlého umění“.²⁷⁶ Část z těchto prací byla demonstrativně spálena, další prodána, jiná se v průběhu války ztratila.

²⁷² Vojtěch Lahoda, *Jan Autengruber*, Praha 2009, s. 23.

²⁷³ (H), Bachor, tlačěnka, nebo snící dívka? Je třeba výstavy zvrhlého umění. Vkus národně a umělecky citícího občanstva nemůže být urážen do nekonečna, *Nový večerník* 21, 1940, 9. 10, s 3. Citováno podle Tomáš Sekyrka, *Pražské výstavy 1939–1945 ve světle dobového tisku*, in: Olga Fejtová – Václav Ledvinka – Jiří Pešek (edd.), *Evropská velkoměsta za druhé světové války*, Praha 2007, s. 281.

²⁷⁴ Archiv hlavního města Prahy, Fond Magistrát hl. m. Prahy I, odbor VI. – osvětový, Archiv hlavního města Prahy, Karton 40, Sign. C 50/22, Niederschrift über dei am 28. Oktober 1942 stattgefundenen Sitzung der Galerie-Kommission.

²⁷⁵ d, Zvláštní kurzy pro ředitele německých muzeí, *Lidové noviny* XLVI, 1938, č. 304, 12. 6., s. 7.

²⁷⁶ Arie Hartog, „Entartete Kunst“, in: Christian Tümpel (ed.), *Deutsche Bildhauer 1900–1945. Entartet* (kat. výst.), Königstein im Taunus 1992, s. 14.

S něčím takovým se v protektorátu nesetkáme. Přesto existují doklady, že k vylučování obrazů a soch z výstavních síní a galerií docházelo: „*Hovoří se o tom, že ve výstavách jsou prováděny výluky výtvarných děl. Neví se, jakým právem se to děje. Jakoby tu přicházel stříhač větví, a ustříhl vše, co roste jistým směrem ... Vylučují se větve samostatné, a často se na jejich místo doporučí výtvarný projev, který by se snadno mohl přirovnat k zlodějskému výrůstku na stromě: je elegantní, pružný, na pohled svěží, a při tom nicotný, jako každý parazit.*“²⁷⁷ Na druhou stranu se ukazuje, že ještě v roce 1939 nakoupila Galerijní komise hlavního města Prahy obrazy malířů jako byl Václav Špála, František Tichý a jiných, kteří se později dostali na index „zvrhlých“ umělců.²⁷⁸

K odstranění „nevhodných“ obrazů z magistrátních kanceláří vyzval Josef Pfitzner, náměstek pražského primátora, s úmyslem vytvořit dobré pracovní prostředí po říšském vzoru: „... je třeba si dát při této příležitosti s veškerou přísností pozor na to, aby obrazy a sochy, které zřetelně patří do oblasti zvrhlého umění, byly okamžitě odstraněny a uloženy do skladiště. Třebaže není nutné, aby v každé kanceláři byla vynikající umělecká díla, přesto musí být instalovaná díla alespoň průměrná, která se neprohřešují trvale proti zdravému uměleckému citu.“²⁷⁹ Tímto úkolem byl pověřen malíř Bohumil S. Urban, člen Galerijní komise hlavního města. Měl zajistit, aby „nezůstalo na veřejnosti něco ze zvrhlého umění, neb z věcí, které připomínají dřívější státoprávní poměry.“²⁸⁰ Na prosincovém zasedání Galerijní komise v roce 1942 bylo konstatováno, že žádná podobná díla zatím nenalezl. Když uvedená komise přebírala za osvětový odbor hlavního města Prahy magistrátní uměleckou sbírku od hospodářského odboru, uskutečnila se několik týdnů trvající inventura. V několika průběžných zprávách se objevuje informace, že „obrazy Žida Alfréda Justitze: ‚Zátiší‘ a ‚Figurální kompozice‘ nebyly převzaty pro Galerii.“²⁸¹ Důvodem vyřazení Justitzových obrazů byl především jeho židovský původ. Smyslem tohoto kroku nebylo malby zničit, ale zajistit, aby se nedostaly na veřejnost. Ještě v roce 1944 byl jeden z vyloučených obrazů na

²⁷⁷ Mirko Očadlík, Pro umění přítomné, *Brázda XXI* [III], 1940, 3. 4., č. 14, s. 157.

²⁷⁸ Archiv hlavního města Prahy, Fond SVU Mánes, Karton 85, Sign: 4. 1., 1939 / II, prodej na výstavě Důvěřujte umění, 11. 1. 1940.

²⁷⁹ Archiv hlavního města Prahy, Fond Magistrát hl. m. Prahy I., odbor VI. – osvětový, Karton 40, Sign. C 50/22, nedatované nařízení prof. Josefa Pfitznera o výzdobě kanceláří obrazy.

²⁸⁰ Archiv hlavního města Prahy, Fond Magistrát hl. m. Prahy I., odbor VI. – osvětový, Karton 40, Sign. C 50/22, koncept pověřovacího dopisu.

²⁸¹ Archiv hlavního města Prahy, Fond Magistrát hl. m. Prahy I., odbor VI. – osvětový, Karton 40, Sign. C 50/22, zpráva o činnosti Galerijní komise hlavního města Prahy od 9. 5. do 20. 6. 1942.

seznamu uměleckých děl uskladněných v depozitářích městské galerie. Obě Justitzovy práce jsou dodnes součástí sbírek Galerie hlavního města Prahy, dokonce stále pod stejnými inventárními čísly.

Měřítko, podle kterých se mělo postupovat při konfiskaci moderního umění z německých uměleckých sbírek, nebyla jasně formulována. Na základě prací, které nacisté zabavili během třicátých a čtyřicátých let lze podle Franze Roha rozlišit sedm základních kritérií: 1. dílo židovských umělců bez ohledu na jejich politickou příslušnost a umělecký styl, 2. židovská tematika, 3. antimilitaristické motivy, 4. socialistické a marxistické náměty, 5. práce „ošklivě“ ztvárněné, 6. díla expresionistická, 7. tvorba abstraktní.²⁸² O zmatku v pravidlech, podle kterých se určovalo, co je nebo není „zvrhlé“ umění svědčí pochvalná zpráva kulturního referenta Ministerstva lidové osvěty, který v roce 1944 ocenil výtvarné studentů soukromé školy kreslení a malování zaštiťované Spolkem výtvarných umělců Mánes. Vyzvedl v něm, že jsou dokladem dobrého školního vedení a jmenovitě uvedl učitele, z nichž dva už byli tou dobou na seznamu českých zvrhlých malířů.²⁸³

Když v roce 1942 stanul v čele Ministerstva lidové osvěty Emanuel Moravec, chystal se provést reorganizaci kulturního života v protektorátu podle říšského vzoru. Jejím smyslem bylo získat maximální kontrolu nad kulturním děním. Součástí jeho koncepce bylo vytvořit „*soupis všech stávajících sochařů, malířů a architektů*“, kteří splňovali požadavky pro udělení akademického titulu.²⁸⁴ Se stejnou myšlenkou přišla už roku 1942 Kulturní rada Národního souručenství, která seznam kvalifikovaných umělců považovala za jeden z prostředků, jak omezit „*rozšiřování výtvarného braku*.“²⁸⁵ Takový seznam skutečně vznikl ve zvláštním oddělení Ministerstva lidové osvěty po dohodě s odbornými organizacemi. Byl zveřejněn v červnu 1944 a obsahoval i s dodatky 1533 jmen umělců s doloženým výtvarným vzděláním. Sloužil Nejvyššímu úřadu cenovému k rozlišování profesionálních umělců od diletantů.²⁸⁶

²⁸² Franz Roh, „*Entartete*“ *Kunst: Kunstbarbarei im Dritten Reich*, Hannover 1962, s. 51.

²⁸³ Více v kapitole Dvě významné pražské výstavní instituce 1938–1948.

²⁸⁴ Národní archiv České republiky, Fond Emanuel Moravec, Karton 71, Rámcový návrh na úpravu kulturního /výtvarného/ života v Protektorátu Čechy a Morava.

²⁸⁵ Kulturní rada proti výtvarnému braku, *Venkov XXXVII*, 1942, č. 295, 12. 12., s. 5.

²⁸⁶ Václav Poláček, *Cenzura, řízení knižního trhu, zabavování a ničení knih 1938–1945*, in: Václav Poláček (ed.), *Kniha a národ 1939–1945*, Praha 2004, s. 137. Václav Poláček uvádí, že ke zveřejnění seznamu českých výtvarných umělců došlo 7. června 1944. Číslo 1533, které zaznamenal, potvrzují zachované

V Německu byl pro usnadnění práce při konfiskaci „zvrhlého umění“ vytvořen dokonce seznam umělců, které nacionálněsocialistický systém pokládal za závadné.²⁸⁷ Emanuel Moravec inicioval českou obdobu v roce 1944. Byla to reakce na ignorování výtvarných umělců jeho opakovaných výzev k větší spolupráci s Němci a k větší angažovanosti. V červenci toho roku publikoval článek Sabotážníci hlav, v němž zdůraznil, že budoucnost Evropy spočívá v rukou německé armády a nacionálně socialistické revoluce. Na indexu této revoluce bylo podle něj i „zvrhlé umění“. S odkazem na válečný stav prohlásil: *„Za boje se nedají dělat kompromisy s reakcí. Nikdy ještě více neplatilo než právě nyní heslo ‚Kdo není s námi, je proti nám.‘ Právě dnes, kdy jde o vše, musí být revoluce neúprosná a musí bezohledně odoperovat každou sněť ... Proto dnešní české umělecké bláto, které si říká umělecké, musí být propalováno, až se z něho stane tvrdá cihla, jež vydrží věky. O tu teploturu se postaráme.“*²⁸⁸ Není proto překvapující, že ještě během léta 1944 byla na Ministerstvu lidové osvěty po sestavení seznamu českých „zvrhlých“ malířů poptávka. Spisy tohoto charakteru se zachovaly celkem dva.²⁸⁹ Jména umělců se na nich shodují jen částečně. Například v prvním se objevuje Karel Teige, zatímco v druhém není vůbec jmenován.

První seznam je kratší a dělí umělce do skupin podle míry „zvrhlosti“ jeho tvorby a podle toho, zda je malířství (sochařství) jeho hlavní nebo vedlejší pracovní činností:

1. Entartete Maler im Hauptberuf (Zvrhlý malíř, hlavní pracovní činnost),²⁹⁰
2. Teilweise entartete Maler im Hauptberuf (Částečně zvrhlý malíř, vedlejší pracovní činnost);²⁹¹
3. Entartete Maler im Nebenberuf (Zvrhlý malíř, vedlejší pracovní činnost);²⁹²

dotatky k původnímu seznamu. Viz Národní archiv České Republiky, Fond Ministerstva lidové osvěty, Karton 6, V. Nachtrag zum Verzeichnis der tschechischen bildenden Künstler.

²⁸⁷ Seznam zvrhlých umělců v Německu, *Lidové noviny* XLVI, 1938, č. 11, 8. 1., s. 3.

²⁸⁸ Emanuel Moravec, Sabotážníci hlav, *Lidové noviny* LII, 1944, č. 180, 2. 7., s. 1.

²⁸⁹ Faximile obou seznamů jsou k dispozici v Hana Rousová (ed.), *Konec avantgardy? Od mnichovské dohody ke komunistickému převratu*, Řevnice 2011. Ve svém příspěvku Entartete Kunst po česku, který jsem prezentoval na sympoziu Naděje a deziluze – Roky ve dnech, jsem se domníval, že se jednalo o jeden a týž seznam. Po prozkoumání nových materiálů se zdá, že by mohlo jít o dva odlišné soupisy, snad i od jiných autorů. Mezioborové mezinárodní sympozium *Naděje a deziluze – Roky ve dnech: České umění 1945–1957*, Malý sál Městské knihovny v Praze, 17. – 18. červen 2010.

²⁹⁰ F. X. Böhm, Jan Černý, Karel Černý, Otakar Fuchs, Bedřich Hoffstädter, František Hudeček, František Ketzek, Quido R. Kocián, Miroslav Kouřil, Kamil Lhoták, Jan Mareček (Dalibor), František Muzika, Arnošt Paderlík, Zdeněk Seidl (Seydl), Zdeněk Sklenář, Josef Směšný, Eduard Stavinoha, František Tröster, Václav Špála, Adolf Zábranský, Jan Zrzavý.

²⁹¹ Miloš Antonovič, Manka Čermínová (Toyen), Václav Haise, František Jiroudek, Cyprian Majerník, Otakar Mrkvíčka, Eugen Neván, Jan Smetana, Karel Šlenger, Ludmila Troupová, Karel Teige, Miroslava Vrbová (Štefková), Jan Želibský, František Gross, František Tichý.

4. Teilweise entarteter Maler im Nebenberuf (Částečně zvrhlý malíř, vedlejší pracovní činnost).²⁹³

Druhý seznam se zachoval ve dvou exemplářích. Jeden z nich je ve fondu Emanuela Moravce v Národním archivu České republiky. Jedná se o komentář ke dvěma přílohám.²⁹⁴ První příloha se skládá ze 117 jmen českých umělců, druhou přílohu tvoří nečíslovaný soupis 46 jmen nadepsaný: Entartete und teilweise entartete / vor allem aber schlechte / (Zvrhlí a částečně zvrhlí / především ale mizerní). Autor komentáře k první příloze uvedl, která jména (podle čísel) patří do skupiny „zcela nebo částečně zvrhlých českých malířů“, pro které je umělecká činnost hlavní pracovní náplní. Pak upozornil na čtyři mrtvé umělce (B. Kubišta, A. V. Slavíček, A. Wachsmann, J. Žufan), jednoho v koncentračním táboře (E. Filla) a na skupinu „zcela nebo částečně zvrhlých umělců“, kteří se umění věnují jen jako vedlejší pracovní činnosti. Druhous přílohu uvedl tak, že představuje soupis umělců nejen „zvrhlých“, ale především špatných. Právě z této skupiny následně doporučil vybrat osoby pro totální pracovní nasazení. Byly mezi nimi jména malířů Emanuela Famíry, Josefa Gabriela, Martina Salcmana, Vladimíra Sychry, Lva Šimáka, Karla Šourka, Vojtěcha Tittelbacha, Jiřího Trnky, Jindřicha Wielguse a dalších. V závěru komeňáře jmenoval neznámý autor umělce, kteří podle něj „*nejdou v žádném ohledu zvrhlí, nýbrž jsou znamenitými umělci od těch částečně až po ty zcela mimořádného formátu.*“²⁹⁵ Mezi ně zařadil Jana Baucha, Aloise Fišárka, Josefa Gruse, Miloše Malinu, Oldřicha Kerharta, Jiřího Krejčího ad. Jistý zmatek v hodnocení a rozřídění do jednotlivých skupin dokumentuje přítomnost Miroslava Kouřila mezi „zvrhlými“ jak v hlavním, tak vedlejším pracovním poměru. Miloš Malina je zase uveden ve skupině zvrhlých a mizerných malířů a zároveň mezi těmi, kteří mají podle autora seznamu mimořádné umělecké kvality.

Druhý exemplář tohoto seznamu je uložen ve fondu Ministerstva lidové osvěty rovněž v Národním archivu. Sestává pouze z onoho soupisu 117 umělců. Na druhou stranu

²⁹² Josef Jičínský, Zdeněk Kremlička, F. V. Mokrý, Josef Šesták.

²⁹³ Václav Vrbský.

²⁹⁴ Národní archiv ČR, Fond Emanuel Moravec, Karton 71, č. 39 – 9/11.

²⁹⁵ Jan Bauch, Alois Fišárek, Josef Kadeřábek, Oldřich Kerhart, Hana Krajníková, Jiří Krejčí, Miloš Malina, K. Skála, Alois Sopr, Josef Wagner. Národní archiv České republiky, Fond Emanuel Moravec, Karton 71, č. 39 – 9/11.

svědčí o tom – a to podle drobných poznámek na okrajích stran –, že tento seznam sloužil k výběru umělců pro totální pracovní nasazení.²⁹⁶

Autora, případně autory uvedených seznamů nelze přesně určit. Ministerstvo sice disponovalo svými „odborníky“, ale nechávalo si zpracovávat různé posudky také od externích spolupracovníků. V každém případě byla kritéria, podle kterých autor postupoval při výběru „zvrhlých umělců“, více otázkou jeho vlastního vkusu, než jasně danými měřítky. Jím zvolení umělci jsou podivnou směsicí. Mezi zvrhlými překvapí Kamil Lhoták, jehož výtvarný projev má realistický charakter. Naopak mezi znamenitými udiví Alois Fišárek, kterého Adolf Alex zařadil mezi představitele „zvrhlého umění“. Podivuhodné je, že na oficiální výstavě Kulturní rady Národního souručenství nazvané Umělci národu vystavovalo začátkem roku 1943, podle měřítek uvedených seznamů: 7 zcela nebo částečně „zvrhlých“ malířů (K. Lhoták, V. Špála, F. Jiroudek, F. Gross, F. Tichý, J. Zrzavý, Z. Kremlička), 10 z kategorie „zvrhlých, ale především mizerných“ malířů (J. Brož, B. Čížek, B. Dvorský, J. Gabriel, S. Ježek, M. Salcman, V. Sychra, V. Tittelbach ad.) a 3 z kolonky „znamenitých“ malířů (A. Fišárek, J. Grus, O. Kerhart).

Jak uvedený seznam českých umělců, tak seznamy českých „zvrhlých“ malířů byly pravděpodobně vytvořeny pro širokou síť Veřejné osvětové služby, která podléhala Moravcovu Ministerstvu lidové osvěty a měla dohlížet na umělecký provoz v jednotlivých regionech. Mohly sloužit jednak k odlišení profesionálních umělců od diletantů, jednak jako prostředek cenzury.

I když české moderní umění přestalo období války a termín „zvrhlé umění“ se stal synonymem nacistického barbarství, zápas o svobodu uměleckého projevu a avantgardní umělecký projev pokračoval i v poválečném Československu.²⁹⁷

²⁹⁶ Podle Václava Poláčka mohl být k tomuto účelu používán rovněž seznam českých umělců, o němž byla řeč výše. Václav Poláček, *Kniha a národ 1939 – 1945*, Paseka, Praha 2004, s. 137.

²⁹⁷ Srovnej Zdeněk Nejedlý, *Za lidovou a národní kulturu*, *Rudé právo* II, 1945, č. 21, 31. 5., s. 1 a Karel Teige, *Entartete Kunst*, *Kvart* IV, 1945, č. 1., s. 42.

5. Protektorátní „kulturní konjunktura“, klíč a boj proti němu

5.1 „Kulturní konjunktura“

Jak vyplývá z pramenných materiálů, v době od mnichovské krize po začátek války se ocitla řada umělců v sociální tísní. Pravděpodobným důvodem byl radikální pokles zájmu o nákup uměleckých děl. Ten souvisel se strachem o budoucí vývoj událostí a přirozeným sklonem lidí omezit v takové chvíli své výdaje na nezbytné věci.

Svízelnou situaci výtvarníků se pokusila řešit Kulturní rada Národního souručenství. Ta iniciovala charitativní akci, kterou nazvala příznačně Národ svým výtvarným umělcům. Jednalo se o výstavu, která měla podle organizátorů dát lidem příležitost projevit účast s umělci tím, že ji navštíví a zakoupí vystavené práce. Výtěžek byl podle zpráv určen do fondu na podporu chudých a strádajících výtvarníků. V tisku se přitom náležitě poukazovalo na solidaritu mezi umělci. Ti dobře zajištění se totiž vzdali honoráře ve prospěch svých nemajetných kolegů. Vzhledem k tomu, že se na výstavě shromáždily práce členů velmi různorodých spolků, byla interpretována zároveň jako demonstrace národní kulturní jednoty.

Akci Kulturní rady svým článkem *Povinnost národa k umění a umělcům* (1939) podpořil Josef R. Marek, podle kterého bylo umění „*nesmrtelnou duší národa*“. Marek apeloval na to, že „*národ ... nejsou jen představitelé jeho politického života, vláda, města, různé instituce, jako to bývalo v dobách dřívějších u všech kulturních národů, a jak tomu u nich je dosud, národ jsme my všichni a my všichni máme k umění také povinnosti.*“²⁹⁸ Následně čtenáře vyzval: „*Jděte do výstav, které pro vás Kulturní rada uchystala, potěšíte se dobrým uměním, kdo můžete, kupte, a kdo nemůžete, alespoň tím vstupným podepřete dobrou věc.*“²⁹⁹ A instituce i jednotlivci skutečně nakupovali. Nákupní horečku zachytil v satirické kresbě Ondřej Sekora. Stojí na ní v plenéru umělec u stojanu. Zezadu k němu přistupuje muž s penězi v ruce a v přestrojení za kmen stromu, zatímco tři další se schovávají v okolí, a říká: „*Promiňte, pane malíři, viděl jsem, kolik lidí tu v skrytu čeká, až učiníte poslední tah štětcem, aby si od vás obraz koupili. Promiňte, že jsem se k vám připlížil v tomto přestrojení, ale chtěl*

²⁹⁸ J. R. Marek [Josef Richard Marek], *Povinnost národa k umění a umělcům*, *Národní listy*, LXXIX, 1939, č. 309, 12. 11., s. 1.

²⁹⁹ J. R. Marek [Josef Richard Marek], *Povinnost národa k umění a umělcům*, *Národní listy*, LXXIX, 1939, č. 309, 12. 11., s. 1.

jsem být první, který vás o obraz požádá.“³⁰⁰ [24] Sekorova humoristická vize se měla zanedlouho naplnit.

Začátek války v září 1939 vyvolal mezi obyvateli protektorátu nadšení, protože doufali, že po krátkém boji dojde k vítězství spojenců. Pád Francie v červnu následujícího roku tyto naděje zhatil. Po tomto vystřízlivění nevidaným způsobem zmohutněl „národní kulturní hlad“, tvrdil později Václav Černý.³⁰¹ Byla to podle něj přirozená mravní reakce národa, „jemuž uloupili všechno kromě jeho ‚duše‘ a který utíkal ke své literatuře, hudbě, divadlu, obrazu jako k jediné zbylé záruce své síly a hodnoty, k jedinému ručiteli svých nadějí.“³⁰² Kultura se zdála být za daných okolností jedinou zárukou zachování vlastní národní identity. Průvodní heslo první výstavy Národ svým výtvarným umělcům „Každý, kdo koupí vystavené výtvarné dílo, spolupracuje na české výtvarné kultuře, zajišťuje naše umělce a národu umění“ dostalo na větší přesvědčivosti.³⁰³ Obrat v obchodu s uměním signalizoval rozprodej výstavy mladého malíře-samouka Karla Šlengra v Topičově salonu.³⁰⁴ K této změně došlo z několika důvodů. Kromě upřímného vlastenectví a ryzího sběratelského zájmu o umění byla příčinou spekulace.³⁰⁵ Díky přidělovému systému a relativně omezenému okruhu věcí, které se daly pořídit za protektorátní koruny, se lidem „hromadily“ peníze. Mnozí se je rozhodli „utrátit“ za nákup uměleckého díla a tímto způsobem investovat.

Na nebyvalý zájem o investice do umění zareagovali nejen skuteční umělci, ale také diletanty různé úrovně, padělatelé i „obchodníci s uměním“. Podle Václava Černého ovládla tehdejší kulturní život v protektorátu „neurvalá sprostá vehemence konjunkturální podnikavosti“, parazitující a beze studu podvádějící autentické potřeby a touhy české společnosti: „Kdekdo, ten upejpavě, ten s pretencemi, nad jejichž opovázlivostí stydla krev, spěchal se svým soustkem k ukojení národního hladu, a jak by ne, stačilo natáhnout ruku a za nehty zůstávala sladká odměna soucitu s hladovým. A těch neuvěřitelných výtvarnických výstav, patronovaných ke všemu oficiálními kulturními institucemi!“³⁰⁶

³⁰⁰ Ondřej Sekora, Kupuji se obrazy, *Lidové noviny* XLVII, 1939, č. 594, 26. 11., s. 9.

³⁰¹ Václav Černý, Křik koruny české. Paměti II. 1938–1945. Náš kulturní odboj za války, Brno 1992, s. 186. Srov. J. Vozka, Živý zájem o národní kulturu, *Národní práce* III, 1941, č. 24, 25. 1., s. 1-2.

³⁰² Václav Černý, *Křik koruny české. Paměti II. 1938–1945. Náš kulturní odboj za války*, Brno 1992, s. 187.

³⁰³ Viz *Pestrý týden* XIV, 1939, č. 42, 21. 10., s. 2.

³⁰⁴ Pol. [Václav Poláček], Vyprodaná výstava, *3 týdny v umění* 1, 1941–1942, č. 4, 6. 6. 1941, s. 93.

³⁰⁵ Fedor Soldan, Spekulace s uměním: Obrazy se padělají a kradou, *České slovo* XXXIII, 1941, č. 83, 8. 4., s. 10. – kšK [Karel Šourek], Hausa a baisse na uměleckém trhu, *Život* XVII, 1941, s. 121–122.

³⁰⁶ Václav Černý, *Křik koruny české. Paměti II. 1938–1945. Náš kulturní odboj za války*, Brno 1992, s. 187.

Důsledkem této společenské objednávky byla mimořádná „umělecká“ nadprodukce.³⁰⁷ Podíleli se na ní jak „patlalové“, tak seriózní umělci, např. Václav Špála. V době protektorátu ho navštívil v ateliéru Jaroslav Seifert. Zastihl Špálu, jak právě dokončil pět pláten současně, na nichž všech byly téměř totožné kytice. Malíř měl nutkání to básníkovi vysvětlit: „*Dal jsem za tu kytku na Uhelném trhu třicet korun! A tak jsem ji musel využít.*“³⁰⁸ Tento trend vedl v případě vybraných umělců k jisté inflaci jejich tvorby.

Fenoménem opakovaně zmiňovaným v dobovém tisku byly výklady pražských obchodů, které nabízely různé rádobry umělecké výtvoř, přestože příslušné podniky neměly licenci ani na prodej umělekkoprůmyslových výrobků, ani na prodej umělekkých děl. „Obrazy“ a „sochy“ vystavované v pražských výlohách byly pro tento účel často masově vyráběné. V Brně a v Praze prý existovaly „dílny na výrobu tak zvaných ‚originálů‘“, které produkovaly v sériích obrazy a zaměstnávaly řadu „malířských dělníků“: „Tyto padělky a znetvořeniny vydávají se za originály slavných umělců a nebo za obrazy málo známých, kteří nemohou ještě vystavovat, protože na to nemají potřebné peníze.“³⁰⁹ Agenti těchto firem je potom distribuovali prostřednictvím podomního prodeje, mnohdy s falešnými posudky a vymyšlenými srdceryvnými příběhy.³¹⁰ Nejčastějšími náměty malovaných „originálů“ byly realistické krajinomalby: „*Největší oblíbené se ... těší motivy podzimní, zimní a letní z Beskyd nebo Českomoravské vysočiny, ač tam nebohý natěrač vůbec nikdy nebyl a kombinuje z paměti nějaké ty ‚Chaloupky české‘ anebo ‚Dálky‘. Hodně se prodávají touto cestou také motivy přímořské a různá zátiší z nichž nejhojněji ‚Rudé máky‘.*“³¹¹ Jejich ceny prý byly srovnatelné se skutečnými umělekkými díly nabízenými na trhu. Podle Karla Lišky byly tyto vyprázdněné, efektní kýče vyráběné tak, aby zapůsobily na prostého člověka. Zároveň se podívoval: „*Takový ‚originál‘ najdete současně v komisi u mnoha obchodníků v každém městě, což působí trapně, a tážete se, jak je to ještě dnes možné?*“³¹² Protektorátní „kulturní

³⁰⁷ Josef Kaplický, Nadprodukce, *Život* XVII, 1941, s. 119.

³⁰⁸ Jaroslav Seifert, *Všecky krásy světa*, Praha 1985, s. 329.

³⁰⁹ Arch. K. P., Velkoobchody s pa-uměním, *Arijský boj* II, 1941, č. 4, 25. 1., s. 8.

³¹⁰ Kulturní rada bude pod tlakem jednotlivců i umělekkých spolků činit kroky proti podomnímu prodeji a vůbec výrobě „umělekkých“ předmětů, jak se ukáže v dalších podkapitolách. Srov. Li. [Karel Liška], *Kupujete obraz?, Umění dneška* I, podzim 1942, s. 174.

³¹¹ Arch. K. P., Velkoobchody s pa-uměním, *Arijský boj* II, 1941, č. 4, 25. 1., s. 8. Zdá se, že existovali jednotlivci i firmy vyrábějící takové obrazy dokonce přímo na objednávku.

³¹² Li. [Karel Liška], Nadbytek „originálů“, *Umění dneška* I, 1942, podzim s. 173.

konjunktura“ v této formě „*leckde dospěla na pokraj šmelinářství, závratné stoupání cen, které nedovolovalo slušnému člověku koupit si obraz.*“³¹³

Do oběhu se tehdy dostávalo také velké množství padělků. Obchod s uměním byl zamořen „originály“, které šikovně napodobovaly styl populárních umělců minulosti i současnosti.³¹⁴ Podle dobových zpráv byly nejčastěji paděláni tito autoři: Lolek, Kaván, Uprka, Slaviček, Klavoda, Hudeček, Knüpfer, Ullman, Mařák, Navrátil, Schweiger, Kosárek, Blažiček, Radimský, Piepenhagen, Josef Mánes a Quido Mánes, Panuška, Schikaneder aj.³¹⁵ Pěkně to přibližuje ilustrace z roku 1944. Stojí na ní dva malíři obklopeni čtyřmi stojany a řadou pláten opřených o zeď ateliéru. Jeden druhému říká: „*Doraz' toho Uprku a pust' se do Kavána. Já zatím ,udělám' Mánesa.*“³¹⁶ [25] Obětmi obchodníků s podobným zbožím bývali lidé, kteří sice měli dostatek peněz, ale jinak byli výtvarně a sběratelsky nezkušení. Našli bychom mezi nimi jak továrníky, bankéře, tak učitele, úředníky i řemeslníky.³¹⁷ K úspěšnému prodeji falza podle Jana Loriše nejčastěji pomohla ješitnost a domýšlivost kupce. Podle něj existovaly tři základní motivy pro sbírání obrazů v té době: láska ke krásným věcem, osobní prestiž a spekulace.³¹⁸

Při pohledu na situaci, v níž se české umění ocitlo díky bujarému rozvoji obchodu s „uměním“, zapochyboval předseda Kulturní rady Miloslav Hýsek o prospěchu tehdejšího mimořádného zájmu veřejnosti o uměleckou tvorbu. Litoval toho, že obecnost příliš dychtivě, spěšně a nekriticky nakupovalo „umění“. Byl si vědom toho, že nadměrná poptávka po uměleckých dílech vyvolávala překotnou činnost umělců a postupnou devalvaci jejich díla.³¹⁹ Problematického stavu tehdejšího umění, v němž se uplatnila celá řada pofiderních „umělců“, zneužil anonymní autor Arijského boje k demagogické úvaze nad tím, kam by české umění dospělo za bývalé republiky, kdyby nezanikla: „*Hovoří o tom, do jaké zvrhlosti umělecké anarchie a zmatku v názoru na tvůrčí hodnoty by dospěl vývoj podle receptu bývalých kulturních primadon židomarxistické éry, kdyby se měl brát cestami jimi vytyčenými. Kdyby měla nivelizace uměleckého projevu pokračovat až na ten bedný stupeň*

³¹³ František Kovárna, Dvoji výtvarná tvář za války, *Kritický měsíčník* VI, 1945, s. 208.

³¹⁴ Srov. Jindřich Paldus, Honba za uměním, *List mladých* IV, 1942, č. 24, 12. 6., s. 5.

³¹⁵ Doc. František Petr, O padělání uměleckých děl, *Svět* III, 1944, č. 7, 16. 2., s. 8–9.

³¹⁶ Řemeslo má zlaté dno, *Svět* III, 1944, č. 6, 9. 2., s. 2.

³¹⁷ Arch. K. P., Velkoobchody s pa-uměním, *Arijský boj* II, 1941, č. 4, 25. 1., s. 8.

³¹⁸ Dr. Jan Loriš, Falsifikáty – objekty sběrateství, *Umění dneška* I, 1942, s. 37–38.

³¹⁹ *Umělci národu: Výstava soudobého umění v Praze* (kat. výst.), Hollar, JUV, Mánes, Myslbek, Svaz českého díla v Praze 1943, s. [11].

nejhlubší úrovně, jak o něm snil jeden bývalý levicový literát, doufající, že s pokračující proletarisací mas dojde také k onomu okamžiku, kdy poezii a vůbec ‚kulturu‘ budou podle jeho slov ‚dělati všichni‘.³²⁰

Bezprecedentní rozkvět obchodu s „uměním“, který nastal za protektorátu, podle psychoanalytika Bohuslava Brouka dobře ilustroval, jak často lidé přisuzují věcem nesmyslně vysokou hodnotu. Důsledkem toho je, tvrdil Brouk, že lpí na těch, které už vlastní, a zároveň nakupují nové, aniž by zvážili výši ceny a to, jestli je vůbec potřebují: „*Smutným dokladem toho je dnes, za války zejména horečná poptávka po přemrštěně drahých kýčářských obrazech od pokoutních i oficiálních mazalů. Možnost fantasovati o svém bohatství vykupují si lidé zřejmě velmi draze, ježto, jak jsme právě zjistili, má fiktivní hospodářská funkce věci nejedny neblahé následky.*“³²¹ Jedním z nich byl tehdy boom výtvarné produkce běžně označované jako kýč. Kýč se proto stal široce diskutovaným tématem nejen za protektorátu, ale také bezprostředně po osvobození.

5.2 Kýč

5.2.1 Umění a kýč

Umění a kýč byl název výstavy, kterou uspořádal František Venera v Domě umění města Brna v polovině roku 1948. Byl autorem jejího ideového návrhu, výtvarného řešení i zpracování katalogu.³²² Začínala oddělením s obrazy tehdy nově jmenovaných národních umělců (Ludvík Kuba, Josef Lada, Antonín Procházka, Václav Rabas, Václav Špála, Max Švabinský). Po něm následovalo lidové umění (obrázky na skle, sošky, keramika, truhla), lidová umělecká výroba a užité umění.³²³ Další část výstavy se věnovala sedmi umělcům, kteří měli reprezentovat základní malířské typy (Josef Čapek, Jan Zrzavý, Václav Špála, Josef Lada, Ernest Zmeták, Emil Filla). Ve zbývajících místnostech byl dán prostor tomu, aby se na konkrétních příkladech návštěvníci seznámili s různými způsoby, jak umělci

³²⁰ Verus, Poznámky kulturní, *Arijský boj* IV, 1943, č. 39, 25. 9., s. 4.

³²¹ Bohuslav Brouk, *Lidé a věci*, Praha 1947, s. 28.

³²² Výstava Umění a kýč byla první z trojice didaktických výstav s podtitulem Výchova k umění, které uspořádal brněnský Dům umění v letech 1948 a 1949. (9. 6. – 11. 7. 1948), *Umění a kýč – 2. podobizna*, Dům umění v Brně 1948 (4. 9. – 3. 10. 1948), *Malíř Lev Šimák*, Dům umění v Brně 1949 (18. 3. – 27. 4. 1949).

³²³ Uměleckou výrobu reprezentovaly práce vzorkovny Ústředí lidové a umělecké výroby (ÚLUV) v Uherském Hradišti. ÚLUV bylo zřízeno roku 27. 10. 1945 na základě Dekretu prezidenta republiky o organizaci lidové a umělecké výroby, 110/1945 Sb. Ústředí sídlilo v Praze. Jeho úkolem bylo řídit a organizovat veškerou lidovou a uměleckou výrobu v Československu.

zobrazují skutečnost a s uměleckými prostředky, kterých k tomu používají (kresebné, grafické a malířské techniky). V závěru výstavy bylo instalováno to, co Venera považoval za kýč.

Autor svou výstavu chápal jako výraz nové socialistické formy výstavnictví, které mělo vychovávat a vzdělávat. Podle dobových představ nabývaly výstavy na významu, protože se stávaly „*nepostradatelnou složkou kulturně–politického a technicko–hospodářského života*.“³²⁴ Venera byl přesvědčen, že to byl nedostatek výchovného poslání výstav, který „*vymstil se na moderním umění krutě*.“³²⁵ Kultura by podle něj neměla být „*cílem sama sobě*“, ale měla by přetvářet člověka. Proto výstavou Umění a kýč chtěl zdůraznit „*sociální smysl a funkci umělecké tvorby*“. Pomocí srovnávací metody prokazoval „*spojitost lidového a tzv. vysokého umění, stejně jako srozumitelnost moderního výtvarného projevu a banalitu kýče*.“³²⁶ Použil k tomu originální instalaci, v níž ukazoval vztahy mezi jednotlivými exponáty pomocí nití, šipek a krátkých doprovodných komentářů. Na stěnách i v prostoru vznikaly jakési grafy nebo sítě vztahů. [24] Těmito prostředky byly představeny nejkřiklavější příklady běžného kýče (porcelánové suvenýry, barvotiskové obrázky, sádrové odlitky bust politiků apod.) nebo formální a obsahové souvislosti mezi moderními obrazy a lidovým uměním.

Tato komparativní metoda se osvědčila už tři měsíce před tím, když Jiří Venera, syn Františka Venery, spojil výstavu ruských lidových tisků z devatenáctého století s pracemi Marca Chagalla. Chtěl tím dokumentovat, že „*profesionální a lidové výtvarné umění vyrůstá z týchž kořenů. A dále: „... že profesionální umění může navázat na umění lidové a dosáhnouti stejně pronikavého účinku, jako umění, které prokračuje v tradici umění vysokého právě nejmarkantněji*.“³²⁷ Základními společnými rysy ruských lidových tisků a obrazů Chagalla podle něj byla kompozice, barevnost, citovost, epičnost a humor. Na závěr své názory shrnul: „*Chagallem přesahuje lidové [škrtnuto vysoké] umění do umění vysokého [škrtnuto lidového], zároveň obohacuje je o nové vysoké složky*.“³²⁸ Skutečností je, že právě

³²⁴ Jiří Kroha, Výstavnictví v ČSR, *Blok III*, 1948–1949, č. 3, s. 108. Třetí číslo třetího ročníku časopisu *Blok* bylo věnováno výstavnictví.

³²⁵ František Venera, Nové formy výstavnictví, *Blok III*, 1948–1949, č. 3, s. 48.

³²⁶ *Ibidem*.

³²⁷ Archiv Domu umění města Brna, DU 65, dva nedatované listy nadepsané Marc Chagall a podepsané J.V. [Jiří Venera].

³²⁸ Archiv Domu umění města Brna, DU 65, dva nedatované listy nadepsané Marc Chagall a podepsané J.V. [Jiří Venera].

takové srovnání bylo jedním z mála způsobů, kterým se dal v době po komunistickém převratu obhajovat „formalismus“ a „subjektivismus“ moderního umění.

Venera zároveň poněkud rozporuplně tvrdil, že v současnosti nejde „v první řadě o popularisaci moderního umění, které se již začíná stávat principem nového životního stylu“, ale o hledání nového „výrazu a slohu“, který by vyjádřil životní síly plynoucí z proměny sociálního systému.³²⁹ Ale zároveň vyslovil přání, aby se prostřednictvím výstavy laická veřejnost zbavila „balastu, který je přisát na dnešní kultuře.“ Problémem však bylo, že komunističtí kulturní ideologové, na rozdíl od Venery, moderní umění za „princip nového životního stylu“ nepovažovali.

Jedním z nejstarších příkladů osvětové výstavy, která se poukousela vyznačit hranice umění a kýče, byla expozice reprodukcí českých umělců doplněná o příklady vkusu a nevkusu, kterou v letech 1912 až 1913 realizoval na různých místech ve východočeském kraji estetik Bohumil Markalous.³³⁰ Tato myšlenka se stala znovu aktuální v protektorátu, kdy začal být kýč v souvislosti s rozkvětem obchodu s průmyslově vyráběnými malovanými „originály“, díly diletantů a padělatelů, vnímán jako palčivý společenský a hospodářský problém. Už v roce 1940 vyzýval malíř Otakar Mrkvička k realizaci putovní vzdělávací výstavy: „Ať poučí diváka o uměleckých prostředcích výtvarných, o malířském rukopise, o úloze motivu, o různostech uměleckých pojetí, o směrech. Ať vyloží, v čem je smysl a poslání výtvarného díla... A hlavně jak říkám – propagačně výchovná umělecká výstava se nesmí bát ukázat na rozdíl mezi ubohou řemeslnou mazanicí a dobrým obrazem. Musí dovést konfrontovat kýč, nebo dokonce padělek s věcí pravou.“³³¹ Výzva, která byla určena především činovníkům Kulturní rady Národního souručenství, vyšla tehdy naprázdno a během okupace se nikdo o nic takového nepokusil. Snad jen v roce 1940 Spolek výtvarných umělců Mánes, když uspořádal výstavu Od náčrtu k obrazu a soše, jejímž smyslem bylo přiblížit divákům základní principy tvůrčího procesu. Otakar Mrkvička se také domníval, že v rámci přípravy propagačně výchovné výstavy namířené proti kýči by měla vzniknout

³²⁹ V. [František Venera], Několik slov úvodem, in: idem, *Umění a kýč* (kat. výst.), Dům umění města Brna, Brno 1948, s. 3.

³³⁰ Luděk Škrabal, *Jaromír John* (diplomní práce), Historický ústav PF JČU, České Budějovice 2007, s. 25.

³³¹ Otakar Mrkvička, *Výtvarná kultura v národě*, *Brázda XXI* [III], 1940, č. 43, 23. 10., s. 512.

přístupně napsaná kniha, která by čtenáři poskytla v základních obrysech informace o umění.³³²

Právě Venerův katalog výstavy Umění a kýč promlouvá k čtenáři srozumitelně a lapidárně.³³³ Neobsahuje, vyjma úvodní strany, žádný souvislý text, ale jen krátké vysvětlující věty, komentáře a hesla, které prostupují celou publikaci. Venera se jejich prostřednictvím snažil například doložit, že vztahy mezi vysokým uměním a lidovou tvorbou jsou přirozeným jevem. Kromě toho uvedl, že potřeba výtvarně se vyjadřovat je nedílnou součástí lidského života. Tvrdil, že v lidovém umění se odráží cítění, život a práce celého národa. Podle něj lidové a vysoké umění na sebe vzájemně působilo už od dob romantismu. A nejen to, v mnohém si podle Venery odpovídají a vzájemně se prostupují, což ilustroval na vybraných českých umělcích. K reprodukcím obrazů jednotlivých vybraných umělců napsal: „*Prostota i barevnost obrazů Josefa Čapka pramení z podobného zdroje jako české lidové malby na skle... Jan Zrzavý zjednodušuje ve svých obrazech svět v náznaky. Podobně pracuje lidový umělec a v tom je jejich příbuznost... Lidové i Špálovo umění se projevuje účinnou úsporností a typicky českým laděním barev... Josef Lada spojuje podobně jako lidové vyprávění schopnost s lyrickým pohledem na svět... Tvorba Emila Filly ve svých důsledcích se blíží svým způsobem projevu lidového umělce.*“³³⁴ Venera usilovně vysvětloval, že lidový tvůrce i moderní umělec jsou mluvčími celé společnosti a každý z nich odhaluje nové pohledy na život, práci a na svět. Hodnota jejich díla podle něj tkvěla v osobitém tvůrčím přetváření skutečnosti. Umělecké dílo vyjadřuje výtvarníkův poměr k tomu, co ho obklopuje, což se pokusil ilustrovat na příkladech realistické, impresionistické a expresivní malby. Jestliže se před tím zaměřil na problematiku formy, nakonec se věnoval otázce obsahu. Jedna z jeho krátkých tezí zněla, že v posledních desetiletích se umění sice snažilo reflektovat sociální skutečnost, ale dnes, že je jeho klíčovým tématem.³³⁵ Venerova koncepce – patrně záměrně – ignorovala surrealismus a abstrakci, v rámci kterých by se mu obtížně argumentovalo vztahem k lidovému umění a objektivní realitě. Pravděpodobně se jim ale vyhnul cíleně z ideologických důvodů.

³³² Otakar Mrkvička, Výtvarná kultura v národě, *Brázda* 21 [3], 1940, č. 43, 23. 10., s. 512.

³³³ Další texty zabývající se kýčem: Wilhelm Waetzoldt, *Nebojte se umění*, Praha 1942. – Miroslav Míčko, *Umění nebo život*, Praha 1944. – Alois Pitrmann, *Výtvarník rozmlouvá s divákem*, Praha 1945. – Jiří Krejčí, *Hovory o obrazech*, Praha 1948.

³³⁴ Umění a kýč (výst. kat.), Dům umění města Brna, Brno 1948, s. 13–18.

³³⁵ *Ibidem*, s. 24.

Výstavní katalog obsahuje na několika místech hesla vyzívající k nákupu uměleckých děl a jejich uváženému výběru, například: „*Umění množí život o krásu a radost. Obohatte prostředí, v němž žijete uměleckými díly... Nepodporujte obchodníky s výtvarným brakem. Odmítejte pokoutní napodobeniny lidového uměleckého výtvoru... Kupujte pouze hodnotné originály... Poměrně levné jsou kresby, grafika a keramika... Vyzdobte svůj byt raději dokonalými reprodukcemi, nežli špatnými originály... Odmítejte obchodníky s brakem... Před koupí se vždy poraďte s námi nebo s odbornými znalci.*“³³⁶

Kromě demonstrování vztahu mezi moderním a lidovým uměním bylo smyslem Venerova úsilí ukázat také rozdíl mezi uměním a kýčem. Proto jsou dvě poslední strany katalogu věnovány kýči a jeho politickému kontextu. Podobně heslovitým způsobem jako v ostatních částech katalogu vložil černým rámečkem zvýrazněné proklamace: „*Kýč je produktem úpadkového období kapitalismu. V socialistickém státě nemá oprávnění. Potlačovat kýč je jedním z velkých úkolů politických.*“³³⁷ Naléhavost těchto tezí byla vyzdvížena jejich typografickým využitím na přebalu katalogu.[27] Myšlenkový konstrukt, že kýč je dílem „úpadkového“ kapitalismu, že v socialismu nemá důvod existovat a že odstranit ho je politickým rozhodnutím, zní dnes naprosto nepochopitelně. Odkud pramení tento hluboce ideologicky zabarvený tón v oblasti, která má zdánlivě pouze estetický rozměr? Odpověď na otázku je třeba začít hledat už ve třicátých letech.

Na rozdíl od Ottova slovníku naučného, který heslo kýč ještě neobsahoval, Masarykův slovník naučný ho v roce 1929 definoval: „*Kýč, v umění označení pro líbivou prostřednost, dílo utvořené snadně a obratně, ale bez uměleckého posvěcení.*“³³⁸ Obdobně byl charakterizován ve Slovníku jazyka českého z roku 1937.³³⁹ Na rozdíl od těchto výkladů, které odpovídaly všeobecné představě o tom, že kýč je dílo nenáročné, líbivé a „neumělecky“ provedené, nabídly sociologicky orientované koncepce kýče značně odlišnou interpretaci. Výklad kýče, který se opírá o vztah mezi ním a společností, podal Komenského slovník naučný v roce 1938: „*Kýč, označení pro výtvor, jenž obyčejnými, širokým vrstvám přizpůsobenými prostředky, snaží se docílití estetické působnosti uměleckého díla.*“³⁴⁰

³³⁶ Ibidem, s. 4, 5–6, 10.

³³⁷ Ibidem, s. 42.

³³⁸ Zdeněk V. Tobolka (ed.), *Masarykův slovník naučný* [4. díl], Praha 1929, s. 273.

³³⁹ František Trávníček – Pavel Váša, *Slovník jazyka českého* [1. díl], Praha 1937, s. 889.

³⁴⁰ František Bednařík (ed.), *Komenského slovník naučný*, [7. díl], Praha 1938, s. 13.

V roce 1933 postavil umění a kýč do protikladu Bohuslav Brouk. Podle něj „*umění vyzdvihává estetický smysl reality,*“ zatímco „*zobrazování věrné skutečnosti samo o sobě je kýčářství, které je surogátním vyplňováním tužeb sociálně, ale nikoli reálně nesplnitelných.*“ Kýč podle Brouka vytváří iluzi reality, která pak „*umožňuje lidem shlížeti krásná těla žen, exotické krajiny a přepychové paláce na obraze, nemají-li k nim sami ve skutečnosti přístup.*“³⁴¹ Tyto úvahy do širě rozvedl Karel Teige ve své knize *Jarmark umění* v roce 1936. Zabýval se v ní důsledky komercializace umění v průběhu devatenáctého a dvacátého století.³⁴² Svůj výklad kýče opřel o marxistickou teorii třídního konfliktu. Domníval se, že kapitalistická společnost vytvořila „systém dvojí kulturní úrovně“: buržoazní umění pro buržoazii (neumění) a buržoazní umění pro lid (paumění, kýč). Tato dvojí úroveň podle něj nahradila dřívější dualitu oficiálního a lidového umění. Dále rozlišoval v kapitalismu dvojí umění, které stojí proti sobě: oficiální tvorba (neumění) a avantgarda (umění). Oficiální umění měšťanské třídy existovalo podle Teigova názoru ještě v nižší, masové a trivlizované formě, za kterou považoval lidový kýč a kýč pro lid: „*Tento lidový kýč, předpisovaný nekultivovaným širokým vrstvám, je buď opotřebovaným a vyčichlým uměním, které bylo kdysi salónní, nebo je zbožím patnáctého řádu, ohlupujícím barvotiskem a kalendářem, nejubožejší zábavou, která chce udržovat lid v náboženské, nacionalistické, militaristické či morální hypnóze a posilovat konzervativní prvky v lidové a namnoze i proletářské psychoideologii. Funkce lidového podumění je podobná funkci všeobecného povinného vyučování, které také je kulturní podvýživou a které udržuje záměrně lid v hranicích žádoucí nevědomosti.*“³⁴³ Teige popsal kýč jako omamný prostředek sloužící k ovládnutí obyvatelstva. Toto pojetí kýče mělo zásadní význam pro jeho interpretaci nejen v protektorátu, ale především po skončení druhé světové války.³⁴⁴

Poměrně vzácný byl názor, že kýč je něčím pro moderní společnost přirozeným, oprávněným a v některých svých funkcích nenahraditelným.³⁴⁵ Karel Horký v roce 1939 napsal, že každý národ má své „národní“ kýče, které vzniknou tím, že významné umělecké

³⁴¹ Bohuslav Brouk, „Poesie 1932“ a choromyslnost, *Volné směry* XXX, 1933–1934, č. 1, s. 72.

³⁴² Kniha vychází z článku Karla Teiga *Jarmark umění* (*Žijeme* 2, 1933, č. 9, s. 263–269.) a přednášky pro Jednotu nemajetného a pokrokového studentstva v Praze, kterou pronesl 6. listopadu 1935 v Máněsu.

³⁴³ Karel Teige, *Jarmark umění*, Praha 1936, s. 50.

³⁴⁴ Podle Karla Teiga se kýč stal ideologickým prostředkem nacismu, stejně jako Stalinova sovětského systému, kde se skrýval za hesly „proletářské umění“ a „socialistický realismus“.

³⁴⁵ Karel Horký, *Je to jen kýč ...* (1939), in: týž, *Cestou necestou. Výbor fejetonů, obrázků a črt*, Československý spisovatel, Praha 1954, s. 301.

dílo svým častým reprodukováním „zkýčovatí“, nebo ty, které neměly odpočátku žádnou nebo jen malou uměleckou hodnotu. Jako příklad uvedl obrazy Havlíčkova loučení s rodinou před cestou do exilu, výjevy ze života lešetínského kováře nebo odchod Jana Amose Komenského z vlasti. Tyto barvotiskové kýče podle něj visívaly v mnohých domácnostech a plnily dobře své politické a mravní poslání, protože promlouvaly „*svou prostou, často zcela prostinkou, ale velmi výmluvnou řečí.*“ Na základě vlastní zkušenosti následně připustil: „*Kolo času se točí a v životě národů mohou přijít okamžiky, kdy i nejobehranější gramofonová deska nebo dokonce i starý flašinet, hraji-li nápev ‚Kde domov můj‘, rozechvějí v duši člověka všechny struny. Taková je doba i dnes, a proto kýče vstávají z hrobu.*“³⁴⁶ Měl pravdu. V následujících letech se v protektorátu rozmohl kýč v mnoha oborech a na mnoho způsobů tak, že se proti němu rozhodl zasáhnout i stát.

Politická, společenská a kulturní situace v protektorátu vytvořila velmi vhodné podmínky pro rozvoj umělecké produkce, která často stereotypně opakovala osvědčené motivy (podobizna, zátiší, krajina), přičemž se opírala o neinvenční varianty realismu, impresionismu a fauvismu. Jednou z příčin bylo, že oficiální správní aparát požadoval rasově, politicky a ideologicky neškodnou konzervativně orientovanou uměleckou produkci, případně díla, která nepobuřovala svým výtvarným pojetím.³⁴⁷ Tuto situaci umocnila konjunktura neproblematických výstav, která zneužívala mimořádného zájmu obecnstva o kulturní akce a také o nákup českého umění.³⁴⁸ Toho maximálně využívali umělci „podnikatelé“, padělatelé a diletanti.³⁴⁹ Za těchto okolností byla řada těch, kteří byli názoru, že mnohé práce oficiálně prezentované na tehdejších výstavách byly doslova vyráběny pro umělecký trh, s vidinou zisku a s ohledem na vkus kupujících. Takovou „tvorbu“ považovali za kýč, a proto začali iniciovat zásahy proti podobným jevům. Kýč se proto stal v

³⁴⁶ Karel Horký, Je to jen kýč ... (1939), in: týž, *Cestou necestou. Výbor fejetonů, obrázků a črt*, Československý spisovatel, Praha 1954, s. 303.

³⁴⁷ Jiří Doležal, *Česká kultura za protektorátu*, Praha 1996, s. 27. Srov. František Červinka, *Česká kultura za okupace*, Praha 2002, s. 24-38.

³⁴⁸ hč, Pozor na konjunkturu!, *České slovo* XXXIII, 1941, č. 92, 19. 4., s. 10. – Jiří Jahn, Konjunktura a umění, *Brázda* XXIII [V], 1942, č. 3, 21. 1., s. 35-36. – Verus, Poznámky kulturní, *Arijský boj* IV, 1943, č. 46, 13. 11., s. 4. – Červinka František, *Česká kultura a okupace*, Praha 2002, s. 95-101.

³⁴⁹ Arch. K. P., Velkoobchody s pa-uměním, *Arijský boj* II, 1941, č. 4., 25. 1., s. 8. – F. Fejtek, Neplechý a co dělá proti nim Kulturní rada, *Přítomnost* XVII, 1942, č. 3, 1.12., s. 13-14. – Dr. Jan Loriš, Falsifikáty – objekty sběratelství, *List mladých* IV, 1942, č. 23, 5. 6., s. 4. – Li., Nadbytek „originálů“, *Umění dneška* I, 1942, s. 173.

protektorátu intenzivně diskutovaným tématem.³⁵⁰ Už v roce 1940 Otakar Mrkvička konstatoval: „*Kýč dusí náš kulturní život ve všech oborech.*“³⁵¹ Ovšem co přesně je za této situace kýč, nebylo zdaleka jasné.

Během protektorátu byly definovány různé podoby kýče a také způsoby, jak omezit jeho šíření. Mnoho z nich bylo realizováno teprve v osvobozeném Československu, případně po komunistickém převratu v roce 1948.³⁵² Když ovšem Deryck Viney v roce 1953 hodnotil změny, ke kterým došlo v československé kultuře po komunistickém převratu, konstatoval, že byl sice odstraněn jistý druh banality – kýč (hollywoodské sladkobolné nebo akční filmy atp.), ale byl nahrazen novou formou prostřednosti.³⁵³ Ve snaze omezit kýč se tehdy pozornost soustředila na celkovou reorganizaci výtvarnictví, regulaci trhu s uměním, reformu vzdělávacího systému a lidovou osvětu. Mezi navrhované kroky patřily: vytvoření systému regionálních galerií, zadávání státních uměleckých zakázek, zavedení estetické a výtvarné výchovy na všech stupních škol, výroba a prodej kvalitních reprodukcí významných uměleckých děl, půjčování zarámovaných originálních grafik a reprodukcí v knihovnách, pořádání putovních didaktických výstav atd. Kromě teoretických úvah došlo už za okupace také k některým praktickým krokům, které měly omezit podnikání jednotlivců a firem vyrábějících „originální“ malby a činnost diletantů.³⁵⁴ V roce 1944 Ministerstvo lidové osvěty a Nejvyšší úřad cenový přistoupily ke stanovení nových pravidel pro trh s uměním. Ministerstvo vytvořilo seznam českých výtvarných umělců, kteří měli umělecké vzdělání a byli členy některého státem uznaného uměleckého spolku, a cenový úřad zveřejnil vyhlášku, podle které mohla být prodávána volně jen díla umělců z tohoto seznamu.³⁵⁵ Ceny prací ostatních se určovaly podle předepsaného sazebníku 8 haléřů za centimetr čtvereční pomalované plochy. Toto nařízení mělo především hospodářský smysl, ale skutečnou kvalitu rozhodně nezaručoval. O ni ostatně nacistickému režimu v podstatě nešlo, jeho kritéria byla zakotvena v ideologii. Zmiňovaná protektorátní vyhláška platila i v osvobozeném

³⁵⁰ Milan Pech, Diskuse o kýči v letech 1938 – 1948, *Umění* LVII, 2009, s. 261 – 272.

³⁵¹ Otakar Mrkvička, Výtvarná kultura v národě, *Brázda* XXI [III], 1940, č. 43, 23. 10., s. 511.

³⁵² *Umění a kýč* (kat. výst.), Dům umění v Brně 1948.

³⁵³ Deryck Viney, Czech Culture and the 'New Spirit', 1948-52, *Slavonic and East European Review*, č. 77, June 1953, s. 492.

³⁵⁴ Kulturní rada se snažila už v roce 1940 upozorňovat na rozmáhající se aktivity pochybných obchodníků s „uměním“, např. prostřednictvím letáku: *Kupujte díla jen skutečných výtvarných umělců. Odmítejte podomní obchodníky s brakem!*, Kulturní rada, Praha 1940.

³⁵⁵ Vyhláška č. 105 Nejvyššího úřadu cenového ze dne 4. února 1944, úřední list č. 36/44, maloobchod č. 7/44, s. 178.

Československu, jak ukazuje katalog výstavy Umění a kýč, ve kterém je uvedena jako jeden z prostředků, kterými stát bojuje proti kýči.³⁵⁶

Je překvapivé, že se v protektorátu prakticky nesetkáváme s tím, co by se dalo označit jako ideologický kýč. Je to ještě překvapivější vzhledem k tomu, že ho ovládala země, kde byl právě kýč ve službách politické a rasové ideologie estetickým standardem. S nacistickou výtvarnou produkcí se protektorátní občan setkával především na stránkách novin a časopisů, kde byla německé kultuře povinně věnována často až třetina přílušných rubrik.³⁵⁷ Další příležitost k setkání s nacistickým ideologickým brakem skýtaly různorodé propagandistické výstavy. Jednou z nich byla například expozice Ctěte práci, která byla prezentována roku 1944 v Národním muzeu v Praze.³⁵⁸ Ačkoliv by se v tehdejším českém umění našlo jen stěží něco podobného, přesto oficiální umění neslo příznaky všeobecného poklesu kvality, nárůstu banality a kýče. Podle amerického kritika umění Clementa Greenberga, který v roce 1939 publikoval slavnou stať Avantgarda a kýč, totalitní politické systémy snižovaly úroveň kultury záměrně k přání mas, aby je ukolébávaly.³⁵⁹ Jejich upřednostňování kýče bylo podle něj způsobem, kterým se podbízel lidem, aby jimi manipulovali a ovládali je.³⁶⁰ Podíváme-li se na situaci v protektorátu touto perspektivou, nabízí se úvaha, zda protektorátní rozkvět kýče ve všech jeho formách nacistům nevyhovoval. Snad z těchto důvodů okupační moc jak vítala, tak i aktivně podporovala prostřednost a kýčovitou selankovitost ve všech kulturních oborech.

Po osvobození kampaň proti kýči, která se rozpoutala za protektorátu, ještě zintenzivěla. Na místo dřívějšího tradičního výkladu kýče jako špatně provedeného líbivého díla převážila znovu jeho ideologická interpretace. Prožitek války a okupace vyvolaly široce pociťovanou touhu po spravedlivém, humánním a rovnoprávném společenském systému, kterým se zdál být socialismus. Byli to především komunisté, kteří polarizovali českou společnost tím, že prezentovali přítomnost jako bod zvratu, okamžik osudové volby: Západ nebo Východ, kapitalismus nebo socialismus, avantgarda nebo socialistický realismus, umění nebo kýč. Za podmínek, které nastaly v československé kultuře ve druhé polovině čtyřicátých

³⁵⁶ *Umění a kýč* (kat. výst.), Dům umění v Brně 1948, s. 42.

³⁵⁷ Večeřa Pavel, Zapřísahající láska k národnímu bytu. Kultura na stránkách protektorátních deníků, *Host* V, 2005, s. 43.

³⁵⁸ Jinou formou nacistického ideologického kýče byla pečlivě zrežírovaná veřejná shromáždění, maršparády apod.

³⁵⁹ Peter Reichel, *Svůdný klam Třetí říše*, Praha 2004, s. 304.

³⁶⁰ Clement Greenberg, Avantgarda a kýč, *Labyrinth revue* VII–VIII, 2000, s. 74.

let, bylo obtížné – ne-li skoro nemožné – vést seriózní diskuzi. Například odmítání socialistického realismu sovětského typu bylo vykládáno jako nepřátelství vůči osvoboditelské zemi a hájení překonané „kapitalistické“ avantgardy. Nesouhlas s divokým tažením proti kýči a metodám, kterými bylo ospravedlňováno, byl vykládán jako jeho obhajoba. Celkové naladění společnosti nahrávalo radikálním řešením.

Proti tehdejšímu černobílému pohledu na svět vystoupila Helena Koželuhová, podle které kýč nebyl ani absolutně dobrý, ani absolutně špatný. Pokud si byl divák nebo posluchač vědom, že kýč „není skutečnost, nýbrž primitivní sen“, pak podle ní nebylo na škodu, když jím „na chvíli v dobách deprese uklidní svoji touhu po štěstí.“³⁶¹ Naopak za nebezpečný považovala „politický kýč“, čímž nepřímou narážela na politiku Komunistické strany Československa, která v lidech probouzela „sen o dokonalosti veřejného života.“³⁶² Autor článku Kýč před lidový soud! viděl situaci jinak. Podle něj hospodářský liberalismus neměl zájem o boj s kýčem, protože ho používal jako prostředek snadného zisku a „otupování citu“ širokých vrstev obyvatel. Proto vyzýval: „*Ale lze proti kýči zakročit dnes, kdy není už třeba couvat před posvátnou nedotknutelností výrobní svobody, lépe řečeno zvůle. Proti kýči je nutno zakročit proto, že dnes je nám už odhalena jeho reakční antisociální tvář.*“³⁶³

V květnu 1945 komunistický ministr školství a osvěty Zdeněk Nejedlý prohlásil: „*Není pravda, že fašismus je zničen. Válkou byla zničena vojenská síla fašismu. Ale fašismus existuje dále, a je i v nás a mezi námi. Ano, jsa poražen mocensky, utiká se tím více na kulturní pole, aby odtud pokračoval ve své zhoubné činnosti.*“³⁶⁴ Podle Nejedlého bylo třeba ho identifikovat a zničit. Ze souvislostí bylo zřejmé, že mýnil uměleckou avantgardu. Otakar Mrkvička Nejedlého teze pohotově parafrázoval při obraně moderní tvorby ve své přednášce Umění a kýč v únoru 1946: „*Fašismus není mrtev. Je likvidován vojenskou mocí. Jeho státní zřízení je rozkotáno, ale fašisté ještě jsou. Jsou i mezi námi. A jsou v podobě velmi nevinné. Nebudou moci tak hned vystoupit s nějakou agitací. Budou si dávat dobrý pozor. Zamýšlejte se a nedávejte se odrazovat nezvyklostí nebo nesrozumitelností soudobého umění!*“³⁶⁵

³⁶¹ Helena Koželuhová, Černý a bílý, *Obzory* I, 1945, č. 1, 25. 8., s. 5.

³⁶² *Ibidem*.

³⁶³ MVK [Otakar Mrkvička?], Kýč před lidový soud!, *Kulturní politika* I, 1945, č. 6, 19. 10., s. 3.

³⁶⁴ Zdeněk Nejedlý, Za lidovou a národní kulturu, in: Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Dagmar Dušková (edd.), *České umění 1938–1989*, Praha 2001, s. 54.

³⁶⁵ Otakar Mrkvička, *Umění a kýč*, Praha 1946, s. 23.

Fašismus pokládal za produkt kýče a kýči přisuzoval fašistickou podstatu.³⁶⁶ Měl být nelítostně odstraněn: „*Kýč soustavně odvyká myslit, nutí zapomínat, omamuje, uspává, ochromuje. Kýč je nejnebezpečnější politický prostředek, jaký měšťáctvo vynalezlo.*“³⁶⁷ Vzhledem k tvrzení o lživé podstatě kýče bylo podle dobových interpretací jeho odstranění nejen problémem estetickým, ale také politickým a etickým.³⁶⁸ Tento výklad s sebou nesl obrovské nebezpečí, že bude zneužit s poukazem na „morální“ povinnost státu chránit obyvatele a socialistický systém, což se následně po komunistickém převratu stalo. Tehdy docházelo k neospravedlnitelným zásahům do veřejného i soukromého života obyvatel s odkazem na nutnost zabezpečit „zdárnou“ transformaci kapitalistického Československa v socialistický stát.³⁶⁹ V současnosti se připouští, že kýč jako produkt úmyslně líbivý, bez problémů srozumitelný a myšlenkově vyprázdňený emocionálně útočí na myšlení člověka a „*zákonitě vše zjednodušuje, zjednoznačňuje, banalizuje a ve svých důsledcích ohlupuje.*“³⁷⁰ Na druhou stranu se uznává, že je jakýmsi legálním nástrojem manipulace v podmínkách dnešní liberálně demokratické společnosti.³⁷¹ Určující vliv na další diskuzi o kýči v poválečné éře měl Mrkvičkův projev z roku 1946, následně vydaný knižně. Nejdůsledněji na něj zareagovala Severočeská Mladá fronta, která ještě v únoru toho roku začala vést kampaň proti kýči.³⁷² Spory o kýč a metody k jeho potlačování vyvolávaly konflikty. Do debaty vnesla novou dynamiku Výstava Obrazů národních umělců SSSR, která proběhla v roce 1947 na Slovanském ostrově v Praze. Postavila českou odbornou veřejnost před otázky, kam by mělo směřovat současné české umění nebo co je podstatou socialistického realismu.³⁷³ Stranou nezůstala také otázka kýče, která přirozeně tanula na mysl kritikům sovětského pojetí socialistického realismu. Kampaň Mladé fronty proti kýči vyvrcholila v roce 1948 diskuzí o kýči v Klubu mladých v Československém rozhlase.

³⁶⁶ Otakar Mrkvička i Zdeněk Nejedlý užívají pojmu fašismus namísto nacismus.

³⁶⁷ Otakar Mrkvička, *Umění a kýč*, Praha 1946, s. 22.

³⁶⁸ Tomáš Kulka se dotýká problematiky kýče jako etické kategorie ve své knize *Umění a kýč*. Tomáš Kulka, *Etika, estetika a politika*, in: idem, *Umění a kýč*, Praha 2000, s. 222–231.

³⁶⁹ Za příklad zneužití estetické kategorie k politickým účelům může posloužit aplikace termínu „entartete Kunst“ v nacistickém Německu.

³⁷⁰ Tomáš Kulka, *Umění a kýč*, Praha 2000, s. 226.

³⁷¹ Příkladem populistického a manipulativního charakteru dnešního kýče mohou být reklamní spoty, telenovely, vybrané televizní pořady apod.

³⁷² jm., *Kýč a brak*, *Severočeská Mladá fronta* II, 1946, 21. 2., č. 44, s. 4.

³⁷³ Více MP [Milan Pech], *Obrazy národních umělců SSSR*, in: Hana Rousová (ed.), *Konec avantgardy? Od mnichovské dohody ke komunistickému převratu*, Řevnice 2011, s. 328.

V důsledku vyhlášení tzv. ostrého kursu v září 1948, které se opíralo o tezi, že přichází fáze „zostřování třídního boje“, přestaly být slyšet hlasy upozorňující na nebezpečí „socialistického kýče“.³⁷⁴ Do popředí se naopak dostali agitátoři, před nimiž varoval Otakar Mrkvička v roce 1946. Východiskem jejich ideologických interpretací avantgardy a kýče byla socialisticko-realistická teorie odrazu, podle níž mělo umělecké dílo „reflektovat“ objektivní realitu.³⁷⁵ V důsledku toho nastala absurdní situace. Avantgarda a kýč, podle jejich soudu produkty překonaného kapitalistického řádu „falšující“ skutečnost, spadly do téže kategorie realitě a společnosti odcizených a nežádoucích kulturních jevů. Výstava Umění a kýč tomu už nemohla zabránit.

5.2.2 Boj proti kýči

Na následujících řádcích se budu zabývat tím, jak se česká společnost snažila vypořádat s kýčem, který byl během války a krátce po ní vnímán jako palčivý problém.³⁷⁶ Rozhodl jsem se k tomu proto, že důsledky boje proti kýči, který se rozpoutal za války a vyvrcholil po ní, jsou zřejmé dodnes, ačkoliv si to málokdo uvědomuje. Jedná se například o zavedení výtvarné výchovy, estetiky nebo dějin výtvarné kultury do školních osnov základních a středních škol. Jde také o vytvoření systému regionálních galerií. S válečným a poválečným úsilím eliminovat z české kultury kýč souvisí taktéž množství reprodukcí obrazů významných umělců, které visely ještě před deseti, dvaceti lety na chodbách, v kancelářích, jídelnách a čekárnách rozličných veřejných institucí. Výsledkem dlouhodobé kampaně proti kýči byl i vznik tzv. artotéky Městské knihovny v Praze, která poskytuje občanům zarámované reprodukcce obrazů a původních grafických listů.³⁷⁷

Podle toho, jak vybraní kritici čtyřicátých let definovali kýč, se lišily i jejich názory na prostředky vedoucí k jeho vymýcení z české kultury. Ve svých úvahách se soustředili

³⁷⁴ Ludvík Kundera, *Ofensiva kýčářů?*, *Lidové noviny* LVI, 1948, č. 143, 19. 6., s. 5. – Jiří V. Svoboda, *Kýčem proti zpátečnictví?*, *Severočeská Mladá fronta* IV, 1948, č. 27, 1. 2., s. 6.

³⁷⁵ Socialistický realismus a formalismus. Problém novátorství a tradice, in: Beresněv V. F. – Nědošivín G. A. (edd.), *Základy marxisticko-leninské estetiky*, Praha 1961, s. 574–585.

³⁷⁶ Budu vycházet z článku, který jsem publikoval v roce 2009 v časopise *Umění*. Milan Pech, *Diskuse o kýči v letech 1938–1948*, *Umění* LVII, 2009, s. 261–272.

³⁷⁷ Artotéku zřídila Městská knihovna v Praze v roce 1983. Tuto specializovanou pobočku situovala záměrně na sídliště Jižní Město – Opatov, kde se předpokládalo její největší využití. Myšlenka půjčovat zarámované reprodukcce a originální grafiky nebyla nová, jak se domnívá Zdeňka Čermáková. Naopak, zrodila se už v době protektorátu jako prostředek boje proti kýči a špatnému vkusu. Zdeňka Čermáková, *Městská knihovna v zrcadle století* (1991), <http://www.mlp.cz/histdal.php>, vyhledáno 6. 9. 2009. Více o problematice kýče v kapitole *Protektorátní kulturní konjunktura, kýč a boj proti němu*.

především na čtyři oblasti: reorganizaci výtvarného umění, regulaci obchodu s uměním, reformu vzdělávacího systému a lidovou osvětu.

V první řadě mělo dojít k povznesení českého umění a výtvarného citu diváků celkovou reorganizací výtvarnictví.³⁷⁸ Mnohým se zdálo, že by jednou z možných cest, jak toho dosáhnout, mohly být státní umělecké zakázky. Proto byl v roce 1942 dán „*podnět k opatřením, jež by zabezpečila pravidelnou práci umělcům*“.³⁷⁹ Kromě sociální otázky měla výtvarná díla v monumentálním provedení vázaném na architekturu pozitivně působit na výtvarný vkus obyvatelstva. Podobně uvažoval už na konci třicátých let Václav V. Štech, který kýč interpretoval jako náhražku za umění, které se odcizilo společnosti a přestalo jí sloužit. Domníval se proto, že pokud by stát zaměstnal umělce „*konkrétní prací, vznešenou i obyčejnou, stále však řízenou k potřebě a vnějšímu nevýtvarnému účelu*“, došlo by tím také k řešení problému kýče, který slouží divákovi na místo umění a pokřivuje jeho výtvarný cit.³⁸⁰ Také František V. Mokrý se domníval, že by realizací veřejných zakázek došlo ke všeobecnému zlepšení vkusu obyvatelstva: „*Malé skromné obrázky či sošky samy neudělají národní výtvarnou kulturu. Ale i pro ně vznikne pak jiný vkus, jiné požadavky, zvyklo-li oko na vysoké a nejvyšší umění v monumentálních materiálech a rozměrech*“.³⁸¹

S vysokými uměleckými hodnotami měla být veřejnost seznamována také prostřednictvím krajských galerií. Miroslav Míčko byl toho názoru, že „*má-li výtvarné umění vskutku proniknout hluboko do kulturního vědomí národa*“, je třeba systematicky vybudovat celou síť těchto výstavních síní.³⁸² Ty by měly být finančně zajištěny státem, vedeny odborníky a podrobeny autoritativní kontrole, která „*korigujíc osobní vlivy, by dbala věcného zájmu a zaručovala, že tu nebude plýtváno veřejným jměním*“.³⁸³ Z podnětu Kulturní rady Národního souručenství, vlivné protektorátní instituce, se plánovalo zřízení galerie v bývalém paláci U Hybernů v Praze a 12 dalších regionálních galerií výtvarného umění. V souladu s názorem, že by měl stát zaručit vysokou uměleckou hodnotu veřejných galerií,

³⁷⁸ E. F. Burian, Přeoranizovat kulturu, *Přítomnost* XVI, 1939, č. 19, 10. 5., s. 289-290.

³⁷⁹ Jiří Škvor, Kulturní rada v duchovním životě národa, *List mladých* IV, 1942, č. 13, 27.3., s. 2.

³⁸⁰ V. V. Štech [Václav Vilém Štech], Předpoklady československého umění, *Přítomnost* XIV, 1937, č. 23, 9.6., s. 362. K téže myšlence se vrátil v úvahách v roce 1943, které byly zveřejněny až po válce v knize Skutečnost umění. V. V. Štech, *Skutečnost umění*, Praha 1946, s. 217-218.

³⁸¹ F. V. Mokrý [František Viktor Mokrý], O výtvarnou kulturu národa, *Brázda* XXI [III], 1940, č. 41, 9.10., s. 489.

³⁸² Miroslava Míčko, Galerie v regionálních městech, *Brázda* XXI [III], 1940, č. 44, 30.10., s. 526.

³⁸³ *Ibidem*, s. 527.

začalo protektorátní Ministerstvo školství a lidové osvěty půjčovat jím zakoupená umělecká díla do jednotlivých venkovských galerií. Ocenil to Jan Žížka, když napsal, že se tímto způsobem umění „dostává lidu, a to ve vhodném výběru.“³⁸⁴ Poznámka o vhodném výběru uměleckých artefaktů není náhodná. Venkovské galerie často trpěly tím, že jejich sbírky byly budovány nezkušenými laiky. Z toho důvodu bylo tehdy možné se v nich setkat nejen s díly hraničícími s kýčem, ale také s falzifikáty.

Podle Jiřího Krejčího bylo nutné v rámci boje za všeobecné zlepšení vkusu zprostředkovat lidem kvalitní umělecká díla. Mělo se toho dosáhnout mohutnou státní podporou výtvarného umění a úpravou cen. Stát by podle jeho představy podporoval umělce nákupem jejich prací, z nichž by byly zřizovány galerie ve venkovských městech. Kromě toho by se tyto instituce staly „jakýmsi státním skladem obrazů a soch, z něhož by bylo umožněno státním zaměstnancům za výhodných podmínek i opatrovat obrazy a sochy do bytů. Koupě zde by byla zároveň zárukou, že koupené dílo má nějakou hodnotu, že je při nejmenším uměním dobrým a na slušné úrovni, poněvadž při státních nákupech bylo dbáno toho, aby bylo podporováno jen umění dobré.“³⁸⁵

Vedle celkové reorganizace výtvarnictví a cenové regulace byla v boji proti kýči vkládána velká naděje do reformy vzdělávacího systému.³⁸⁶ Předpokládalo se, že když budou žáci seznamováni s uměním v útlém věku, budou v dospělosti lépe rozumět výtvarným otázkám a získají cit pro kvalitu i vkus. V tomto smyslu se vyjádřil ve svém článku Miloslav Koutecký: „V hodině umělecké výchovy by se jednak tříbil vkus žactva, což by bylo nejlepší obranou proti rozbujelemu kýči, jednak by se žáci seznamovali s vrcholnými zjevy a projevy světového umění.“³⁸⁷

Anna Masaryková požadovala z téhož důvodu úpravu školních osnov. Děti by podle ní měly přijít do kontaktu s uměním už v mateřských a obecných školách. Považovala za důležité didakticky využít vybraná umělecká díla, která by představovala pravé výtvarné hodnoty a instalovala by se například na školních chodbách. Jejich sledováním od útlého dětství „učily by se děti mimoděk vnímat a chápat okolní svět výtvarně.“³⁸⁸ Ve vyšších stupních škol doporučovala Masaryková učinit výtvarnou výchovu samostatným předmětem,

³⁸⁴ Jan Žížka, Vznik a budoucnost venkovských galerií, *Přítomnost* XVII, 1943, č. 7, 1.4., s. 16.

³⁸⁵ Jiří Krejčí, Výtvarná kultura a dnešek, *Brázda* XXI [III], 1940, č. 37, 11.9., s. 442-443.

³⁸⁶ František Kovárna, Před tváří obecnstva, *Dílo* XXXI, 1940-1941, s. 94.

³⁸⁷ Miloslav Koutecký, Potřeba umělecké výchovy, *Lidové noviny* XLIX, 1941, č. 400, 8. 8., s. 7.

³⁸⁸ Anna Masaryková, O výtvarnou kulturu, *Brázda* XXI [III], 1940, č. 38, 18. 9., s. 452-453.

případně ji připojit k výuce dějepisu nebo kreslení. Osobní zkušenost s výtvarným materiálem a její spojení s teoretickým poučením měla ve studentech vybudovat jakousi abecedu výtvarné kultury. Ve vyšších třídách středních škol navrhovala zavést dějiny umění jako zvláštní předmět. Podle Masarykové by navrhované školní reformy vyžadovaly také změnu osnov vzdělávacích ústavů pro učitele.

K reformě školského systému jako nezbytné podmínky úspěšného boje proti kýči se obšírněji vyjádřila také Jiřina Vydrová. Ta se domnívala, že obecnějšího pochopení výtvarných otázek lze dosáhnout jen široce pojatým výchovným programem. Do něj by podle ní musely být zapojeny nejen školy, ale také nakladatelství, státní instituce a historikové umění. Podobně jako Anna Masaryková byla názoru, že umělecká výchova by měla více proniknout do osnov všech typů škol. Podle Vydrové by například bylo nezbytné představit výtvarné umění studentům jako nedělitelnou[nedílnou?] součást současného kulturního života. Dříve, než by se přistoupilo k výkladu světového umění, měli by být žáci seznámeni se soudobou domácí tvorbou, která by jim byla vštěpována návštěvami výstav a četbou.³⁸⁹

O nutnosti promyšleného systému výtvarného vzdělávání byli přesvědčeni všichni, kdo měli na srdci obranu české kultury před nebezpečím špatného vkusu a šíření kýče. Obecný i podrobný nástin výtvarné výchovy mládeže ve škole i mimo ni vypracoval podle svých slov František V. Mokřý ve spolupráci s Josefem R. Markem.³⁹⁰ Uvedený koncept vznikl v rámci Kulturní rady Národního souručenství, ale nezachoval se. Všechny návrhy na úpravu školních osnov zůstaly po dobu války jen ve formě teoretických úvah.

Poslední oblastí, od které si odborníci slibovali likvidaci kýče v české kultuře, byla osvěta.³⁹¹ Ta měla začít tam, kde škola skončila. Otakar Mrkvička dokonce tvrdil, že výtvarná výchova dětí i dospělých „*se musí stát především bojem proti kýči!*“³⁹² Umělecký vkus obyvatelstva měl být podle něj usměrňován prostřednictvím denního tisku, příležitostnými publikacemi, rozhlasem, filmem, přednáškami a putovními výstavami. Za špatný příklad uváděl výstavu Národ svým výtvarným umělcům zaštitěnou Kulturní radou Národního souručenství. Výstava, která měla podle pořadatelů přilákat pozornost diváků a

³⁸⁹ Jiřina Vydrová, Jak pomoci výtvarnému umění, *Brázda XXI* [III], 1940, č. 47, 16. 10., s. 503.

³⁹⁰ F. V. Mokřý [František Viktor Mokřý], O výtvarnou kulturu národa, *Brázda XXI* [III], 1940, č. 41, 9. 10., s. 489–490.

³⁹¹ S., Jednota učitelů malířů, *Národní politika* LVIII, 1940, č. 353, 20.12, s. 8.

³⁹² Otakar Mrkvička, Výtvarná kultura v národě, *Brázda XXI* [III], 1940, č. 43, 23. 10., s. 511–512.

tříbit jejich umělecký vkus, je spíše mohla zmást, domníval se Mrkvička. Důvodem byla kompromisní směsice kvalitních a méně kvalitních uměleckých děl, která na ní byla prezentována. Mrkvička navrhoval uspořádat putovní propagačně-výchovnou výstavu, „*kteřá bezohledně poví, co je kýč a co tvorba.*“³⁹³ Tato výstava by měla diváky poučit o uměleckých prostředcích, o malířském rukopise, o rozdílech v uměleckém pojetí, o výtvarných směrech apod.³⁹⁴

V rámci kulturní osvěty měla sehrát významnou úlohu výtvarná kritika. Potíž byla v tom, že se po vzniku protektorátu proměnila nejprve v jakési kritické zpravodajství a později už jen ve výstavní komentátorství. V tisku se proto plédovalo za nekompromisní kritické hodnocení soudobé tvorby. Také podle Karla Šourka se změnila tehdejší výtvarná kritika v pouhé referentství. Poctivou kritiku považoval za mimořádně důležitý prostředek obrany proti úpadku umění a kýči, a proto chápal návrat k ní jako jednu z největších výzev své doby. Výtvarná kritika podle něj měla přinášet nové podněty a být mocnou korigující silou.³⁹⁵ Miroslav Hrnčíř v tomtéž duchu vyzýval v Listu mladých: „*Přísnou, nic neslevující kritikou hlídat úroveň a pranýřovat soustavně všechny pokusy o kulturní kupčení. Ano, kritika má slovo – a odpovědnost nejvyšší.*“³⁹⁶

Z dobových článků, výstav a veřejných přednášek také vyplývá, že byl kladen důraz na lidovou výchovu v oblasti kultury bydlení. Svědčí o tom kupříkladu program tzv. lidových škol, které spadaly pod osvětový odbor Magistrátu hlavního města Prahy. V rámci nich přednesl třeba Ladislav Pacholík přednášku „*Vkus a nevkus v bydlení*“ nebo Jaromír Pečírka referát na téma „*Jak se dívat na výtvarné dílo /zejména s ohledem na propagaci umělecké výzdoby bytu/*“.³⁹⁷ O tom, jak si vyzdobit vkusně byt, se rozepsali v Listu mladých Jirka

³⁹³ Ibidem, s. 512. Didaktickou putovní výstavu reprodukcí českých umělců doplněnou o expozici vkusu a nevkusu uspořádal už v letech 1912 a 1913 Bohumil Markalous. J. Divecký, Počátky a rozvoj Veřejné čítárny Palackého v Hradci Králové, *Královehradecká ročenka* II, 1913, s. 105-109. Podle Luděk Škrabal, *Jaromír John* (diplomní práce), Historický ústav PF JČU, České Budějovice 2007, s. 25.

³⁹⁴ V úvahách o cílené „popularizaci vkusu“ se začala objevovat myšlenka kulturních domů na venkově, v nichž by se soustředovala veškerá osvětová práce. Viz Jan Flajšhans, *Domy kultury na venkově*, *Venkov* XXXIV, 1939, č. 303, 27.12., s. 5. –

-t-, O vyšší výtvarný vkus, *List mladých* II, 1940, č. 21, 25.5., s. 4.

³⁹⁵ Karel Šourek, O kritiku, jež slouží, ale neposluguje, *Život* XVII, 1941, s. 40–45.

³⁹⁶ M. Hrnčíř [Miroslav Hrnčíř], *Konjunktura a odpovědnost*, *České slovo* XXXIII, 1941, č. 104, 4.5., s. 18.

³⁹⁷ Archiv hlavního města Prahy, Fond Magistrát hl. m. Prahy I., odbor VI. – osvětový, registratura 1930–1950, složka inv. č. 715, sign. C 50/15-28, 1931–1940, kart. č. 37. Jaroslav Pečírka je ve zprávě o chodu spořilovské osvětové školy v roce 1941 chybně označen jako K. Pečírka. Ladislav Pacholík je v oznámení o nových přednáškách lidové školy místní osvětové služby v roce 1942 uveden bez křestního jména jako Ing. arch. Pacholík.

Lossmannová a Jaroslav Kozák. Lossmannová se obracela na čtenáře s tímto požadavkem: „Vybereme si vždycky raději dobrou kopii skutečného umělce než bezcenný originál, který nabízí podnikavý agent, a nejdeme ani do obchodů dnes ve velkoměstě tak častých – kde prodávají obrazy podle toho, chcete-li zátiší s jablky nebo s husou, potok nebo portrét Prokopa Holého.“³⁹⁸ Také podle Kozáka je lepší pověsit si doma reprodukci kvalitního uměleckého díla než nekvalitně provedený malovaný obraz. Z rostoucího počtu článků na podobné téma je zřejmé, že od počátku čtyřicátých let sílilo přesvědčení o významu reprodukcí v boji proti kýči.³⁹⁹

Otázka, jak využít reprodukce ve snaze vyloučit kýč z české kultury, zaměstnávala Jiřího Krejčího. Podle jeho mínění bylo třeba změnit obecně tradiční způsob užívání obrazů v domácnostech. Obrazy byly většinou obyvatel chápány hlavně jako ozdoba a byly kupovány s ohledem na zařízení bytu jako jeho doplněk. V roce 1940 uvažoval o tom, že by bylo dobré „vymyslet způsob, který by umožnil časté střídání obrazů na stěnách a jejich uskladnění“.⁴⁰⁰ O pár let později přišel s řešením. Kromě nákupu originálních kreseb a grafik navrhoval pořídit si do domácnosti rozsáhlou sbírku reprodukcí, které by se mohly podle potřeby vyměňovat v rámech a snadno skladovat.⁴⁰¹

5.2.3 Případ malíře Jana Xavera

Přestože následující část kapitoly v mnoha směrech vystupuje z rámce celé práce, rozhodl jsem se ji zařadit. Ukazuje totiž, jak mohla po jisté adaptaci posloužit protektorátní divadelní hra pro účely kulturně ideologické filmové propagandy v době komunistické diktatury. Hra i filmový snímek se dotýkají aktuálních dobových témat, mezi které patřila problematika kýče, hledání smyslu moderního umění, požadavek jeho socializace nebo úsilí definovat umělcovu roli ve společnosti. Svědčí o dramatické proměně hodnot, k níž došlo ve čtyřicátých a v padesátých letech.

³⁹⁸ j.l. [Jirka Lossmannová], Umění v domácnosti, *List mladých* III, 1941, 13. 9., č. 37, s. 5. – J.K. [Jaroslav Kozák], Kouzlo prostředí a obraz, *List mladých* II, 1940, 17. 2., č. 7, s. 5.

³⁹⁹ Odlišného názoru byl Karel Holý, který upozorňoval, že původně dobře zamýšlené popularizování vybraného uměleckého díla může mít za následek, že zkýčovatí. Holý dokonce tvrdil, že kýč může mít i pozitivní účinek v tom smyslu, že za jistých okolností má co říci. V kritických dějinných okamžicích totiž podle něj dokáže probudit pravý národní cit: „*Taková doba je i dnes, a proto kýče vstávají z hrobu.*“ Karel Horký, Je to jen kýč ... (1939), in: idem, *Cestou necestou*, Praha 1954, s. 300–303.

⁴⁰⁰ Jiří Krejčí, Výtvarná kultura a dnešek, *Brázda* XXI [III], 1940, č. 37, 11. 9., s. 442–443, cit. s. 443.

⁴⁰¹ Jiří Krejčí, *Hovory o obrazech*, Praha 1948, s. 181. Krejčí si rovněž představoval, že vzniknou veřejné půjčovny obrazů.

Film *Nezlob, Kristino!* (1956), o němž bude řeč, byl adaptací protektorátní divadelní veselohry *Střídavě oblačno* (1942). Vladimír Neff, autor filmového scénáře, i jeho manželka Vlasta Petrovičová⁴⁰², autorka divadelní hry, se pokusili „komediálním“ způsobem řešit ožehavá témata, kterými žilo dobové výtvarné umění. Neff představil divákům proměnu avantgardního umělce v socialistického realistu, Petrovičová obrat kýčáře ve skutečného tvůrce. V podtitulu snímku *Nezlob, Kristino!* stálo: „*Prázdninový příběh z malířského prostředí*“.⁴⁰³ Za zdánlivě nevinným názvem a podtitulkem se ovšem skrýval agitační snímek, který měl československou veřejnost přesvědčit o smysluplnosti nároků socialistického realismu na soudobého umělce a o svévolné bezúčelnosti kapitalistického „formalistického“ modernismu.

Producentem komedie *Nezlob, Kristino!* byl Československý státní film.⁴⁰⁴ Filmový průmysl se stal prvním hospodářským odvětvím, které bylo v poválečném Československu zestátněno. Zestátnění se připravovalo už během okupace a přistoupilo se k němu z několika důvodů. Jeden z oficiálních argumentů zněl, že se tímto krokem omezí negativní vliv předválečné konkurenční soutěže soukromých společností, jejímž důsledkem často byla neochota investovat do umělecky náročnějších snímků. Státem vlastněný filmový průmysl měl zaručit nezávislost na komerčních zájmech producentů. K úvahám o převzetí tohoto významného průmyslového segmentu státem však především vedla skutečnost, že se návštěvnost kin během války zvýšila o šedesát procent a celkově vzrostl význam filmu v oblasti politické, etické a estetické osvěty. K zestátnění došlo už na konci srpna 1945 prostřednictvím dekretu prezidenta republiky Edvarda Beneše, v němž se mimo jiné uvádělo, že „*k provozu filmových ateliérů, k výrobě osvětlených filmů kinematografických... , k laboratornímu zpracování filmů, k půjčování filmů, jakož i k jejich veřejnému promítání je oprávněn výhradně stát.*“⁴⁰⁵ O nadějích vkládaných do státem řízeného filmového podnikání svědčí slova Vítězslava Nezvala, tehdy odborového přednosty ministerstva informací, která přednesl na manifestační schůzi českých filmových pracovníků v polovině srpna roku 1945: „*Nikdy nemohli mít naši filmoví pracovníci opravdovější svobodu, než je svoboda, kterou jim*

⁴⁰² Vlastním jménem Vlastimila Bičurinová.

⁴⁰³ *Filmová kartotéka*, 1956, č. 27, 14. 7., s. [4].

⁴⁰⁴ Eva Urbanová – Blažena Urgošíková, *Nezlob, Kristino!*, in: Vladimír Opěla (ed.), *Český hraný film III, 1945–1960*, Praha 2001, s. 186–187.

⁴⁰⁵ Citováno podle Petr Bilík, *Kinematografie po druhé světové válce 1945–1970*, in: Luboš Ptáček (ed.), *Panorama českého filmu*, Praha 2000, s. 89.

*zaručuje náš zestátněný film. Ale jednu svobodu bychom chtěli za náš národ a stát přece jen našim filmovým pracovníkům vzít: svobodu dělat v nových poměrech staré špatné zboží.*⁴⁰⁶

Kinematografie stála od počátku v popředí zájmu Komunistické strany Československa, protože bylo zřejmé, že jako masové médium bude hrát klíčovou roli při zprostředkování stranické ideologie širokým vrstvám obyvatel. Navíc byl film více než jiné umělecké obory závislý na výrobních prostředcích, a proto snáze kontrolovatelný. Projevy členů vlády a nová vládní nařízení přijatá krátce po komunistickém převratu v únoru 1948 nenechaly nikoho na pochybách o jeho budoucí agitační úloze. Komunistická filmová historiografie později popisovala „vítězný“ únor 1948 jako mezník, který československou kinematografii „posunul do vyšší kvalitativní roviny a vytvořil podmínky pro socialistickou filmovou tvorbu. Socialistický realismus byl přijat jako tvůrčí metoda filmových umělců, kteří začali čerpat náměty ze skutečného života, na který se snažili svou tvorbou zpětně působit. Dřívější, často akademický zájem o psychologii hrdinů ustoupil zájmu o širší společenské souvislosti a vůli přebudovat uměním svět, aktivně zasahovat do jeho běhu a podpořit vývoj směrem k socialismu.“⁴⁰⁷

Novou obsahovou náplň měly dát filmové tvorbě politická angažovanost a všeobecná „srozumitelnost“, které měly neproblematicky tlumočit komunistické třídní ideály. Na počátku padesátých let zesílil tlak stranických ideologů natolik, že se dřívější „naivní filmové hříčky a upřímná budovatelská vyznání měnily v agresivní propagandistické plakáty.“⁴⁰⁸ Stejně jako tehdejší komunistický policejní aparát hledal vnitřního a vnějšího nepřítele, film reflektoval zápas, který probíhal mezi tzv. „reakčními“ a „revolučními“ silami v socialistickém Československu. Z případných neúspěchů transformačních změn byli obviňováni tzv. rozvraceči, sabotéři, zrádci a jiní „posluhovači Západu“. Stejně typizované byly i charaktery filmových hrdinů, ale jedním z nejpodezřelejších byl „váhavý intelektuál“, jenž „planě dumá, přestože je jeho povinností jít ruku v ruce s pracujícími masami“.⁴⁰⁹ Ve snímku *Nezlob, Kristino!* jej zastupoval malíř Jan Xaver.

Filmoví scénáristé programově vyhocovali třídní a ideologické rozpory. Že se při tom dopouštěli zkreslování reality včetně historie, někdy až její falzifikace, se nepovažovalo

⁴⁰⁶ Citováno podle *Československý film 1945–1985*, Praha 1985, s. 10.

⁴⁰⁷ Milada Hábová – Jitka Vysekalová, *Československá kinematografie*, Praha 1982, s. 7.

⁴⁰⁸ Petr Bilík, *Kinematografie po druhé světové válce 1945–1970*, in: Luboš Ptáček (ed.), *Panorama českého filmu*, Praha 2000, s. 96.

⁴⁰⁹ *Ibidem*, s. 97.

za závadu. Naopak. Celkové myšlenkové zploštění zasáhlo různé filmové žánry, dokonce i komedii.⁴¹⁰ Pounorový vývoj byl pro komediální tvorbu, která se po válce ještě nevzpamatovala, těžkou ranou. Humor měl sloužit komunistickému režimu a neměl nahrávat „nepříteli“. Za uvedených podmínek to často znamenalo vzdát se základních vyjadřovacích prostředků jako je satira, parodie nebo groteskní zveličení apod.: „*„Služba“ zabila humor a požadavek tzv. konstruktivního kritika zabil kritiku. Oboje nahradila jakási bodrá pedantičnost, která znemožňovala, aby veselohra byla výrazem trhliny mezi skutečným a proklamovaným a v níž nebylo místa pro vtip, pro nadsázku, pro autorskou originalitu, o nějaké osobní pozici vůbec nemluvě.*“⁴¹¹

Filmová tvorba byla podrobena několikastupňové cenzuře, náměty a scénáře musely projít komplikovaným schvalovacím řízením. Cílem bylo, aby snímky působily politicky a společensko-výchovně v duchu doktríny Andreje Alexandroviče Ždanova o socialistickém realismu. Charakterizovala ji striktní normativní estetika založená na soustavě pravidel, pouček a předem daných kritérií. Stanovovala hranice žádoucího a nežádoucího, pokrokového a nepokrokového, čímž nepřímou vymezovala okruh vhodných a nevhodných témat. Termín „naš lid“ nahradil dřívější „obecenstvo“: „*„Naš lid“ jakožto nejvyšší soudí a zároveň hrozba se stal nejspolehlivějším nástrojem nivelizace, uniformity a servilnosti československé filmové tvorby, garantem pokleslého umění.*“⁴¹² Cenzura zasahovala i po natočení filmu, a tak některé snímky zůstaly jen torzem, zatímco jiné se promítaly s několikaletým zpožděním.

V roce 1955 začala být ve Státním filmu produkce organizována podle tzv. tematických plánů. Ke spolupráci byli vyzváni spisovatelé, aby sice zajistili původní, ale nadále „společensky aktuální“ tvorbu. Po vystoupení Nikity Chruščova v únoru 1956 na dvacátém sjezdu KSSS, v němž odsoudil tzv. Stalinův kult osobnosti, a po Sjezdu československých spisovatelů v dubnu téhož roku, který poukázal na jeho důsledky v české společnosti,⁴¹³ došlo ke krátkodobému uvolnění ideologického tlaku na kulturu. Odrazilo se i

⁴¹⁰ Zdeněk Hudec – Andrea Novobilská, Filmová komedie, in: Luboš Ptáček (ed.), *Panorama českého filmu*, Praha 2000, s. 280–284.

⁴¹¹ Jan Žalman, *Umlčený film*, Vimperk 2008, s. 245.

⁴¹² Ibidem, s. 87.

⁴¹³ Zdeněk Hudec – Andrea Novobilská, Filmová komedie, in: Luboš Ptáček (ed.), *Panorama českého filmu*, Praha 2000, s. 280–284, s. 102. Srov. Jiří Knapík, *V zajetí moci: Kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956*, Praha 2006, s. 263.

ve filmové tvorbě. V roce 1956 byla v kinech nejvyšší návštěvnost od roku 1945.⁴¹⁴ Následující dva roky sice přinesly některé změny (narušování dřívějších schémat, nové náměty nebo prohloubení psychologie postav), ale už v roce 1958 ideologický tlak opět zesílil, a to v souvislosti s kampaní proti „revizionismu“, která byla reakcí na dramatické politické události v Polsku a v Maďarsku.⁴¹⁵

Veselohra Vladimíra Čecha *Nezlob, Kristino!* je v podstatě založena na konfrontaci minulosti, reprezentované malířem Janem Xaverem, a přítomnosti, kterou představuje o generaci mladší dívka Kristina. Její oficiální interpretaci, v podstatě totožnou se záměrem autorů, přinesly v březnu 1955 Filmové informace. Definovaly ji jako „*filmovou komedii z uměleckého prostředí*“. Jednalo se podle nich o příběh nadaného malíře, který „*podlehl předválečným formalistickým směrům a pod jejich vlivem setrval až do dnešní doby*“.⁴¹⁶ Protože jeho „formalistické“ obrazy kritika strhala, stáhne se kvůli své uražené ješitnosti do ústraní venkova. Do jeho života ovšem vstoupí „moderní děvče“, v jejíž společnosti umělec nakonec „*zapomíná na své předsudky a vzdor a pokouší se přizpůsobit jejím zdravým, praktickým životním názorům...*“⁴¹⁷ Jednoduše řečeno, z modernistického formalisty se stane socialistický realista. Připomeňme, že jde o rok 1955. Je ovšem – korektně řečeno – zarážející, když v roce 2001 zvolily autorky medailonu filmu *Nezlob, Kristino!* v kompendiu Český hraný film III, 1945–1960 v podstatě stejnou dikci a bez jakékoli kritické reflexe přejaly tezi o Xaverově „modernistickém formalismu“. Podle jejich slov se v závěru filmu sejdou všichni hlavní hrdinové na malířově velké a úspěšné výstavě, „*kde už není ani stopy po modernistické manýře*“.⁴¹⁸

Snímek *Nezlob, Kristino!* se dostal do distribuce až v druhé polovině roku 1956. Jeho téma ale nebylo v české kinematografii nové. Bylo analogií komedie *Písnička za groš* z roku 1952. Ta pro změnu pojednávala o hudebním skladateli, který, když pochopil, že svým dílem má sloužit společnosti, přestal tvořit vážnou, obtížně srozumitelnou hudbu, a stal se úspěšným jednoduchými nekomplikovanými skladbami. Podle dobové kritiky sice *Písnička za groš* zpracovávala vážné a důležité téma, ale nedělala to realistickým a seriózním

⁴¹⁴ Jiří Knapík, *V zajetí moci: Kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956*, Praha 2006, s. 284.

⁴¹⁵ Ibidem, s. 270.

⁴¹⁶ Filmová komedie z uměleckého prostředí, *Filmové informace* VI, 1955, č. 13, 31. 3., s. 12.

⁴¹⁷ Ibidem, s. 13.

⁴¹⁸ Eva Urbanová – Blažena Uργοšíková, *Nezlob, Kristino!*, in: Vladimír Opěla (ed.), *Český hraný film III, 1945–1960*, Praha 2001, s. 187.

způsobem. Film *Nezlob, Kristino!* dopadl podobně. I na jeho adresu zaznívaly výtky, že jde o „prázdný film okořeněný hesly o socialistickém realismu, film, který není s to přesvědčit o správnosti myšlenek, které hlásá.“⁴¹⁹

Tendenčnost, angažovanost a služebnost se staly kritériem „kvality“ umění už brzy po osvobození v roce 1945. Před stranickou autoritativní ideologií varoval a za právo svobodně tvořit „t.j. bez cizích předpisů a nebo i jen receptů“, tehdy bojoval Václav Černý: „Nemysleme proboha tak poslušně! Tak propagandisticky! Tak nadiktované! V tom a nikde jinde je v tuto chvíli největší kus toho věčného čecháckovství, toho skutečného a nejsmutnějšího zápecnictví a koženkářství, které je vskutku reakční, i když si dává sebenereakčnější jména!“⁴²⁰ Nebyl sám, kdo takto smýšlel.⁴²¹ Podobně Ferdinand Peroutka, pro něhož byl socialismus „hospodářsky rozumný a lidsky ušlechtilý ideál“, považoval za podstatné to, jak bude realizován: „Rozčilená přepolitizovanost, stavění zloby nad dobrou vůli, primitivní mocenské nadutosti nad objektivnost, fráze nad odbornost, mohou zpomalit a oddálit nebo v nejhorším i znemožnit jeho plodné účinky.“⁴²² Budoucnost mu dala za pravdu.

Avšak u řady významných osobností první republiky nastal v názorech na tvůrčí svobodu a politicko-kulturní angažovanost dramatický obrat. Příkladem za mnohé jiné může být Jan Mukařovský. V roce 1938 ve své přednášce na filozofické fakultě v Praze prohlašoval, že je mu „izolace od konvenční veřejnosti, od politických čachrů, od umělecké korupce a všeobecné zrady a kupčení s národem, milejší než popularita, jíž lze s tímto inventářem dosíci.“⁴²³ O deset let později přivítal bývalý horlivý zastánce surrealismu komunistický převrat jako naplnění snů dřívějších generací české inteligence. Podle něj byla tzv. nestrannost jen zamaskované stranicí. Naopak socialistická stranicí, prohlašoval nově Mukařovský, vede k hledání cesty, jak vytvořit umění, které by účinně pomáhalo budovat socialistickou společnost, přestalo být věcí jen úzkého kruhu „vyvolených“ a jako majetek i projev lidu obnovilo přímý vztah k zobrazované skutečnosti.⁴²⁴ Mukařovský proti

⁴¹⁹ –n–, *Nezlob, Kristino!*, *Filmový přehled*, 1956, č. 27, 14. 7., s. [4].

⁴²⁰ Václav Černý, Ještě jednou. Mezi Východem a Západem: K problematice socialistické kultury u nás, 1., *Kritický měsíčník* VI, 1945, č. 6–7, 15. 10., s. 144–145.

⁴²¹ Srov. Helena Koželuhová, Černý a bílý, *Obzory* I, 1945, č. 1, 25. 8., s. 4, 56. – Jan Machoň, Tendence v umění, *Svobodné noviny* II, 1946, č. 50, 28. 2., s. 5. – Ferdinand Peroutka, Odpověď levici, *Svobodné noviny* II, 1946, č. 53, 3. 3., s. 1.

⁴²² Ferdinand Peroutka, Odpověď pravici, *Svobodné noviny* II, 1946, č. 35, 10. 2., s. 1.

⁴²³ Podle *Štyrský a Toyen 1921–1945* (kat. výst.), Brno, Moravská galerie [Praha, Svaz československých výtvarných umělců, Mánes] 1967, s. 27.

⁴²⁴ Jan Mukařovský, Socialistická stranicí ve vědě o umění, *Lidové noviny* LVII, 1949, č. 83, 8. 4., s. 1.

sobě stavěl pojetí svobody v kapitalistickém a socialistickém společenském systému. Svoboda vědeckého bádání a svoboda umění prý byly v kapitalismu jen fikcí. Inteligenci vytvořil kapitalistický řád, aby mu sloužila, i když její služebnost pečlivě maskoval. Umění bylo uzavíráno do „klece své ‚svobody‘“, kde „umělec smí říci všechno za jedinou cenu, že nebude brán vážně“. ⁴²⁵ Proto Mukařovský v roce 1948 tvrdil, že jediná důstojná svoboda je „svoboda pracovat ve prospěch veškerenstva, a to veškerenstva nikoli abstraktního, ale ve prospěch lidu, který tvoří jádro a vlastní podstatu národa.“ ⁴²⁶

V podobném smyslu se ve filmovém příběhu vyjádřila Kristina v jednom z prvních rozhovorů s Xaverem: „Ten, kdo dovede namalovat něco tak pěkného, jako vy jste namaloval můstek, co je na něm socha od Brokoffa, ten by nám měl namalovat víc takových obrazů a ne je ničit. Je to jeho povinnost. Ano, člověk má nějaké povinnosti.“ Malíř Xaver představoval ve filmu *Nezlob, Kristino!* typ umělce „starých kapitalistických časů“, pro něhož je obraz prostorem sebevyjádření, který Mukařovský považoval za směšný předsudek rozkládajícího se kapitalismu.

Komunistickými kulturními ideology byl proti tvorbě umělců Xaverova typu zneužíván termín „formalismus“. Do něj zahrnovali každý umělecký projev, který popisně neodrážel realitu, zakládal se na hře s formální strukturou výtvarného díla, měl experimentální ráz a byl ideologicky indiferentní. ⁴²⁷ Z této perspektivy do něj spadaly prakticky všechny moderní umělecké směry. Modernismus chápali jako překonanou uměleckou formu, která se již vyčerpala, a v nové etapě vývoje k socialistické společnosti nemá opodstatnění. ⁴²⁸ Protože formalismus podle nich neusiloval být bezprostředním výrazem „objektivní“ reality, považovali ho za politicky reakční a potencionálně nebezpečný, ⁴²⁹ za nástroj kapitalismu, jehož „cílem je překroutit smysl lidského života a přesvědčit lidi o nesmyslnosti a neužitečnosti historického vývoje, což, řečeno jinými slovy, znamená duchovně učinit bezbrannými všechny lidi.“ ⁴³⁰ Formalismus byl v tomto

– Srov. Jindřich Chaloupecký, Umění musí myslet na všedního člověka, *Severočeská Mladá fronta* III, 1947, č. 255, 1. 11., s. 6.

⁴²⁵ Ze slavnostní instalační rektorské přednášky Jana Mukařovského. Viz Jan Mukařovský, *Intelligence o socialismu*, *Lidové noviny* LVI, 1948, č. 119, 22. 5., s. 1.

⁴²⁶ *Ibidem*, s. 1.

⁴²⁷ Provolání k výtvarníkům, *Tvorba* XVII, 1948, č. 12, s. 234.

⁴²⁸ Ladislav Štoll, Skutečnosti tváří v tvář, in: Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Dagmar Dušková (edd.), *České umění 1938–1989*, Praha 2001, s. 132.

⁴²⁹ Y. Freed, Formalismus – nepřítel umění, *Tvorba* XVII, 1948, č. 46, s. 915.

⁴³⁰ *Ibidem*, s. 915.

ideologickém konstrukt z podstaty dekadentní a pokrokové dělnické tříde nepřátelský, protože izolacionistický, individualistický apod. V „buržoazním umění“ „*anarchistické pohrdání ideály služby společnosti dusí všechno opravdu umělecké, vede k rozkladu a k nejnestvůrnějším formám protilidového pseudoumění.*“⁴³¹ Také Xaver vystupuje ve filmu *Nezlob, Kristino!* jako „dekadentní subjektivist“, a právě to z něj mimo jiné dělá komickou figurku veseloherního žánru. Zvláště názorně se s touto pozicí identifikuje v rozhovoru, během nějž[něhož?] se marně snaží vysvětlit Kristině smysl jednoho svého obrazu, který je téměř abstraktní. Autor dialogů si přitom dal záležet, aby se jeho výklad stal parodií slovníku modernistických teoretiků. V závěru se Xaver svěřuje: „*To je totiž mé vnitřní vidění. Ten obraz je mi stále záhadou.*“ Kristina, která má ve filmu úlohu upřímné, uvědomělé, socialisticky smýšlející moderní dívky, ironicky poznamená, že se nediví. [28]

Dalším příběhem snímku s agitačním podtextem je, když se kamarádka Helena bez úspěchu pokouší napodobit Xaverův styl, aby mohla dodat podklady pro plakát na krém Alabastr. Jeden z vedlejších protagonistů filmu to zjistí a rozezlen, že by se její nedokonalá práce mohla dostat na plakát, jí pohrozí: „*Já vám to zatrhnu, znešvařit celé Čechy vašimi diletantskými kopiemi.*“ Téma diletantismu se do filmu nedostalo náhodou. V roce 1948 probíhala napříč masovými médii a jednotlivými uměleckými obory debata o kýči.⁴³² Často frekventované slovo „*srozumitelnost*“ se stávalo „*zhusta jen nálepkou pro uměleckou prázdnotu nebo prostřednost*“.⁴³³ Podobně jako v oficiálním nacistickém umění hrozilo stále intenzivněji nebezpečí další varianty kýče, tentokrát socialistického: „*Je to protismyslné, ale socialismus často bojuje proti zpátečnictví kýčem – zbraní zpátečnictví. Pohodlnost, krátkozrakost, duševní lajdáctví a diletantismus působí nedozírné škody na tom nejvzácnějším stavebním kameni socialismu – na lidech.*“⁴³⁴

Jedna ze závěrečných scén filmu *Nezlob, Kristino!*, v rámci které se diskutuje o výtvarných otázkách, proběhne na návsi. Xaver spatří plakát, na němž byla zásluhou Kristiny

⁴³¹ G. A. Nědošivín – J. B. Borev, *Socialistický realismus*, in: V. F. Beresněv – G. A. Nědošivín (edd.), *Základy marxisticko leninské estetiky*, Praha 1961, s. 593.

⁴³² Zd. Podskalský [Zdeněk Podskalský], *Pokus o diagnostiku kýče. Nestačí kýč odstranit – jest třeba dokázat, aby se nám nelíbil*, *Filmové noviny* II, 1948, č. 6., 7. 2., s. 7. – Ludvík Kundera, *Ofensiva kýčářů?*, *Lidové noviny* LVI, 1948, č. 143, 19. 6., s. 5. – (mf), *Pokus o politickou obhajobu kýče*, *Severočeská Mladá fronta* IV, č. 234, 6. 10., s. 3. – Oldřich Kautský, *I kýč má ducha a tvář*, *Filmové noviny* II, 1948, č. 42, 15. 10., s. 5.

⁴³³ Jiří V. Svoboda, *Kýčem proti zpátečnictví?*, *Severočeská Mladá fronta* IV, 1948, č. 27, 1. 2., s. 6.

⁴³⁴ *Ibidem* s. 6.

tajně použita její podobizna, kterou jí předtím věnoval. Je dotčen, že k tomu došlo bez jeho vědomí a navíc pro potřeby reklamy. Do diskuze se zapojí také shromáždění vesničané, kteří reprezentují „hlas lidu“. Jedna žena říká: „*Proč se hádáte. Vždyť je to docela hezký!*“ Když jí kdosi okřikne, aby se do věci nepletla, namítne: „*Já vím, nepleťte se do toho. Já tomu vůbec nerozumím, že jo?*“ Kristina ji ale brání: „*Ale rozumíte tomu. Vy jediná jste řekla to pravé! To je křiku a rozčilování kvůli tomu, že se jeden Xaverův obraz dostal mezi lidi. Toulouse-Lautrec byl nějaký malíř, Xavere, a taky maloval plakáty.*“ Kristina se zde příznačně snaží problematizovat malířovu zažitou představu o dělení umění na vysoké a nízké, osobní a služební.⁴³⁵

Jak už bylo řečeno výše, autorem scénáře filmu *Nezlob, Kristino!* byl Vladimír Neff, který se pohyboval ve filmovém prostředí od počátku čtyřicátých let,⁴³⁶ a předlohou mu byl námět divadelní hry jeho manželky Vlasty Petrovičové. Hra byla rovněž veselohrou a vznikla v době protektorátu Čechy a Morava. Měla název *Střídavě oblačno*. [29] Jenže její příběh měl opačně nastavená kritéria umělecké kvality: malíř Jan Xaver, kdysi s pověstí výborného malíře, opustil cestu upřímného a poctivého uměleckého hledání výměnou za úspěch a finanční prosperitu. Začal malovat podobizny zbohatlíků. I on, rozmrzelý posledními, tentokrát v dobovém kontextu stále ještě oprávněnými kritikami, tráví čas na vesnici. Dále se děj rozvíjí na podobném dějovém rastru jako film, ale s diametrálně odlišnými cíli – smyslem příběhu je, aby Xaver „*zase maloval ne jako kýčař, ale jako pravý kumštýř.*“⁴³⁷

Tříaktová hra Vlasty Petrovičové se kromě Prahy hrála s různým ohlasem v dalších městech protektorátu. V kritičtějších prostředí Prahy byla přijata chladněji než jinde. Přes prvotřídní herecké obsazení v divadle Na Poříčí (Nataša Gollová, Gustav Nezval, Adina Mandlová ad.) podle recenzentů nevynikla nad průměr: „*Místy nepopiratelný vtíp je v zápětí vystřídán plebejskou konvencí, snaha vymanit se z banálnosti předchází zapadnutí do této dramatické choroby až po krk.*“⁴³⁸ Přestože podle mnohých neměla v úmyslu řešit žádný

⁴³⁵ Srov. Miroslav Smetana, *Vyhlaste nadplán vkusu*, *Lidové noviny* LVI, 1948, č. 134, 9. 6., s. 5.

⁴³⁶ *Filmové informace* VII, 1956, č. 31, 1. 8., s. 5.

⁴³⁷ Vlasta Petrovičová, *Střídavě oblačno. Veselohra o třech dějstvích*, Praha 1943, s. 21.

⁴³⁸ Doslova – *Střídavě oblačno*, *Svět* I, 1942, č. 44, 4. 11., s. 13. – B., *Střídavě oblačno* v M. Ostravě. Premiéra hry Vlasty Petrovičové v ostravském divadle, *Moravská orlice* LXXXI, 1943, č. 12., 16. 1., s. [3]. – Šk, *Povětrnost v lásce na plzeňském jevišti*, *Lidové noviny* LI, 1943, č. 32, 3. 2., s. 4. – án., *Zlínské Divadlo mladých*, *Moravská orlice* LXXXI, 1943, č. 54, 6. 3., s. 3.

vážný problém a její děj byl „až příliš rozmarně bezobsažný“, ozvaly se i hlasy, které tvrdily, že má „všechny předpoklady pro zfilmování“.⁴³⁹ O třináct let později k němu došlo.

Zatímco v socialisticko-realistickém filmu je Jan Xaver kritizován pro svůj „dekadentní formalismus“ a svou lhostejnost k „lidovému“ divákovi, v protektorátní hře čelí výtkám kvůli svému podbízivému kýčařství, ziskuchtivosti a touze po slávě. Jestliže ve filmovém snímku je výtvarníková náprava spatřována v návratu k realistické, široce srozumitelné a uvědoměle angažované tvorbě, v divadelním představení se od něj očekává návrat k nezištnému a poctivému uměleckému hledání.

Jeden z kritiků veselohry *Nezlob, Kristino!* zdůraznil, že „mrtvý námět žádné zaktualizování nevzkřísilo“, naopak „poměry vynucovaná nezávaznost a bezideovost protektorátní hry výrazela své růžky při každé příležitosti“.⁴⁴⁰ Jeho názor, že je hra nezávazná a bezideová, byl oprávněný jen do jisté míry. Petrovičová v ní totiž reagovala na aktuální situaci českého protektorátního umění a neblahé jevy, k nimž za okupace docházelo. Patřil k nim například konjunkturalismus a různé umělecké veletoce v tvorbě některých umělců. Jejich radikální obrat od předválečných inspirací avantgardou vyvolával oprávněné pochybnosti.⁴⁴¹ Předmětem kritických poznámek se tehdy často stávala především efektní historizující malba: „Historická móda, která zachvátila řadu našich malířů, je zjevem povážlivým. Jednou je to *quattrocento*, Velasquez či holandští mistři zátiší, po druhé *Brueghel*, ale hlásí se k slovu i barokní tradice domácí. Tento návrat překvapuje o to více, že jde často o malíře nadané, kteří kdysi přitakávali velmi ochotně době a stáli v popředí různých avantgard. Jde o únik ze skutečnosti, který uvádí v pochybnost o upřímnosti dřívější výtvarné práce takového umělce.“⁴⁴²

Kromě protektorátního konjunkturalismu Petrovičová ve své hře reflektovala také další aktuální problém, kterým byl kýč. Diskuze o něm se tehdy ovšem soustředila pouze na tradiční parametry kýče, aniž by o něm uvažovala jako o fenoménu, který se může stát v jiné podobě nástrojem totalitní moci. Na začátku hry Xaver cituje názory umělecké revue, která se ostře opřela do jeho tehdejší tvorby: „Xaver, tato veliká naděje naší umělecké avantgardy,

⁴³⁹ j., Vtipná veselohra. Premiéra Petrovičové hry „Střídavě oblačno“ v Olomouci, *Moravská orlice* LXXXI, 1943, č. 39, 17. 2., s. 3.

⁴⁴⁰ Ivan Dvořák (rec.), *Nezlob, Kristino*, *Kino* XI, 1956, č. 20, 27. 9., s. 318.

⁴⁴¹ MP [Milan Pech], Spor o historismus, in: Hana Rousová (ed.), *Konec avantgardy? Od mnichovské dohody ke komunistickému převratu*, Řevnice 2011, s. 75.

⁴⁴² B. Mudroch [Bedřich Mudroch], A ještě o historismu, *Umění dneška* I, podzim 1942, s. 175.

když se měl rozhodnout mezi bolestným zápasem o nové cesty a mezi sytým zápecím, rozhodl se pro to druhé; stal se oblíbeným portrétistou bohatého měšťanstva. Úsilí o formu ustoupilo libivé manýře.“ Xaver na to odpovídá slovy: „*Mají pravdu. Stal jsem se kýčařem.*“⁴⁴³ Na tomto místě si Petrovičová vzala na mušku válečný konjunkturalismus a kýčařství. Ovšem její závěrečné ocenění Kristininy podobizny, které vložila do úst kritika Ferdinanda Svátka, bylo až překvapivě poplatné oficiálním protektorátním kulturně konzervativním standardům: „*Jeho nové plátno, nazvané ‚Mládí‘, v němž se ozývá reminiscence na mistry předimpresionistického realismu, dokazuje, že neodpočíval nadarmo.*“⁴⁴⁴

Nepřehlédnutelnou součástí filmu *Nezlob, Kristino!* jsou obrazy hlavního hrdiny Jana Xavera, které visí v malířově venkovském domě. Narozdíl od nacistického propagandistického filmu z uměleckého prostředí *Venus vor Gericht*⁴⁴⁵ od Hanse H. Zerletta, v němž byla použita skutečná díla moderního umění zkonfiskovaná nacionálně-socialistickým režimem v rámci „očisty“ německých státních muzeí od „zvrhlého umění“, vytvořili pseudokubistické malby pro účely komunistického agitačního snímku Václav a Ondřej Pavlíkovi.⁴⁴⁶ Václav Pavlík začínal jako scénograf. Pracoval pro Národní divadlo a Městské divadlo na Královských Vinohradech v Praze.⁴⁴⁷ Později se soustředil na malbu krajín a květinových zátiší. Jeho srozumitelná a pohodově naladěná plátna byla velmi populární.⁴⁴⁸ Je paradoxní, že malíř, o kterém Jaroslav Seifert – i on přijal komunistickou rétoriku – v roce 1949 napsal, že jeho dílo svědčí o tom, „*jak blízko, jak strašně blízko má dnes k srdci našeho lidu,*“ a jenž v polovině padesátých let vytvořil pseudomodernistické obrazy pro film brojící proti „formalistickému“ modernímu umění, čelil sám na počátku šedesátých let výtkám z formalistického způsobu umělecké práce: „*Malíř, jenž si osvojil*

⁴⁴³ Vlasta Petrovičová, *Střídavě oblačno. Veselohra o třech dějstvích*, Praha 1943, s. 7.

⁴⁴⁴ *Ibidem*, s. 70.

⁴⁴⁵ Venuše před soudem, 1941.

⁴⁴⁶ al., Dva nové filmy Bavarie, *Národní politika* LX, 1942, č. 159, 12. 6., s. 3.

⁴⁴⁷ v.b., Mozartův „Don Juan“ v Národním divadle v novém nastudování a nové výpravě, *Národní listy* LXIX, 1929, č. 294, 26. 10., s. 9. – Karel Engelmüller, Londýnský most, *Národní politika* XLIX, 1931, č. 98, 9. 4., s. 8. – kd, V duchu dávné klasiky, *Lidové noviny* XLVIII, 1940, č. 224, 5. 5., s. 9. – Karel Engelmüller, Červený mlýn, *Národní politika* LVIII, 1940, č. 354, 21. 12., s. 6.

⁴⁴⁸ Fdl. [Antonín Friedl], Výstava Sdružení výtvarných umělců v Obecním domě v Praze, *Pestrý týden* XI, 1936, č. 16, 18. 4., s. 7. – [V Zakové galerii v Paříži ...], *Zlín* VII, 1938, č. 13, 30. 3., s. 5. – –jmš–, Příklad krajinské pozornosti, *Národní politika* LVII, 1939, č. 39, 8. 2., s. 7. – šc, Václav Pavlík vystavoval v Hradci Králové, *Lidové noviny* XLIX, 1941, č. 641, 16. 12., s. 7. – Vojtěch Volavka, *Václav Pavlík*, Praha 1941. – om [Otokar Mrkvička], Kytice Václava Pavlíka, *Lidové noviny* L, 1942, č. 368, 22. 7., s. 4. – Břetislav Balzar, Výstava Václava Pavlíka, *Pochodeň*, 1949, č. 21, 27. 5., s. 4. – Prokop H. Toman, Za vyznavačem barvy, *Pochodeň* V, 1966, č. 194, 13. 8., s. 2. – Alena Malá (ed.), *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950–2003* [sv. 11.], Ostrava 2003, s. 52–53.

*některé zásady moderní malby z okruhu fauvismu, nevychází z tvůrčího rozboru reality, ale zcela vnějškově svým motivům vnucuje odjinud převzatý malířský systém.*⁴⁴⁹ V těchto slovech stále ještě zaznívá kulturně-ideologická argumentace typická pro padesátá léta. Pavlíkův syn Ondřej, který v době spolupráce na dekoracích pro snímek *Nezlob, Kristino!* studoval na Akademii výtvarných umění, se stal v roce 1960 členem Skupiny 58.⁴⁵⁰

Československá veselohra *Nezlob, Kristino!* byl socialisticko-realistický film, jehož smyslem bylo představit základní principy socialistického realismu a přesvědčit o jejich správnosti. Kromě dialogů k tomu režisér Vladimír Čech využil ještě dalších prostředků. Například programově komický prvek, kterým je Xaverův moderní „formalistický“ obraz, jenž visí křivě na stěně a nelze ho srovnat, byl nenápadnou psychologickou hříčkou vyvolávající v divákovi pocit, že s malbou „něco není v pořádku“. [30] Čech také vytvářel paralelu mezi Xaverovou malbou a hrou na klavír. Malíř bezhlavě mačká klávesy ve vzteku, přičemž vzniká disharmonická spleť zvuků. Jak se ukáže později, když chce, je schopen bezchybně zahrát sonátu *Měsíční svit* Ludwiga van Beethovena. Stejně tak maluje nesrozumitelné poloabstraktní „formalistické“ obrazy, přestože umí bez obtíží kreslit a malovat podle skutečnosti. Film řešil otázky umělcovy společenské zodpovědnosti, srozumitelnosti a angažovanosti jeho tvorby, diletantismu ad. Přestože pojem „socialistický realismus“ ve filmu vůbec nezazní, je v něm nepřímě přítomen obraty typu „*plnokrevná současnost*“, „*obrátit se tváří k životu*“, „*stará dobrá poctivá malba*“, „*namalovat tak, jak vypadám*“, „*být na nejlepší cestě stát se novým člověkem, člověkem dnešního světa*“ apod. Snímku nelze zároveň upřít, že je do určité míry namířen i proti činnosti sice angažovaných, ale netaentovaných výtvarníků, proti prvoplánovitosti a bezduchým frázím používaným tehdy při diskuzích o výtvarném umění. Jenže to, co si bere na paškál, sám praktikuje – plytkou agitaci a frázovitost. Film *Nezlob Kristino!* ukazuje, jak adaptabilní byl produkt jedné totality na podmínky totality jiné.

⁴⁴⁹ Jaroslav Seifert, O malíři Václavu Pavlíkovi, *Pochodeň*, 1949, č. 23, 10. 6., s. 4. – Zdeněk Urbánek, [Malovat se dá naučit ...], *Kulturní tvorba I*, 1963, č. 30, 25. 7., s. 14. Srov. Jiří Šmíd, Léto ve výstavních síních, *Rudé právo* XLIII–XLIV, 1963, č. 198, 20. 7., s. 2.

⁴⁵⁰ Alena Malá (ed.), *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950–2003* [sv. 11.], Ostrava 2003, s. 49–50.

6. Spor o historismus

Jednou z reakcí české kultury na nacistickou okupaci byly různé formy návratu k naší minulosti a k lidovým tradicím.⁴⁵¹ Vedl se tehdy spor o to, zda lze označovat za historismus tvorbu umělců, kteří se v té době vraceli jak tematicky, tak malířským projevem k historickým slohům a vybraným malířům minulosti. Někteří napodobovali strukturu dürerovského dřevorytu, užívali starých papírů a patinovali nové, případně malovali staromistrovskými technikami malby. Jejich obrazy svědčily o inspiraci českou gotickou a barokní malbou, renesancí, holandskými mistry 17. století nebo dílem konkrétních malířů jako byli Brueghel, El Greco, Goya, Daumier. Byly obrazy těchto malířů návratem ke konzervativnímu řádu po období avantgardních experimentů? Pastiši minulých uměleckých slohů, které předjímalý povrchnost postmodernismu? Nebo ještě něco jiného? Tyto otázky nebyly dodnes jednoznačně zodpovězeny.

Největší pozornost tehdejších uměleckých kritiků přitahovala tvorba umělců, kteří se vzdali svých předchozích modernistických východisek a obrátili svou pozornost k předchozím slohovým obdobím. Nejintenzivněji se o tomto zvláštním jevu diskutovalo v dobovém tisku v roce 1941 po výstavě Aloise Wachsmána a především v roce 1942 po monografických výstavách malířů Vladimíra Sychry a Richarda Wiesnera.⁴⁵² Obrazy, s kterými se diváci na uvedených výstavách mohli setkat, je například už v předchozích kapitolách zmíněná malba bývalého surrealisty Aloise Wachsmána Kristus na Olivetské hoře (1941). [9] Deska byla zřetelně odkazem na českou středověkou malbu, konkrétně na Kristus na Třeboňský oltář z konce 14. století. [31] Svědčí o tom tvarování skal, keřů, rudé pozadí obrazu a také použitá technika malby – tempera na dřevěné desce. Třeboňský oltář byl tehdy považován za typický příklad české středověké deskové malby. Měkkost a lyričnost jeho výtvarného zpracování byly v té době chápány jako charakteristické rysy českého umění.⁴⁵³ Snad také proto si Wachsmán vybral Třeboňský oltář jako předobraz ke své malbě.

⁴⁵¹ Východiskem této kapitoly je text přednášky *Historicizing Tendencies in Czech Art during WWII* přednesené na mezinárodní konferenci *Art during two World Wars*, 12.–13. 5. 2011, Vilnius, Litva.

⁴⁵² MP [Milan Pech], *Spor o historismus*, in: Hana Rousová (ed.), *Konec avantgardy? Od mnichovské dohody ke komunistickému převratu*, Praha 2011, s. 75.

⁴⁵³ Srov. Miroslav Míčko, *Je české umění?*, *Přítomnost* XVI, 1939, č. 34, 23. 8., s. 528–530. – Milena Bartlová, *Naše, národní umění: Studie z dějin dějepisu umění*, Brno 2009.

Dokladem toho, že se jedná jen o volnou inspiraci tímto středověkým dílem, je Brueghelem poznamenaná zemitost namalovaných apoštolů. Jiným příkladem Wachsmannovy tvorby v době války je *Návrat marnotratného syna* také z roku 1941. [32] V levé části desky klečí v bráně marnotratný syn. Zkřížené ruce na prsou značí jeho odevzdanost. Na pravé straně desky stojí tři ženské postavy a figura mladíkova otce. Celá scéna působí velmi klidně až na gesto otcovy natažené ruky směrem ke klečícímu synovi. Uvedený obraz, rovněž malovaný středověkou technikou tempery na dřevěné desce, působí i přes své malé rozměry monumentálně. Svým zpracováním se podobá spíše fresce.

Druhým malířem, kterého bych rád zmínil, je Vladimír Sychra. Svou podobiznu herečky Burešové vytvořil v duchu renesančních tříčtvrtečních portrétů. [33] Žena sedí na kraji pohovky, pravou ruku má volně opřenou a dívá se doprava směrem ke zdroji světla, asi k oknu. Její tvář je osvětlena měkkým přirozeným světlem, které tu hraje klíčovou roli pro celkovou náladu obrazu. Pozadí scény je neurčité a představuje pravděpodobně stěnu místnosti, kde byla žena portrétována. Celkový dojem je podpořen hereččiným konzervativně upjatým oděvem a jejím vysokým čelem. Výjev je tichý, klidný, bez vzrušení. Sychrovu volnou inspiraci lze spatřovat v dílech malířů renesance jako byl například Giovanni Bellini.

Třetím malířem, jehož práce za války dostaly silně historizující ráz, byl Richard Wiesner. Jestliže u dvou předchozích malířů byla východiskem jejich válečné tvorby gotika nebo renesance, převažoval u Wiesnera vliv baroka. Jan Květ, který byl autorem předmluvy Wiesnerova výstavního katalogu z jara roku 1942 konstatoval, že barokní charakter malířovu dílu dává jeho vyhraněný subjektivismus, sklon k monumentalizaci, užívání dynamické kompozice a šerosvit.⁴⁵⁴ Všechny tyto charakteristiky obsahuje obraz *Shledání* z roku 1941, známý pouze z dobové reprodukce. [34]

Zájem o barokní umění v české kultuře vzbudila bezpochyby výstava *Pražské baroko*, kterou uspořádala Umělecká beseda v roce 1938.⁴⁵⁵ Jedním z jejích cílů bylo rehabilitovat baroko jako historický sloh.⁴⁵⁶ Na druhou stranu se výstava stala prostředkem, kterým chtěla česká odborná veřejnost demonstrovat bohatství, sílu a originalitu barokního umění v Čechách. Tento sebeobhajující postoj byl vyvolán dlouhodobým zpochybňováním české

⁴⁵⁴ Jan Květ, *Výstava obrazů Richarda Wiesnera*, SVU Mánes v Praze 1942.

⁴⁵⁵ Rudolf Matys, *V umění volnost*, Praha 2003, s. 213–218.

⁴⁵⁶ Jan Gebhart – Jan Kuklík, *Druhá republika 1938–1939. Svár demokracie a totality v politickém, společenském a kulturním životě*, Praha – Litomyšl 2004, s. 190.

kulturní svébytnosti ze strany nacistického Německa.⁴⁵⁷ Wiesnerovo „barokní“ Shledání zobrazuje ženu a mladou dívku, které se k sobě prudce blíží, jedna zprava, druhá zleva. Wiesner okamžik setkání zvýraznil proti sobě vedoucími diagonálami obou figur. Dramatičnost scény umocnil divokými mračny v pozadí, ehce pozvednutými hlavami ženy i dívky a výrazně protaženými prsty pravé ruky starší z nich.

Všichni výše uvedení autoři spadají svým dílem do „historizujícího“ proudu českého umění z doby okupace. Jak se na obrazy tohoto charakteru dívala dobová kritika, ukazuje diskuze, která se rozpoutala v tisku v roce 1942.⁴⁵⁸ Tehdy se začalo vážněji uvažovat o podstatě a smyslu výtvarného historismu. Oba malíři tehdy představili na svých výstavách kolekce obrazů plných citací a odkazů na různá slohová období. Vzhledem k tomu, že východiskem jejich předválečné tvorby byly různé varianty surrealismu, kubismu nebo fauvismu, vyvolávala změna jejich postoje nejvíce otázek. Názory na změnu jejich uměleckého vyjadřování se lišily. Předmětem sporu se stala otázka, zda označovat Wachsmannovy, Sychrovy a Wiesnerovy práce za projev historismu. Termín historismus měl totiž značně pejorativní nádech. V dobových periodických lze sledovat zhruba tři odlišné pohledy na jejich novou „historizující“ tvorbu.

První názorová skupina považovala jejich postupy za oprávněnou inspiraci. Zastánci tohoto názoru pocházeli většinou z řad historiků a kritiků umění, v některých případech také písíciích umělců. Jedním z nich byl Josef Liesler. Ten v článku O takzvaném inspiračním zdroji, který publikoval v roce 1944 ve Volných směrech, obhajoval inspiraci uměleckými

⁴⁵⁷ Rudolf Matys, *V umění volnost*, Praha 2003, s. 215–216.

⁴⁵⁸ Výstava nových obrazů Vladimír Sychra (kat. výst.), SVU Mánes v Praze 1942. – Výstava obrazů Richarda Wiesnera (kat. výst.), SVU Mánes v Praze 1942. – Jan Grmela, *Novou cestou, Umění dneška I*, podzim 1942, s. 71–72. – K. Liška [Karel Liška], Je historismus aktuální?, *Umění dneška I*, podzim 1942, s. 117–118. – Oldřich Stefan, Umění a zevní svět, *Život XIX*, 1943, č. 1, s. 21–27. – *Národní politika* LXII, 1944, č. 253, 15. 9., s. 3. – Mrkvička Otakar, Proti historismu v umění II, *Brázda XXIII [V]*, 1942, č. 21, s. 245–246. – František Kovárna, Historisace a historismus, *Kritický měsíčník V*, 1942, s. 217–225. – P.Z. [Pešánek Zdeněk], Rozprava o historismu v malířství, *Brázda V [XXIII]*, 1942, č. 18., 6. 5., s. 210–212. – Miroslav Míčko, O historismu v současném malířství, *Brázda V [XXIII]*, 1942, č. 19., 13. 5., s. 221–222. – kš [Karel Šourek], Eklekticism není renesance, *Život XVIII*, 1942, č. 2, s. 114. – Nové kresby Františka Tichého, *Lidové noviny L*, 1942, č. 208, 22. 4., s. 6. – Li. [Karel Liška], Navázání na staré umění nebo málo vnitřní pravdivosti?, *Umění dneška I*, podzim 1942, s. 174. – Li. [Karel Liška], Ulita intimity a osobitost, *Umění dneška I*, podzim 1942, s. 175. – František Ketzek, Fregoli v převleku, *Umění dneška I*, podzim 1942, s. 123–124. Srov. J. Kozák, Hledáme přítomnost, *List mladých II*, 1940, 28. 6., č. 24, s. 5. – Lumír Čivrný, Výtvarný dnešek, *3 týdny v umění I*, 1941, č. 4, 2. 6. 1941, s. 73, 75–76. – Dr. Miloslav Koutecký, Poměr obecnosti k současnému malířství, *Lidové noviny XLIX*, 1941, č. 167, 18. 7., s. 7. – rna [František Kovárna], Vlna výtvarného historismu, *Kritický měsíčník IV*, 1941, s. 317–319. – Dr. Birbaumová, Z pražských výstav, *Salon XX*, č. 5, 1941, s. 39. – Redakce, Umění jaké si přejeme, *Život XIX*, 1943, č. 1, s. 3–4.

styly minulosti tím, že zdůrazňoval význam osobité výtvarné interpretace původního vzoru: „Umění, které logicky užilo uměleckého díla jako inspiračního zdroje, není ještě uměním historizujícím. Rozhodující je jenom takzvaná síla uchopení.“⁴⁵⁹ Liesler byl přesvědčen, že „historismem“ v negativním smyslu se může stát i umění ovlivněné bezprostřední minulostí. Narážel tím na napodobování různých –ismů v předchozích třech desetiletích. I v těchto případech pokládal za klíčové to, jestli umělec svůj vzor tvořivým způsobem přetváří. Jiní varovali před pouhým přebíráním vnější formy a před lacinou virtuozitou. Z minulosti převzatá forma podle nich měla být naplněna novým obsahem, jinak zůstává prázdná.

Druhou skupinu tvořili ve většině případů realisticky orientovaní umělci. Podle jejich názoru nebylo možné utíkat před realitou do minulosti. Podle nich nastala doba, která ocení reálný svět jako východisko výtvarného umění. Jedním z těch, kdo ironicky komentovali příklon dříve zmiňovaných avantgardních umělců k historickým slohům byl malíř Bedřich Mudroch. Ve svém článku A ještě o historismu konstatoval, že se Wachsman, Sychra a Wiesner oddali „historické módě“. To, že opustili svůj předchozí směr, podle Mudrocha navíc zpochybnilo upřímnost jejich dřívější umělecké praxe.⁴⁶⁰ Mudroch z toho všeho vyvodil tento závěr: „Zajímavý je poznatek, že nebylo ničeho namítáno proti nápodobě různých Picassů, Braqueů, Lurcatů, Bonnardů, trebas i Slavičků a j. – ale že byla pranýřována nápodoba skutečnosti, ačkoliv v podstatě není mezi těmito dvěma způsoby ‚tvorby‘ žádného rozdílu. Imitace jako imitace!“⁴⁶¹ Mudroch i mnozí další z této názorové skupiny ovšem byli proti bezduchému napodobování reality. Požadovali její subjektivní, osobitý přepis, „Pravá a ryzí tvorba vynikne nakonec jen vlastním, a to velmi pokorným díváním na skutečnost.“⁴⁶²

Do třetí skupiny patřili ti, kteří historismus a historizování také odsuzovali, ale z jiných důvodů než Mudroch. Tuto názorovou skupinu tvořili zastánci avantgardního umění. Podle nich byla tvorba oněch „historizujících“ malířů výsledkem prázdné efektnosti a pouhého vnějškového napodobování minulých uměleckých forem. Malíř a umělecký kritik Karel Šourek v recenzi výstavy výše zmiňovaného Vladimíra Sychry vytýkal jeho obrazům „galerijní dokonalost“. Ta podle něj byla provázena pocitem duchovní neuspokojenosti,

⁴⁵⁹ J. Liesler [Josef Liesler], O takzvaném inspiračním zdroji, *Volné směry* XXXVIII, 1942–44, č. 1, s. 247–251, cit. s. 248.

⁴⁶⁰ Podobným výtkám čelil i Pablo Picasso, když začal tvořit neoklasicistně.

⁴⁶¹ B. Mudroch [Bedřich Mudroch], A ještě o historismu, *Umění dneška* I, 1942, č. 1, podzim, s. 175.

⁴⁶² B. Mudroch [Bedřich Mudroch], A ještě o historismu, *Umění dneška* I, 1942, č. 1, podzim, s. 175.

protože tato „dokonalost“ byla dokonalostí „mrtvé minulosti“.⁴⁶³ Nedostatek odvahy experimentovat a hledat nové výrazové prostředky vyčítal „historizujícím“ umělcům také malíř a umělecký kritik Otakar Mrkvička. Když hodnotil dobovou situaci českého výtvarného umění, napsal: „*A zatím vidíš, až na málo výjimek, to jediné, co se nějak odráží od malířského průměru, od přežvykování starých pravd a pravdiček, od rozměňování objevů předchůdců, čím zachraňují se do nedávna moderní malíři: uplatňováním pouček, které se přebírají z renesančního portrétu, nebo mistra Třeboňského, k čemuž se jen přidávají volnější, dráždivější aranžmá obrazu. Rafinovanější chuť těchto věcí je však víc módní, než vskutku moderní.*“⁴⁶⁴ Odkazy na inspiraci renesančními podobiznami a Třeboňským mistrem jsou zjevnými narážkami na Sychru a Wachsmána. Mrkvička jejich tvorbu dokonce označuje za zvláštní formu modernistického akademismu: „*Je to modernismus veskrze eklektický, obratně předstíraný, zevní a opatrný. Akademismus nově nalíčený. Bojácný manýrismus, který brání klesit si cesty dál a sám.*“⁴⁶⁵

Jak se k tehdejší „historizujícím tendencím“ v umění postavit dnes? Byly obrazy těchto malířů návratem ke konzervativnímu řádu po období avantgardních experimentů? Pasty minulé uměleckých slohů, které předjímal povrchnost postmodernismu? Nebo ještě něco jiného? Válečná „historizující“ tvorba nebyla v pravém smyslu slova návratem ke konzervativnímu zobrazovacímu řádu. Byla ovšem zvláštní formou regrese, která je z sociálně-psychologického hlediska pochopitelná. Avantgarda čelila na konci třicátých let vlně protimoderních útoků, které následně sílily během války. Navíc se pro mnohé mladé umělce a teoretiky konce třicátých a první poloviny čtyřicátých let zdála být dosti vyprázdněným konceptem.⁴⁶⁶ Nad to Československo prožilo hlubokou krizí, když bylo v roce 1938 se souhlasem svých spojenců okleštěno Hitlerovým Německem a o půl roku později cele obsazeno jeho vojsky. Česká společnost se proto přirozeně obávala o zachování vlastní národní identity, jinak řečeno, o svoji autenticitu, integritu, kontinuitu a specifičnost.⁴⁶⁷ Výtvarný historismus, který se za dané situace rozvinul, je proto možné

⁴⁶³ kšk [Karel Šourek], Svět viděný očima starých mistrů, *Národní politika* LX, 1942, č. 44, 14. 2., s. 5.

⁴⁶⁴ Otakar Mrkvička, Povinnost experimentu, *Život* XVIII, 1942, č. 2, s. 112–113, cit. s. 113.

⁴⁶⁵ Otakar Mrkvička, Povinnost experimentu, *Život* XVIII, 1942, č. 2, s. 112–113, cit. s. 113. Srov. Otakar Mrkvička, O současném umění, *Kvart* IV, 1945, č. 1, s. 27.

⁴⁶⁶ Hana Rousová, Konec avantgardy?, in: idem (ed.), *Konec Avantgardy? Od mnichovské dohody ke komunistickému převratu*, Řevnice 2011, s. 16.

⁴⁶⁷ Viera Bačová, Identita v sociální psychologii, in: Výrost Jozef – Slaměňák Ivan (eds.), *Sociální psychologie*, Praha 2008, s. 110.

chápat jako projev sestupu k osvědčeným hodnotám. Slohy minulosti se v očích daných výtvarníků staly jedněmi z mála životních a uměleckých jistot a důvěryhodných autorit. „Historizující“ malby, případně pastíše minulých historických slohů, které vznikaly ve čtyřicátých letech v protektorátu, podle mě nelze ztotožňovat s „postmoderním historismem“. Válečný historismus měl aktuálně především stabilizační význam a princip nezávazné postmoderní hry s apropriací mu byl cizí. Navzdory tomu, že obrazy inspirované historickými slohy, které ve své době mnohdy vyvolávaly velmi odmítavé postoje, představují dnes jeden z charakteristických projevů českého umění z doby protektorátu.

7. Výstavní provoz v Praze na příkladu dvou významných pražských výstavních institucí – SVU Mánes a Topičův salon

Doba protektorátu se zdaleka nestala obdobím kulturního vakua. Nové informace z archivních pramenů a dobových dokumentů ukazují intenzivní snahu udržet alespoň částečně kontinuitu veřejného provozu a dosáhnout maxima možného v rámci okupanty nastavených pravidel. Pohled do zákulisí fungování dvou významných českých institucí, Spolku výtvarných umělců Mánes a soukromé galerie Topičův salon, umožňuje pochopit podstatu mechanismů, které spoluvytvářely protektorátní kulturu a které byly dosud jen suše popisovány zvenčí. Obě zvolené instituce sledovaly ve vztahu k veřejnosti podobné cíle, ale používaly odlišné prostředky k jejich naplnění. To se odrazilo i ve způsobu vyrovnání se s tlakem ze strany okupační moci, v němž se dá najít řada vzájemných podobností i odlišností, které ukazují skutečnou povahu protektorátní reality.⁴⁶⁸

7.1 Spolek výtvarných umělců Mánes

Zjitřené politické a společenské události spojené s mnichovskou krizí, obdobím druhé republiky a následnou okupací zasáhly silně do chodu Spolku výtvarných umělců Mánes. Jestliže se v první polovině roku 1938 odvíjel výstavní program SVU Mánesa jako v předchozích letech, kdy k jeho prioritám patřila konfrontace českého umění se zahraničním, v druhé polovině roku nastaly výrazné změny. Mánes se snažil ještě na podzim sjednat členskou výstavu v New Yorku a výstavu českého moderního umění v Londýně, ale byl, nepochybně s ohledem na politické napětí v Evropě, zdvořile odmítnut.⁴⁶⁹ Neuskutečnila se ani výstava Zakázaného umění, která měla přijít z Londýna, a která vznikla v reakci na výstavu Zvrhlého umění v Mnichově. Mánes o ni projevil zájem už na konci roku 1937. Selhala jednání o výstavách švédského umění, soudobého italského umění atp. V průběhu protektorátu nebyla spolkem Mánes uspořádána žádná mezinárodní výstava. Nemožnost

⁴⁶⁸ Jak se nacistickou okupací vyrovnávalo Umělecko-průmyslové museum v Praze, výborně popsala Lucie Zdražilová. Viz Lucie Zdražilová – Milan Pech, *Dvě významné instituce 1938–1948*, in: Hana Rousová (ed.), *Konec avantgardy?: Od mnichovské dohody ke komunistickému převratu*, Řevnice 2011, s. 83–98. Z uvedeného textu, který byl věnován UPM a SVU Mánes, vychází následující podkapitola.

⁴⁶⁹ Archiv hlavního města Prahy, Fond SVU Mánes, Karton 81, Sign. 4.1, inv.č. 4240, *Výstava v Londýně, 1938 / IV.*

kontaktu se zahraničím byla kompenzována po válce, kdy následovala nepřetržitá řada mezinárodních výstav: v roce 1946 současného francouzského a španělského (republikánského) umění, v roce 1947 jugoslávského a nizozemského umění, v roce 1948 anglického a španělského umění, v roce 1949 rakouského a belgického umění.

Roku 1938 řešilo vedení Mánesa morální dilema, jestli pořádat dříve nasmlouvané výstavy německého a maďarského umění, když se Německo a Maďarsko podílelo na zabrání pohraničních oblastí Československa. Nakonec se rozhodlo pro jejich zrušení a rozeslalo, jak Prager Sezession, tak Umeleckému odboru Maďarského spolku pro Vedy, Literatúru a Umenie, dopis stejného znění: *„Vážení pánové, s lítostí musíme Vám oznámit, že výbor Mánesa se usnesl ve své poslední schůzi vzhledem k dnešní situaci, že nemůžeme uspořádat Vaši výstavu, o níž s Vámi jednal. Uznáte, vážení pánové, sami, že dnes by její pořádání v Mánesu nebylo možné, že by nebylo populární. Přijměte, vážení pánové, projev naší srdečné úcty.“*⁴⁷⁰

Následujícího roku musel vzdorovat nátlaku fašistického deníku Vlajka, který chtěl využít výstavních prostor Mánesa pro expozici výstavy Žid – nepřítel lidstva. Na požadovaný termín ale byla přichystána výstava Spolku výtvarných umělců malířů Aleš (SVUM Aleš) z Brna. Díky tomu, že Aleš záměrně trval na uspořádání své členské výstavy, se protižidovská výstava v Mánesu neodehrála. Vlajku také zřejmě odradila výše finanční sumy, kterou by musela SVUM Aleš zaplatit jako náhradu za ušlé zisky kvůli zrušené výstavě. Expozice Žid – nepřítel lidstva, byla nakonec instalována v pražské galerii Pictura.⁴⁷¹ Kdyby se uskutečnila v Mánesu, těžce by to poškodilo jméno spolku. Udržet si čistý štít chtěl spolek i po válce. Zřídil proto 23. května 1945 vyšetřovací komisi složenou ze Slávy Tonderové, Václava Žaluda, Vojtěcha Tittelbacha, Josefa Gruse a Arnošta Paderlíka, která žádala *„ve věci očisty národního života“* podepsat členy Mánesa bližší neznámé prohlášení o bezúhonnosti. Komise dále požadovala, aby členové do 8 dnů oznámili osoby z řad členů, zaměstnanců i osob stojících mimo spolek, *„které svým jednáním případně poškozovali [jeho] dobrou pověst.“*⁴⁷²

⁴⁷⁰ Archiv hlavního města Prahy, Fond SVU Mánes, Karton 81, Sign. 4.1, 1938 / IV, Výstava Prager Sezession. Jedná se o koncept dopisu předsedy spolku Václava Špály a Emila Filly v roli jednatele.

⁴⁷¹ -ř., Mezinárodní Žid – očima umělce. K výstavě mistra F. Rélinka, *Vlajka* IX, 1939, 12.12., s. 1–2. Karel Rélink spáchal v květnu 1945 sebevraždu.

⁴⁷² Archiv hlavního města Prahy, Fond SVU Mánes, Karton 38, Sign. 3.11.1, Škola Mánesa 1939 – 1940.

Od jara roku 1939 usiloval SVU Mánes o založení školy kreslení a malování. Poté, co byla otevřena jako Škola Mánesa na podzim 1940, byl její název změněn na žádost Kulturní rady Národního souručenství na Uměleckou školu malíře Vladimíra Sychry. Rada byla proti tomu, aby se tato školní instituce zaštiťovala jménem spolku. Existence školy byla v Kulturní radě obhájena s tím, že půjde o soukromou aktivitu několika členů spolku Mánes a že jejím smyslem nebude nahradit některou z výtvarných uměleckých škol. Přesto byla vnímána jako alternativa k uzavřeným vysokým školám. Účastníky jejích kurzů byli obvykle studenti, laičtí zájemci o umění a pracující lidé z různých oborů. Kromě praktických dovedností (Vladimír Sychra, Vojtěch Tittelbach, František Janoušek, Josef Liesler, Richard Wiesner ad.), byly součástí výuky teoretické přednášky z estetiky a anatomie (Václav Nebeský, Jaromír Pečírka, Josef Zrzavý ad.). V roce 1944 se odehrála první absolventská výstava školy. Pochvalná zpráva o této výstavě z pera kulturního referenta Ministerstva školství a lidové osvěty, která byla určena pro Emanuela Moravce, je dokladem chaosu uměleckých měřítek, který v období protektorátu panoval: „*Výstava je pěkným dokladem poctivé a vážné práce ve škole a obecně vzato dobrého vedení (Bauch, Liesler, Tittelbach, Ježek)*“.⁴⁷³ V dané době už totiž na uvedeném ministerstvu existoval Seznam českých zvrhlých malířů, na kterém figurovaly jak Tittelbach, tak i Ježek. Po válce se konaly ještě dvě výstavy studentů Školy Mánesa a to v letech 1945 a 1947. Mnoho z nich později studovalo na Akademii výtvarných umění nebo na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. Absolventi školy, snad kromě Karla Teissiga, dále výrazněji nezasáhli do vývoje českého umění.

Společenská situace v druhé republice a v protektorátu nutila SVU Mánes k přehodnocení své dosavadní výstavní koncepce. Za dané situace bylo pochopitelné, že upustila od úmyslu uspořádat výstavu „ismů“ v roce 1938, a raději projevila své vlastenecké citění řadou výstav, které ukazovaly spolek v „lepší“ světlo jako sdružení umělců, kteří si váží národních tradic a uvědomují si své povinnosti vůči národu v jeho těžké situaci. Zároveň měly povzbudit obyvatelstvo v době národní tragedie a nejisté budoucnosti. Krátce před mnichovskou krizí, v květnu až srpnu, uspořádal SVU Mánes výstavu Postavy českých dějin, která připomínala slavné osobnosti české historie. Na podzim téhož roku připavil Mánes výstavu Česká tradice v 19. století [35] skládající se z prací umělců národního obrození. Byla

⁴⁷³ Národní archiv České republiky, Fond Moravec – AMV 39, Karton 74, Sign. 39–19, Zprávy kulturních referentů.

obhajobou pořadatelského spolku jako nositele tradičních výtvarných hodnot a zároveň měla vést „*ke kritickému zkoumání a k dalšímu řešení výtvarných problémů, mezi nimiž jest i problém českosti a domácí tradice.*“⁴⁷⁴ V nacionálním duchu se nesla v létě 1939 také výstava Tvář Prahy, která se soustředila na pražské motivy v českém umění. Výstavy tohoto druhu zmizely z programu SVU Mánes po nástupu zastupujícího říšského protektora Reinharda Heydricha, který potlačil dosavadní politickou a kulturní dvojkolejnost opírající se o příslib české „autonomie“ při zřízení protektorátu. Proto se po zbytek války další aktivity Mánesa zaměřily především na retrospektivní a skupinové nebo monografické výstavy svých členů. Protože ale práce mnohých z nich nemohly být za okupace z ideologických důvodů prezentovány, následovala po válce série výstav, které se pokusily tyto křivdy částečně napravit. Proto první poválečnou výstavou SVU Mánes byla expozice kreseb a maleb z let 1938–1939 jejího významného člena, Emila Filly, který přežil věznění v Buchenwaldu. Následovaly výstavy umělců, kteří zahynuli v koncentračních táborech (v roce 1945 Jiří Jelínek, Bedřich Fritta a Jaroslav Král), případně těch, kdo zemřeli během okupace (výstava Jindřicha Štýrského v roce 1946, Aloise Wachsmanna a Františka Janouška v roce 1947).

Při pohledu na výstavní činnost SVU Mánes v době války upoutá skutečnost, jak se spolek snažil hledat témata, která by před zraky cenzorů a veřejnosti opodstatnila moderní umění. Do této kategorie patří výstava Tvář české krajiny z roku 1941, která sloučila nacionálně laděné téma s modernistickým pojetím krajinomaleb jeho členů. Jinou cestu zvolila, když na přelomu let 1939 a 1940 uspořádala výstavu Důvěřujte umění [36], příklady z minulosti – Práce členů Mánesa za dva roky. Díla malířů a sochařů SVU Mánes se tu objevila v sousedství prací Josefa Mánesa, Karla Purkyně nebo Mikoláše Alše. Tuto zvláštní kombinaci současného umění a s tvorbou českých klasiků 19. století vysvětlil ve svém úvodním slově na vernisáži Jaromír Pečírka. Podle něj byla progresivní tvorba některých umělců, které dnes považujeme za základní představitele národní tradice, ve své době vehementně odmítána. Nedůvěra současníků „*k novému umění zabránila tu utvoření blahodárné a přirozené tradice.*“⁴⁷⁵ Kvůli tomu, podle Pečírky, museli čeští umělci odcházet

⁴⁷⁴ *Česká tradice v 19. století* (kat. výst.), SVU Mánes v Praze 1939, s. 8.

⁴⁷⁵ Archiv hlavního města Prahy, Fond SVU Mánes, Karton 85, Sign. 4.1., 1939 / II, Projev dr. Jaromíra Pečírky při zahájení výstavy Důvěřujte umění, 12.12. 1939.

za zkušenostmi do zahraničí. V závěru proto vyzval přítomné: „*Jednou větou: nebojme se důvěřovat umění.*“⁴⁷⁶

Od roku 1939 poskytoval Mánes své výstavní prostory Kulturní radě Národního souručenství, která v nich pořádala velké oficiální výstavy Národ svým výtvarným umělcům (1939, 1940, 1941, 1942) a Umělci národu (1943).⁴⁷⁷ Měly seznámit diváky se soudobou tvorbou a poskytnout umělcům příležitost prodat své práce. Především osvětový záměr sledovaly dvě výstavy Mánesa v roce 1940, *Od náčrtku k soše* a *Obraz a socha v bytě*. První osvětlovala proces vzniku uměleckého díla, zatímco druhá instruovala, jak a čím si vyzdobit příbytek. Mánes vycházel zájemcům o zakoupení uměleckých děl vstříc tím, že poměrně často pořádal prodejní výstavy cenově dostupných kreseb, grafik a drobných plastik.

Příznivé ceny a popularizace výtvarných prací na papíře a bibelotů byly jednou z cest, jak široké veřejnosti zprostředkovat kontakt s uměním. Soudobé umění se podle mnohých odcizilo společnosti. Stalo se prý příliš subjektivistickým a privátním.⁴⁷⁸ Hledání způsobu, jak ho zpřístupnit divákům tehdy zaměstnávala nejen u umělce, ale i teoretiky. Bylo otázkou, co udělat proto, aby vystoupilo od své uzavřenosti a více se socializovalo.⁴⁷⁹ Prostředkem k tomuto cíli se zdály být státní velké veřejné zakázky na monumentální díla situovaná do volného prostranství nebo svázaná s architekturou.⁴⁸⁰ V tomto smyslu se za protektorátu plánovala poválečná reorganizace československého kulturního života v jednotlivých uměleckých oborech. Nejen to, očekávalo se, že úloha umění v životě „nové“ společnosti, jejíž vznik byl předpoklán, poroste spolu s úkoly, které na něj budou kladeny. Státní umělecké zakázky měly podle dobových představ jednak zušlechťovat všeobecný vkus, jednak zajistit umělcům práci: „*Proto je třeba volati: více velkých veřejných soch, více velkých monumentálních fresek, mosaik, obrazů skládaných ze skel; ... dejte významnou práci*

⁴⁷⁶ Archiv hlavního města Prahy, Fond SVU Mánes, Karton 85, Sign. 4.1., 1939 / II, Projev dr. Jaromíra Pečírky při zahájení výstavy *Důvěřujte umění*, 12.12. 1939.

⁴⁷⁷ Blíže kapitola Oficiální kulturní politika Protektorátu Čechy a Morava.

⁴⁷⁸ V. V. Štech [Václav Vilém Štech], Předpoklady československého umění II., *Přítomnost XIV*, 1937, č. 23, 9. 6., s. 361–363. – Kovárna František, Umělec našeho věku, *Dílo XXX*, 1939–1940, s. 223–228. – František Kovárna, Před tváří obecnstva, *Dílo XXXI*, 1940–1941, s. 85, 88–92, 94–101. – Miroslav Mičko, *Umění nebo život*, Praha 1944, s. 163–176.

⁴⁷⁹ Srov. E. F. Burian [Emil František Burian], Sloužit a neposluhovat, *Přítomnost XVI*, 1939, č. 18, 3. 5., s. 272–273. – F. V. Mokrý [František Viktor Mokrý], Chci, aby to šlo mezi lid! Alšův Špalíček, *Venkov XXXIV*, 1939, č. 164, 16. 7., s. 9. – Blažíček J. Oldřich, Obecnstvo v umění nové doby I: Umělci, výstavy, veřejnost (rozhlasová přednáška 13. 2. 1941), *Dílo XXXI*, 1940–1941, s. 120–122.

⁴⁸⁰ Pavel Kropáček, Budoucnost monumentálního umění (1941), *Volné směry XL*, 1947, s. 60–74.

sochařům a malířům!“⁴⁸¹ V reakci na dobové úvahy na toto téma, zareagoval Mánes roku 1940 výstavou Monumentální umění.⁴⁸² Jejím pokračováním byla v roce 1947 Mánesem připravená expozice Monumentální úkol současného výtvarnictví.⁴⁸³

Během druhé poloviny čtyřicátých let ale sílilo mezi komunisticky smýšlejícími umělci a kritiky přesvědčení, že nelze sloučit výtvarný individualismus avantgard s potřebami socialismu.⁴⁸⁴ Očekávali, že dojde pod vlivem sociálních změn, vyvolaných „jednotnou vůlí“ a „společnými zájmy společnosti“, k zásadním změnám také v umění. Jak ukázala budoucnost, došlo k nim, ale pod nátlakem oficiálních institucí komunistického režimu, a paradoxně se na něm podíleli i sami členové Spolku výtvarných umělců Mánes. Toto umělecké sdružení, stejně jako i všechny ostatní umělecké spolky, bylo přesto v roce 1956 rozpuštěno.⁴⁸⁵

7.2 Topičův salon

Po krátké přestávce vstoupil v listopadu roku 1937 na pražskou uměleckou scénu znovuobnovený Topičův salon.⁴⁸⁶ Jeho vedením byl pověřen levicově orientovaný Václav

⁴⁸¹ F. V. Mokrý [František Viktor Mokrý], O výtvarnou kulturu národa, *Brázda* XXI [III], 1940, č. 41, 9.10., s. 489–490.

⁴⁸² Fdl. [Antonín Friedl], Výstava monumentálního umění SVU Mánes, *Pestrý rýden* XV, 1940, č. 38, 21. 9., s. 18. – –k–, Výstava monumentálního umění, *Národní politika* LVIII, 1940, č. 180, 30. 6., s. 8. – V-á., Devadesát výtvorů sochařských a malířských v Mánesu: Přehled české tvorby monumentální, *České slovo* XXXII, 1940, č. 167, 20. 7., s. 8. – J. Kozák, Hledáme přítomnost, *List mladých* II, 1940, č. 24, 28. 6., s. 5. – Arch. K. B., Architektura a ostatní výtvarné umění, *Vlajka* XI, 1941, č. 3, 18. 1., s. 9. – Jan Květ, K výstavě monumentálního umění, *Volné směry* XXXVI, 1940–1941, s. 38–48. – Oldřich Stefan, [příspěvek k diskusi o monumentalitě], *Architekt SIA* XLIII, 1944, s. 166–169. – J. E. Koula, Nová architektura a nový umělecký průmysl, *Architektura* III, 1941, s. 21–22. – Karel Hannauer, Úvodní přednáška [k diskusi „Problém monumentality v architektuře“], *Architekt SIA* XLIII, 1944, s. 162–166. Srov. Vladimír Czumalo, *Česká teorie architektury v letech okupace*, Praha 1991. – Tereza Petišková, Monumentální umění čtyřicátých let, in: Švácha Rostislav – Platovská Marie, *Dějiny českého výtvarného umění 1939–1958* [V], Praha 2005, s. 197–205. – Milena Josefovičová, Architekti, architektura a architektonická teorie 1939–1945, in: Dagmar Magincová (ed.), *O protektorátu v sociokulturních souvislostech*, Červený Kostelec 2011, s. 125–156.

⁴⁸³ Otakar Mrkvička, O monumentální umění: Doslov k výstavě malířů a sochařů S.V.U. Mánes, *Svobodné noviny* III, 1947, č. 204, 2. 9., s. 5. – ŠOL, Individualismus a monumentální umění: K uplynulé výstavě monumentálního umění v Mánesu, *Severočeská Mladá fronta* III, 1947, č. 205, 3. 9., s. 4. – František Kovárna, Aktuální otázka monumentality..., *Kritický měsíčník* IX, 1948, č. 3–4, s. 104–105. – Josef Wagner, Monumentalita v sochařství, *Volné směry* XXXIX, 1947, s. 172–202. Srov. Karel Honzík, Obraz a socha v architektuře, in: idem, *Tvorba životního slohu*, Praha 1976, s. 305–321.

⁴⁸⁴ ŠOL, Individualismus a monumentální umění: K uplynulé výstavě monumentálního umění v Mánesu, *Severočeská Mladá fronta* III, 1947, č. 205, 3. 9., s. 4.

⁴⁸⁵ <http://www.ncvu.cz/documents/docuM/docuM.html>, vyhledáno 10.1. 2011.

⁴⁸⁶ Topičův salon zanikl po mnoha letech své existence v roce 1936, když František Topič prodal svůj nakladatelský a knihkupecký podnik majiteli Lidových novin Jaroslavu Stránskému.

Poláček, který osvědčil své organizační dovednosti v Družstevní práci a Lidových novinách. Výstavní program Topičova salonu postupně koncipoval tak, aby byla jedna ze čtrnácti výstav v průběhu roku věnována vánoční propagaci, jedna architektuře, dvě retrospektivám a zbývajících deset prezentací tvorby jednotlivých soudobých výtvarných umělců.⁴⁸⁷ Podle tohoto ideálního scénáře se uskutečnila pouze sezona 1941/1942. Kromě monografických výstav tehdy proběhla architektonická výstava Užitková architektura Josefa Hesouna a dvě retrospektivní výstavy Umění a byt 1800–1850 a Umění 1900, ke které vzniklo pásmo Poesie 1900. Výstavní síň, domníval se Poláček, měla být aktivním prostředníkem mezi umělcem a divákem. Výtvarníka v Topičově salonu přitom chápal jako podnikatele, a proto vybrané vstupné přenechával vystavujícímu. Poláčkovi se podařilo za tři roky téměř ztrojnásobit počet stálých návštěvníků. Jestliže se návštěvnost jedné výstavy pohybovala v roce 1937 kolem 500 osob, na počátku čtyřicátých let už dosahovala pravidelně počtu mezi 1000 a 1500.

Václav Poláček byl přesvědčen, že obraz splní svůj úkol, až kdy je prodán do soukromého nebo veřejného majetku. Proto propagační materiály Topičova salonu vyzvaly: *„Nemáš-li dost peněz, kupuj díla umělců méně slavných jmen a spokoj se s díly anonymními, mají-li uměleckou hodnotu. Kupuj místo méněcenných, tvé kapse dostupných děl umění starého, práce umělců soudobých. V rozmanitosti směrů, skupin i individualit dnešního umění najdeš, budeš-li hledat, díla, která ti budou pýchou i potěšením.“*⁴⁸⁸ Tuto reklamu doprovázela ilustrace, na níž byl přeškrtnut obraz s kýčovitým výjevem. [37] Kromě prodejních výstav měla kvalitní umění běžnému člověku zprostředkovat také akce Umění všem, která se rozběhla v roce 1939, a stálá výstava uměleckých reprodukcí, kreseb, grafík, obrazů a soch v prostorách salonu, opírající se o heslo: *„Dobré obrazy dobrých malířů za přiměřené ceny“*.⁴⁸⁹

Stálá výstava Topičova salonu stejně jako výstavní program těch krátkodobých se neomezovala *„na jediný umělecký směr, na jedinou skupinu“*.⁴⁹⁰ Snažila se být pečlivým

⁴⁸⁷ Václav Poláček, O výstavách, obrazech, návštěvnících a prodeji obrazů, *Tři týdny u Topičů I*, 1941–1942, č. 1, 31. 3. 1941, s. 29.

⁴⁸⁸ A. Matějček, Rada sběratelům, *3 týdny u Topičů*, 1940–1941, č. 3, 1. 6. 1940, s. 8.

⁴⁸⁹ Reklama Topičova salonu in: *Lidové noviny* 47, 1939, č. 349, 15. 7., s. 4.

⁴⁹⁰ Nedatovaná propagační brožurka Topičova salonu, velmi pravděpodobně předválečná. Pragmatický přístup k prodeji uměleckých děl, tedy vstřícný k co možná nejširšímu spektru zákazníků, dokládá výběr reprodukcí v uvedeném reklamním sešitu: grafický list Františka Koblíby Praha z Hradu a krajinomalba Vlastimila Rady Domy pod strání. Ačkoliv nabízel také práce současných českých a francouzských

výběrem „ze všeho dobrého“.⁴⁹¹ Široká škála výtvarných názorů, již salon prezentoval, zahrnovala zpočátku projevy pohybující se od avantgardního surrealismu až po formy moderního realismu. Objevovali se zde představitelé různorodých uměleckých sdružení: Spolek výtvarných umělců Mánes, Umělecká beseda, Sdružení českých umělců grafiků Hollar, Spolek výtvarníků Praha, Klub výtvarných umělců Aleš, Skupina výtvarných umělců v Brně, Sdružení jihočeských výtvarníků apod. Do stálé sbírky byla zahrnuta díla soudobých českých umělců, mezi nimiž někteří v galerii vystavovali nebo s ní jinak spolupracovali.⁴⁹²

Složení stálé sbírky do značné míry odrazilo český politický, společenský a kulturní život. V propagační brožuře Topičova salonu, která byla vydána přibližně v době mezi mnichovským diktátem a začátkem okupace, se v nabídce grafických listů objevila, kromě jmen českých výtvarníků, rovněž jména soudobých moderních pařížských umělců jako Francisco Borès, André Beaudin, Fernand Léger, André Masson, Pablo Picasso a Maurice de Vlaminck. [38] Žádný z uvedených fauvistů, kubistů a surrealistů po roce 1940 už v reklamních materiálech salonu nefiguroval. V podmínkách nacistické okupace to přestalo být z důvodu cenzurních restrikcí možné. Podobné to bylo s českými surrealisty Jindřichem Štyrským a Toyen, jejichž práce byly nabízeny v reklamních materiálech v roce 1937⁴⁹³, ale ne už v roce 1940⁴⁹⁴. Proto je překvapující, že stálá výstava Topičova salonu nabízela ještě v roce 1943 ke koupi práce Josefa Čapka, přestože byl malíř nejen výtvarně, ale také

avantgardních autorů, žádné jejich dílo nereprodukoval. Jejich jména uváděl pouze v přehledném seznamu.

⁴⁹¹ Tamtéž.

⁴⁹² Stálá sbírka Topičova salonu byla stále aktualizována. Kromě žijících umělců byly získávány práce zesnulých výtvarníků z jejich pozůstalostí, v roce 1941 například kresby Rudolfa Kremličky, Jana Preislera, malby Otakara Marvána apod. Srov. *3 týdny u Topičů*, 1940–1941, č. 7, 4. 11. 1940, s. 6. – 3 *Týdny v umění I*, 1941–1942, č. 11, 16. 2. 1942, s. 228.

⁴⁹³ Temperové a olejové malby: Miloslav Holý, Vlastimila Rada, Jindřich Štyrský, Toyen, Václav Špála, Jiří Jaška, Alois Moravec, Josef Čapek, Ferdinand Kotvald, Vojtěch Sedláček, František Max, Josef Vacke, Cyril Bouda a jiní. Kresby spolupracovníků Lidových novin: Josef Čapek, Ondřej Sekora, Eduard Milén, Karel Müller aj. Srov. *Kultura bytu a stolu*, příl. *Lidových novin XLV*, 1937, č. 623, 12. 12., s. [10].

⁴⁹⁴ Obrazy: Jan Bauch, Cyril Bouda, Petr Dillinger, Hana Dostálová, Ferdiš Duša, Václav Hejna, Arnošt Hofbauer, Miloslav Holý, Alexandr Vladimír Hrska, Charvát, Jan Jílek, Antonín Kalous, Klímová, František Kobliha, Jan Kojan, Pravoslav Kotík, Ferdinand Kotvald, Zdeněk Kremlička, Ludovít Křížan, Jindřich Lenhart, Josef Liesler, Miloš Malina, Alois Moravec, Bedřich Mudroch, Karel Müller, Václav Němeček, Vladimír Pukl, Anna Roškotová, Vojtěch Sedláček, Jan Slaviček, Václav Špála, Sláva Tonderová, Zdeněk Tůma, Josef Vacke, Rudolf Vejrych, František Zikmund aj. Grafiky: Vojtěch Sedláček, Rudolf Bém (Vratislav Hlava), Alois Bubák, Josef Hrádek, Josef Krejsa, Antonín Landa, Josef Mánes, Vojtěch Michal, Vladislav Röhling, Viktor Stretti, Otakar Štáfl, Karel Tondl, Karel Vik. Srov. Vánoční dar pro každého z Topičova salonu, *Lidových novin XLVIII*, 1940, č. 630, 11. 12., s. [10].

politicky nepohodlný.⁴⁹⁵ V dané době podle očekávání převažovali v reklamách Topičova salonu tradicionalističtější orientovaní umělci.

Když si v březnu 1941 Václav Poláček stěžoval, že se prodeji uměleckých děl v Topičově salonu dosud příliš nedařilo, netušil, že v červnu téhož roku se vyprodá celá výstava obrazů tehdy neznámo mladého malíře Karla Šlengera. Spokojen, že tím galerie dobře naplnila svoji společenskou úlohu, prohlásil: „*Není pochyby, že vyprodaná výstava Karla Šlengera bude malíři pobídkou. Nebude nucen učit hře na klavír, aby si mohl nakoupit barvy, štětce, plátno a překližky, bude moci malovat podle své vůle. A to je úspěch, který stojí za to.*“⁴⁹⁶ V Topičově galerii nekupovaly sochy a obrazy jen soukromé osoby, ale také veřejné a státní instituce, například Magistrát hl. m. Prahy⁴⁹⁷ obraz Červené domy v Sorrentu od Jana Slavička, dále Ministerstvo školství a národní osvěty⁴⁹⁸ nebo po válce Ministerstvo informací⁴⁹⁹. [39] O jejich akvizicích galerie pečlivě informovala, protože zvyšovaly její důvěryhodnost a vážnost v očích veřejnosti.

Z korespondence mezi Václavem Poláčkem a Emanuelem Famírou, kterou vedli v letech 1941 a 1942 v souvislosti s přípravou umělcovy výstavy, vyplývá, jak byla galerie organizována. Výstavní program navrhovala a určovala jak z hlediska výběru umělců, tak jejich prací výstavní komise, kterou Poláček pravděpodobně sestavil z okruhu svých přátel. Odpovědností vystavujícího bylo zajistit na vernisáž řečníka a uspořádat doprovodný program. V případě nutnosti kulturní doprovod zprostředkovala galerie sama. Když Emanuel Famíra požádal na jaře 1941 o možnost v salonu vystavovat, Václav Poláček mu doporučil, aby se svou výstavou počkal přinejmenším rok a mezitím poskytl několik maloformátových obrazů do komise, které by přiblížily jeho tvorbu veřejnosti. Poláček chtěl tímto krokem zřejmě vyzkoušet, jak zareagují na Famírovu tvorbu protektorátní cenzurní úřady. Nechtěl je vyprovokovat k zásahu. Emanuel Famíra byl komunista a navíc byl začátkem roku 1940

⁴⁹⁵ *Umění v bytovém interiéru* (kat. výst.), Praha, Topičův salon 1943.

⁴⁹⁶ Pol. [Václav Poláček], *Vyprodaná výstava, 3 týdny v umění I*, 1941–1942, č. 4, 6. 6. 1941, s. 93.

⁴⁹⁷ Podle archivních dokumentů se dále jednalo o práce členů skupiny Sedm v říjnu: obrazy *Isle* od Václava Hejny, *Jedlíci* od Josefa Lieslera, *Domácí štěstí* od Zdenka Seidla (Seydla), *sádrová Hlava* od Jana R. Michálka. Srov. Archiv hlavního města Prahy, Fond Magistrát hl. m. Prahy I., odbor VI. – osvětový, registratura 1930–1950, sign. C 50/22, 1934–1939, kart. č. 39. Kromě Slavičkovy práce dnes v Galerii hl. m. Prahy uvedená díla nejsou evidována.

⁴⁹⁸ Byly mezi nimi kupříkladu *Chryzantémy* od Karla Šlengera nebo socha *Marie Zlatníkové* nazvaná *Lída*. Srov. *3 týdny v umění I*, 1941–1942, č. 5–6, 11. 10. 1941, s. 127. – *Dále Žně* od Pravoslava Kotíka, *Letní den* od Bohuše Čížka, akvarely *Velehrad* a *Sv. Vít* od Františka Josefa Krause. Srov. *3 týdny v umění I*, 1941–1942, č. 10, 28. 1. 1942, s. 212.

⁴⁹⁹ Například *Hlava Kozáka* od Jindřicha Severy. Srov. *Rudé právo* XXVII, 1947, č. 83, 9. 4., s. 3.

zatčen a vyslýchán pro domnělou účast na ilegálních aktivitách. Výstava nakonec byla realizována až v druhé polovině roku 1942, tedy až po Poláčkově vynuceném odchodu. Předstíraná autonomie protektorátu skončila s nástupem Reinharda Heydricha do úřadu zastupujícího říšského protektora v září roku 1941. Tehdy značně zesílilo germanizační úsilí nacistů, které ještě vzrostlo po Heydrichově smrti v polovině roku 1942.

Pod Poláčkovým vedením získala galerie velmi dobré renomé, což dokládá nejen zvyšující se počet stálých návštěvníků, ale i reakce odborné veřejnosti. Když fungování výstavních prostor hodnotil mladý historik umění a teoretik skupiny Sedm v říjnu, Pavel Kropáček, ocenil dosavadní vysokou úroveň programu. Přesto jej doporučoval ještě zlepšovat, což – jak sám uznával – nebylo snadné vzhledem k tehdejší „umělecké inflaci“. Intimní rozměry výstavní síně, kde se mohl uplatnit každý exponát, pokládal za dobré východisko pro naplnění základního cíle Topičova salonu, totiž „sblížit diváka-konzumenta s novodobým českým uměním“.⁵⁰⁰

Výstavní program před okupací ohraničovaly dvě vzpomínkové výstavy přibližující život a působení mimořádných osobností meziválečného Československa, z jedné strany Tomáše G. Masaryka (1937), z druhé strany Karla Čapka (1939). Výstava Život prezidenta Osvoboditele ve fotografii byla první, kterou obnovený Topičův salon uspořádal. Proběhla už v listopadu 1937, krátce po Masarykově smrti. Podílely se na ní také Lidové noviny a populární obrázkový časopis Pestrý týden. Jednoduchý doprovodný katalog ve formátu přeloženého listu o velikosti A4, jenž neobsahoval žádnou reprodukci. Na úvodní straně byl velkými písmeny vytištěn název a číslo výstavy, následoval text a seznam exponátů.⁵⁰¹ Vzpomínkový a smuteční charakter zdůrazňovala instalace Bohumila Němce v ústřední síni, uprostřed které zapletl do nití natažených od stropu k podlaze červenou a bílou růži. Okolo visely velkoformátové fotografie a u zdi stála prezidentova busta od Vincence Makovského. [40] Mezi autory snímků se objevila jména Karla Čapka, Alexandra Hackenschmieda, Karla Plicky a dalších. Výstavu dodatečně obohatil konvolut fotografií od malíře Jana Šrámka, který v posledních deseti letech působil v tiskovém odboru prezidia ministerské rady. Kvůli

⁵⁰⁰ Pavel Kropáček, Pozdní příspěvek k anketě: O výstavách, obrazech, návštěvnicích a prodeji obrazů, *3 týden v umění* I, 1941–1942, č. 12, 9. 3. 1942, s. 239.

⁵⁰¹ V této typografické úpravě katalogy zůstaly, s některými výjimkami, až do října 1942. Autory úvodníků byli často významní historici umění, kritici, teoretici, umělci, ale i básníci (Josef Hora, František Hrubín, Jindřich Chaloupecký, František Ketzek, Vincenc Kramář, Pavel Kropáček, Miroslav Míčko, Václav Nebeský, Jaroslav B. Svrček, Karel Teige, Vojtěch Volavka, Jan Zrzavý aj.).

mimořádnému zájmu kolovala tato expozice v menších obměnách dalšími československými městy.⁵⁰² Podobně putovala také výstava věnovaná Karlu Čapkovi.

Ještě před tím, než vstoupila německá okupační vojska na naše území, Topičův salon uspořádal několik symptomatických výstav. Na konci roku 1937 vystavil malby a kresby českého malíře Otakara Kubína (Othon Coubine) dlouhodobě žijícího ve Francii. Práce přibližující jeho tvorbu z posledních let pocházely jak z autorova ateliéru, tak z majetku československých sběratelů anebo Alphonse Baslera, pařížského obchodníka s uměním a velkého Kubínova podporovatele.⁵⁰³ Kritika ocenila nejen Kubínovu schopnost lyrického přepisu skutečnosti, ale také „českost a snad slovanskost v pohledu na malířský svět“, kterou si přes dlouhý čas strávený v cizině udržel.⁵⁰⁴ Časté zdůrazňování „českého“ charakteru jeho malby, se kterým se setkáváme i jinde, souvisí s reakcí na sílící politický tlak nacistického Německa a jeho trvalým zpochybňováním české kulturní svébytnosti. Zastánci českého umění proti tomu argumentovali tvrzením, že české (pražské) prostředí vždy dokázalo zpracovat cizí vlivy i tvorbu příchozích zahraničních umělců tak, že „nabývá nových půvabů robustnější plastiky i linie a osvojuje si i zvláštní něhu“.⁵⁰⁵ Tato tendence přirozeně zesílila po mnichovském diktátu a zvláště během okupace. Českému umění přisuzovali vlastnosti, jako je lyričnost, malebnost, líbeznost, střízlivost a jakási jadrnost.⁵⁰⁶

V Topičově salonu představil před válkou své malby a kresby také Jan Slaviček (1938). Širokou veřejnost i kritiky zaujal rozechvělý malířský rukopis živoucím realismem a výbornou prací se světlem a barvou. Podle jednoho z dobových kritiků Jan Slaviček dokonce docílil „⁵⁰⁷ Jeho veduty, krajiny, interiéry a zátiší byly divácky velmi populární. Topičův salon proto později vybral dvě Slavičkova zátiší, která měla až staromistrovský charakter, a zahrnul je do edice reprodukcí Český tisk v rámci své akce Umění všem.

Na rozdíl od příznivého přijetí předchozích podniků byla výstava surrealistů Jindřicha Štyrského a Toyen (1938) předmětem ostrých výpadů ze strany nacionalistického a

⁵⁰² Výstava proběhla ještě ve Studijním ústavu ve Zlíně, na zámku v Přerově, v Pedagogickém muzeu v Brně atd. Srov. *Lidové noviny* XLVI, 1938, č. 61, 4. 2., s. 7.

⁵⁰³ Obrazy a kresby O. Coubinea v Topičově salonu, *Kultura bytu a stolu*, příl. *Lidových novin* XLV, 1937, č. 623, 12. 12., s. [10].

⁵⁰⁴ Fdl. [Antonín Friedl], Výstava O. Kubína (Coubine) u Topiče, *Pestrý týden* XIII, č. 1, 1. 1., s. 10.

⁵⁰⁵ Archiv hl. m. Prahy, Fond SVU Mánes, úvodní proslov Zdeňka Wirtha při zahájení výstavy *Tvář Prahy*, 7. 6. 1939.

⁵⁰⁶ Srov. Miroslav Míčko, Je české umění?, *Přítomnost* XVI, 1939, č. 34, 23. 8., s. 528–530. – Viz Milena Bartlová, *Naše, národní umění: Studie z dějin dějepisu umění*, Brno 2009.

⁵⁰⁷ Antonín Pecelt, Jan Slaviček, *Jas* XII, 1938, č. 23, 3. 6., s. 17.

komunistického tisku, které svědčí o nesnadném postavení české avantgardy na konci třicátých let. Výstavu zahajoval Jan Mukařovský a Vítězslav Nezval. Mukařovský promluvil o vztahu mezi současným výtvarným umění a soudobou poezií, zatímco Nezval shrnul historii surrealismu od jeho počátků a zařadil tvorbu Štyrského a Toyen do mezinárodního kontextu. Skutečnou rozbuškou byl úvodní text výstavního katalogu od Karla Teigeho.⁵⁰⁸ Reagoval v něm jednak na nedávnou výstavu Entartete Kunst (Zvrhlé umění) v Mnichově, kterou uspořádaly nacisté, aby zkompromitovali avantgardní umění, jednak na pamflet Stanislava Kostky Neumanna *Anti-Gide aneb optimismus bez pověr a iluzí*, který se pokoušel o totéž. Teige, na něhož Kostka ve svém spise zaútočil, odmítl papouškování protiantgardních tezí sovětských komunistických kulturních ideologů a jejich československých protějšků.⁵⁰⁹ Tažení Sovětského svazu proti modernímu umění vedené ve jménu boje proti „zrůdnému formalismu“ připodobnil Teige k likvidaci nezávislé kultury v nacistickém Německu pod heslem „zvrhlého umění“.⁵¹⁰ Na Kostkovy výtky o přílišném subjektivismu avantgardy a nedostatku „kladného poměru k objektivní realitě“ odpověděl, že psychické procesy jsou reálné a že i imaginace má skrytý zdroj v dojmech načerpaných z reálného světa.⁵¹¹ Teigův text předznamenal poválečný zápas českého moderního umění se stalinskými teoriemi tzv. socialistického realismu a jejich násilným uváděním do praxe.⁵¹²

Výstava Štyrského a Toyen vyvolala protikladné reakce. Jeden příznivý recenzent zhodnotil jejich práce jednak jako „*krajně subjektivní tím, že jím nemluví, či nebásní umělec o věcech, jako to udělal ještě kubismus, nýbrž věcmi o sobě*“, jednak jako umění krajně objektivní, protože „*věci jsou tu podány s jasností a pravdivostí skoro školáckou a leckdy musí teprve název obrazu dodat chybějící poezii*“.⁵¹³ Polemizoval s tehdy běžnými výtkami, že jsou tito umělci pouhými „*dekorativisty subjektivní impresi*“.⁵¹⁴ Z hlediska těch, kdo o

⁵⁰⁸ Štyrský a Toyen (kat. výst.), Praha, Topičův salon 1938, s. [1–3].

⁵⁰⁹ Ivan Pfaff, *Česká levice proti Moskvě 1936–1938*, Praha 1993, s. 87–121.

⁵¹⁰ Milan Pech, „Zvrhlé“ umění v protektorátu, in: Hana Rousová (ed.), *Konec avantgardy? Od mnichovské dohody ke komunistickému převratu*, Řevnice 2011, s. 99–112.

⁵¹¹ Karel Teige, *Štyrský a Toyen* (kat. výst.), Topičův salon v Praze 1938.

⁵¹² Polemika, která probíhala jak vně, tak uvnitř Skupiny surrealistů v Československu, vedla k tomu, že skupinu její zakladatel Vítězslav Nezval 11. března 1938 jednostranně rozpustil. Ostatní členové zrušení skupiny dementovali a deklarovali její pokračování. Srov. Vítězslav Nezval, *Řeč ke studentstvu o roztržce se skupinou surrealistů*, *Tvorba XIII*, 1938, č. 13, 1. 4., s. 150. – Karel Teige, *Surrealismus proti proudu*, Praha 1938.

⁵¹³ Jk [Jiří Krejčí], *Z pražských výstav. Štyrský a Toyen – Sdružení výtvarníků – T. F. Šimon – Vl. Pleiner*, *Právo lidu XLVII*, 1938, č. 17, 21. 1., s. 4. Výstřižkový archiv Archivu Národní galerie v Praze.

⁵¹⁴ Vladimír Srb, Štyrský a Toyen, *Národní myšlenka XV*, 1937–1938, č. 9, květen 1938, s. 278.

surrealismu pochybovali, zaznívaly na účet maleb Štyrského a Toyen jízlivé poznámky, že autoři „ponechávají mnoho času na meditaci, jak lze desetiletí malovat a vlastně nic nenamalovat, přece však být proslulým na světové úrovni modernosti, i o tom, jaká to musí být bezútešná poušť v nitru, v němž se rodí pouze tohle, anebo jaká blahá prostota, stačí-li to k uspořádání svého autora“.⁵¹⁵ Naopak například Josef Čapek dal za pravdu Teigovi, když ve své recenzi napsal, že v surrealistických obrazech nastupuje místo vnější reality „o to podstatněji ta skutečnost vnitřní, psychická, neméně cenná a důležitá jako ta vnější“.⁵¹⁶ V její obtížnější ověřitelnosti a kontrole, viděl příčinu toho, proč obrazy Štyrského a Toyen tolik provokovaly. Komunistický tisk na vrub obou umělců konstatoval: „Nemáme už obav, že by tato společnost okouzila někoho, koho bychom my měli rádi ve svém středu. Úplně nám stačí, že už pracuje toliko na svůj vrub a nemůže už kompromitovat socialistický předvoj.“⁵¹⁷

Na výstavě visela řada dnes velmi dobře známých obrazů Toyen jako Spící (1937), Sen (1937) nebo Finis terrae (1937). Ve zmiňovaných malbách není lidská postava pojata v podobě loutky jako v dřívějších pracích, ale jako přízrak. Ve Finis terrae pak dosahuje toho, že čím reálnější zobrazení výsledný výjev nabízí, tím méně pravděpodobným se ve skutečnosti výsledný výjev stává.⁵¹⁸ Na mořském pobřeží leží jakási bedna bez dna a víka, ve které stojí šest malých kuželek vrhající stín. Za nimi je průhled na hladinu moře, ve které se zrcadlí sotva patrná vlnami rozvrásněná tvář. Právě na Finis terrae se snažil recenzent Práva lidu přiblížit čtenářům bohatou imaginaci autorů. Tvrdil, že pouhý popis tohoto obrazu je už „kusem surrealistické básně“.⁵¹⁹ [41] Štyrský vystavil například plátno Melancholie (1937) nebo In memoriam Federica Garcia Lorcy (1937).⁵²⁰ Nejvíce dobová kritika ovšem oceňovala kresby z cyklu Příraky pouště (1937) od Toyen a Štyrského ze série kreseb Všudypřítomné oko (1936–1937). [42]

⁵¹⁵ Kr, Před obrazy, *Nědělní list*, 16. 1. 1938. Archiv Národní galerie v Praze, výstřížkový fond. Výstřížky obsahují pouze název tiskoviny, rok vydání a datum. V případech, kde se nepodařilo zjistit podrobnější údaje, uvádím jen základní informace uvedené na výstřížku. Za upozornění na výstřížkový fond ANG děkuji Tomáši Hylmarovi.

⁵¹⁶ jč [Josef Čapek], Štyrský a Toyen u Topičů, *Lidové noviny* XLVI, 1938, č. 37, 21. 1., s. 7.

⁵¹⁷ –n., Surrealisté Štyrský a Toyen, *Lidová kultura*, 2. 2. 1938. Archiv Národní galerie v Praze, výstřížkový fond.

⁵¹⁸ Srov. Karel Srp, *Toyen*, Praha 2000, s. 138.

⁵¹⁹ jk [Jiří Krejčí], Z pražských výstav. Štyrský a Toyen – Sdružení výtvarníků – T. F. Šimon – Vl. Pleiner, *Právo lidu*, 21. 1. 1938. Výstřížkový archiv Archivu Národní galerie v Praze.

⁵²⁰ Srov. Karel Srp – Lenka Bydžovská, *Jindřich Štyrský*, Praha 2007.

V předvečer sklizení expozice proběhla v prostorách galerie akce, která předznamenala budoucí doprovodné kulturní programy „topičovských“ výstav za války i po ní a zároveň byla podivnou veselící nad hrobem jedné z posledních veřejných výstav surrealismu v předválečném Československu. Poetický večer zahájil Laco Novemeský, který se ve svém proslovu postavil za Teigův požadavek svobodné, ničím a nikým neusměrňované, umělecké tvorby. Po něm promluvil v totéž duchu František Halas. Následně herci D 38 přednášeli verše obou jmenovaných básníků a dále také básně Vítězslava Nezvala a Konstatina Biebla. Recitace se střídaly se zpěvem Emila Františka Buriana, kterého doprovázel hrou na klavír Jaroslav Ježek.⁵²¹ Výstava Štyrského a Toyen se poté přesunula ještě do Bratislavy a Brna.⁵²² V Topičově salonu se další prezentace surrealismu uskutečnila po dlouhých sedmi letech v roce 1945.

Okupace země, která byla od září roku 1938 zmrzačena zabráním pohraničních oblastí, otrásla především těmi, kdo doufali ve státní samostatnost zbylého území.⁵²³ Přislíbená autonomie Protektorátu Čechy a Morava měla zdání nezávislosti jenom vyvolávat. Jistá benevolence a správní dvojkolejnost vzala za své po nástupu zastupujícího říšského protektora Reinharda Heydricha v druhé polovině roku 1941. Jeho „racionalizace“ chodu v protektorátu nenechala nikoho na pochybách o germanizačních cílech nacistů v oblasti Čech a Moravy. Atentát na Heydricha, jeho smrt a následné perzekuce vedly ke stupňování regulace veřejného i soukromého života. Kromě toho, že byl díky stannému právu od června do srpna roku 1942 zastaven výstavní provoz, vycházely od podzimu téhož roku výstavní katalogy až na pár výjimek povinně dvojjazyčně. Provizorně tomu tak bylo ještě v případě katalogu výstavy Oldřicha Kerharta (1942), standardně od výstavy Václava Aloise Šrůtka v prosinci 1942. [43] Zpočátku se list A5 v němčině vlepoval do běžného katalogu. Poté byly katalogy uspořádány tak, že první část přeloženého listu formátu A4 byla česky a druhá, na převrácené straně, německy. Od výstavy Marie Zlatníkové v květnu 1943 grafickou úpravu katalogů obohatily dvě fotografie vybraných děl, vždy jedna na české a jedna na německé titulní straně. Výstavní program se zcela zastavil v září 1944. Důvodem byla snaha okupační

⁵²¹ ma [Otokar Mrkvička], Závěr výstavy surrealistů, *Lidové noviny* XLVI 1938, č. 59, 3. 2., s. 5.

⁵²² Bratislavský umělecký kabinet, Bratislava (březen, 1938); Galerie Skupiny výtvarných umělců, Brno (duben, 1938).

⁵²³ Mnichov 1938 měl tragičtější a bolestnější důsledky v kolektivní paměti tehdejších obyvatel než samotná okupace, protože v roce 1939 měl nepřítel jasné obrysy. Všeobecné zklamání z mnichovských událostí mělo kritický vliv na všechny oblasti společenského života, včetně budoucí oficiální politické a kulturní orientace Československa.

správy maximálně využít všech práceschopných obyvatel v rámci tzv. totálního pracovního nasazení na konci války.

Cenzurní systém pečlivě sledoval kulturní dění v protektorátu. Nacisté zamezili veřejnému působení osobností spojených s bývalým politickým režimem nebo prezentaci protiněmeckých a komunistických idejí ve všech formách. Vyloučili také jakékoliv projevy zpochybňující stávající státoprávní poměry. Z výstavních síní vykázali abstrakci, kubismus nebo surrealismus, které považovali za projevy úpadku a zvrhlosti. Přesto se ale zdráhali uspořádat výstavu podobnou té z Mnichova v roce 1937.⁵²⁴ S nacistickým termínem „zvrhlé umění“ se nejčastěji operovalo v aktivistickém tisku.

Výstavní program galerie se pohyboval na hranici možného. Netečnost protektorátních cenzurních úřadů k aktivitám Topičova salonu naznačuje buď jejich opatrnou zdrženlivost, nebo formální nedůslednost. Je s podivem, že cenzura kupříkladu nezasáhla, když salon ve své stálé výstavě představil prostřednictvím reprodukcí malířskou tvorbu Vincenta van Gogha, ačkoliv byl tento holandský malíř v nacistickém Německu řazen mezi „zvrhlé“ umělce.⁵²⁵ Nereagovaly ani na obraz Krajina s domky surrealisty Jindřicha Štyrského, který byl dodatečně nainstalován na výstavě Opuštěná paleta po malířově smrti. Také je překvapující, že v expozici Přehlídky devadesáti devíti (původně psáno 99ti) byl v roce 1943 ponechán obraz Arnošta Paderlíka Tragédie. [44] Přitom plátno, na kterém je zpodobena zoufalá žena svírající mrtvé dítě uprostřed ruin, očividně reflektovalo vypálení Lidic.⁵²⁶ Navíc zde byla umístěna kresba Josefa Čapka, ačkoliv byl umělec již dlouhou dobu vláčen po nacistických koncentračních táborech, kde zemřel. Visely zde také tři práce Zdenka Rykra, ačkoliv v roce 1940 bylo úředně zakázáno vydání jeho monografie.⁵²⁷ Úřady nezabránily veřejné prezentaci prací členů Skupiny 42 v září 1943, ačkoliv byla jejich výstava v dubnu v Nové Pace zrušena.⁵²⁸ V červenci roku 1944 vznikly na ministerstvu

⁵²⁴ Srov. Milan Pech, „Zvrhlé“ umění v protektorátu, in: Hana Rousová (ed.), *Konec avantgardy? Od mnichovské dohody ke komunistickému převratu*, Řevnice, 2011, s. 106.

⁵²⁵ *Vincent van Gogh – výstava reprodukcí* (kat. výst.), Topičův salon v Praze 1941. – Jaroslav Pecháček, Vincent van Gogh, malíř, který u nás zdomácněl, *3 týdny v umění I*, 1941–1942, č. 5–6, 11. 10. 1941, s. 108. – V tomtéž roce vydalo nakladatelství Orbis malířovu monografii s předmluvou Václava Nebeského. Václav Nebeský, *Vincent van Gogh*, Praha 1941.

⁵²⁶ Vojtěch Lahoda, *Tragédie*, in: Hana Rousová (ed.), *Konec Avantgardy? Od mnichovské dohody ke komunistickému převratu*, Řevnice 2011, s. 118–120.

⁵²⁷ Vojtěch Lahoda, *Moderní umění a cenzura v letech protektorátu*, in: Rostislav Švácha – Marie Platovská, *Dějiny českého výtvarného umění 1939–1958* [V], Praha 2005, s. 121.

⁵²⁸ Tomáš Hylmar, *První výstava Skupiny 42 pohledem Ladislava Zívra*, *Umění LVIII*, 2010, č. 4, s. 326.

lidové osvěty seznamy se jmény českých zvrhlých malířů. Figurovala na nich také celá řada umělců vystavujících v Topičově salonu.⁵²⁹ Vzhledem k tomu, že byl galerijní provoz úředně zastaven o dva měsíce později, nemohly být už zneužity k cenzurním účelům.

Protektorátní tisk zdůrazňoval zejména první pookupační rok nutnost udržet národní identitu, příznačně a v souladu s tímto požadavkem se uskutečnily v galerii na Národní 9 výstavy jako *Krásy v lidové práci* (1939), *Česká krajina* Vratislava Hofmana (1940) nebo *Mizející Praha* (1940). Svě protějšky měly tyto akce v podnicích Spolku výtvarných umělců Mánes, například v expozici *Tvář Prahy* nebo *Česká tradice v 19. století*. Spadala sem také výstava *Špalíček a oleje Mikoláše Alše* (1939), kterou v Topičově salonu otevírala ještě Anna Masaryková. [45] Zdůrazňování Alšova češství se opíralo o představu, že jeho tvorba je „*jakýmsi hieroglifickým, obrázkovým a k tomu ještě vroucím tlumočením duše českého lidu*“.⁵³⁰ Alšovo jméno bylo za protektorátu často předkládáno jako vzor, ale málokterý výtvarník věděl, jak naložit s jeho odkazem a jak na něj navázat.

Během války došlo v Topičově salonu k dvěma významným skupinovým vystoupením, nejprve skupiny *Sedm v říjnu* (1939, 1940, 1941) a poté *Skupiny 42* (1943). Na podzim 1939 se v Topičově salonu představilo nové uskupení mladých výtvarníků s názvem *Sedm v říjnu 1939*. Většinou z nich bylo něco přes dvacet let, podobně jako jejímu mluvčí a teoretikovi Pavlu Kropáčkovi. *Sedma* se skládala z malířů Václava Hejny, Josefa Lieslera, Arnošta Paderlíka, Zdenka Seydla, sochaře Jana Rafaela Michálka, skláře Václava Plátka, fotografů Věry Gabrielové (Frágnerové) a Jana Lukase. Pestrá škála uměleckých oborů, které zastupovali, byla rozšířena o čtyři večery mladé poezie a hudby.⁵³¹

Když se v říjnu 1939 představila pražské veřejnosti poprvé skupina *Sedm v říjnu*, vzbudila mimořádnou pozornost. Její výstava vyvolala spekulace o nástupu nové umělecké generace. Generační otázka byla tehdy velmi aktuální. Od mládeže se očekávalo, že zaručí budoucí existenci ohroženého českého národa. Uvedené nálady dobře ilustruje aranžovaná fotografie Jana Lukase z cyklu *Země a lidé*, na které sedí usměvavé batolete uprostřed louky. Autor ji pojmenoval *Dítě – požehnání rodiny, udržovatel rodu, naděje národa*. [46] Jeho

⁵²⁹ František Gross, František Hudeček, Kamil Lhoták, František Jiroudek, Otakar Mrkvička, Eugen Nevan, Arnošt Paderlík, Zdeněk Seydl, Jan Smetana, Karel Šlenger, František Tichý a další. Srov. Milan Pech, „Zvrhlé“ umění v protektorátu, in: Hana Rousová (ed.), *Konec avantgardy? Od mnichovské dohody ke komunistickému převratu*, Řevnice 2011, s. 106.

⁵³⁰ J.B., Alšův špalíček, *Volné směry* XXXV, 1938–1940, č. 1, s. 163.

⁵³¹ Jeden večer byl tematicky věnován dětem, druhý lásce a třetí domovu (Kamil Bednář a Lumír Čivrný). Na čtvrtém vystoupil klavírista Josef Páleníček.

snímek formálně a obsahově hraničící s kýčem odrážel nacionální pathos charakteristický pro počáteční období nacistické okupace.⁵³² Patetičnost byla typickým projevem protektorátního výtvarného umění, zvláště pro skupinu Sedm v říjnu. Všeobecně byla prožívána potřeba nového počátku, která pramenila z dramatických politických a společenských změn. V chaosu událostí umělci hledali pevné záchytné body. Nejpřirozenější se zdál návrat k minulosti a národním tradicím. Historizující malba, která ho provázela, se nevyhnula ani skupině Sedm v říjnu. Vztah jejich členů k historickým předobrazům byl spíše ahistorický, „*neasimulovali styl, ale téma, které uváděli do aktuálních souvislostí*“.⁵³³

Myšlenková východiska skupiny vysvětloval Pavel Kropáček v úvodním textu katalogu první výstavy. Napsal v něm, že „znovuprobuzený zájem o lidskou duši a její záchvěvy“, jak je zrcadlila vystavená díla, pramenila z nutnosti opřít se o mravní jistoty současnosti. „*Žijeme dnes, v říjnu 1939, v době, kdy zbývá vlastně jediná nepochybná jistota – víra v člověka*“, prohlašoval Kropáček.⁵³⁴ Byla to podle něj jediná hodnota, která vycházela z nutnosti dané chvíle, na rozdíl od „módních“ uměleckých směrů předchozí doby. Skupinovou výstavu, která neměla přesně stanovený program, stavěl Kropáček do protikladu k mnohohlavným manifestům a programovým prohlášením typickým pro předválečnou a meziválečnou avantgardu. Mělo jít „o nový nástup subjektivnosti“, která nebude úzkoprsá, protože bude postavena na širším základě a nebude mít charakter ničeho „*výlučně a nepřístupně osobního*“. Vyjádření bezprostředního, prostého a nerafinovaného přístupu k člověku dokládal Kropáček na námětech prezentovaných na výstavě v Topičově salonu: *Tíha smutku, Skýva, Vzpomínka, Dva u stolu, Země a lidé, Domáci štěstí* apod. [47]

Skupina Sedm v říjnu vystavovala v Topičově salonu ještě dvakrát, v roce 1940 a 1941.⁵³⁵ [48] Ačkoliv byl mnohoslibný nástup tohoto mladého sdružení přijat celkově velmi kladně a s očekáváním, další vystoupení poutala méně pozornosti a čelila větší kritice.⁵³⁶

⁵³² Srov. Kovárna František, *Česká strážlivost a český pathos*, Praha 1939.

⁵³³ Hana Rousová, Člověk na kříži, in: idem (ed.), *Konec avantgardy? Od mnichovské dohody ke komunistickému převratu*, Řevnice 2011, s. 71.

⁵³⁴ *Sedm v říjnu 1939: Oleje, plastiky, kresby, umělecké sklo a fotografie* (kat. výst.), Topičův salon v Praze 1939.

⁵³⁵ Také druhou výstavu doprovázely večery poezie a hudby. Verše Kamila Bednáře, Ivana Blatného a Jana Pilaře recitovali posluchači Dramatického oddělení konzervatoře hudby v Praze, které doprovázela hrou na klavír Dana Šetková. Na hudebním večeru zahrál Václav Holzknecht klavírní sonáty Václava Dobiáše a Jaroslava Krombholce, skladatele a dirigenta, který tehdy spolupracoval s divadlem E. F. Buriana.

⁵³⁶ Reflexi výstavy Sedm v říjnu v dobovém tisku představila Markéta Sedlmayerová ve svém příspěvku *Výstavy Sedmi z pohledu dobové kritiky* na konferenci studentů ÚDKU KTF UK *Topičův salon 1937–1949*,

Aby předešel výtkám z nekonkrétnosti cílů, pokusil se Pavel Kropáček v katalogu druhé výstavy formulovat skupinový program. Hovořil v něm s uznáním o umění předchozích desetiletí, které bez pejorativních konotací nazýval formalismem kvůli jeho experimentování se základními skladebnými prvky obrazu (kompozice, tvar, barva, linie atd.). Nicméně výsledky dosavadního moderního umění byly podle něj často jen dokumentem o řešení dílčích výtvarných problémů „bez vyššího syntetického cíle“. Z toho důvodu nutně skončilo, tvrdil Kropáček, ve slepé uličce, ze které spatřoval východisko v návratu „k čistým výtvarným hodnotám podaným synteticky v uzavřeném celku“. Kropáček předpokládal, že současné umění se neobejde „bez skutečných mravních hodnot“ a zaujetí pro ničím neredukovaného prostého člověka. K tomu mělo dojít upuštěním od teoretizování „ve prospěch skutečného života, jeho kladů a záporů“. Ze zásady proto nechtěl doprovodit výtvarný názor skupiny heslovitým názvem. Pouze deklaroval, že nepůjde o vzkříšení nějaké formy akademismu. Naopak zdůraznil úsilí Sedmi v říjnu „znovu stavět a kladně budovat tam, kde několik generací rozládalo a rozebíralo jednotlivé dílčí složky“.⁵³⁷ Bohužel Kropáčkova slova se mijela s tím, co Sedma prezentovala na své výstavě.

Rozporů mezi slovy a činy si všimla i dobová kritika. Malíř a kritik Otakar Mrkvička, který práci členů skupiny od počátku sledoval, se domníval, že charakteristické znaky jejich práce se opíraly více než o mlhavý Kropáčkův umělecký program o společné psychické naladění a životní pocit. Opakované připomínání tzv. malířského pojetí jejich obrazů, tzv. malířskosti, což byl „neškodný“ pojem, který se v té době s oblibou v umělecké kritice i programu Sedmi používal, pokládal právě za projev odsuzovaného formalismu.⁵³⁸ Patrné pokusy členů Sedmi v říjnu hledat poučení v počátcích moderního umění vítal pod podmínkou, že cílem bude je přezkoumat, znovu zhodnotit a dále na nich svědomitě stavět.⁵³⁹

Poslední společná výstava skupiny Sedm v říjnu proběhla roku 1941. Pavel Kropáček, jehož naděje skládané do skupinového projektu se nenaplnily, vysvětloval rozchod umělců obtížnou dobou změn, kdy prý dřívější „shoda v negaci a v povšechné životní

Topičův salon, Praha, 5. 4. 2011.

⁵³⁷ *Sedm v říjnu: Obrazy, sochy, kresby* (kat. výst.), Praha, Topičův salon 1940.

⁵³⁸ om [Otokar Mrkvička], *Sedm v říjnu*. K výstavě skupiny výtvarníků v Topičově salonu, *Lidové noviny* XLVIII, 1940, č. 513, 9. 10., s. 7.

⁵³⁹ om [Otokar Mrkvička], *Pražský výstavní podzim, Volné směry* XXXVI, 1940–1941, č. 2, 3. 12., s. 62–63.

orientaci“ nestačí. Mladí výtvarníci podle jeho slov nechtěli ze skupiny vytvořit instituci uměle stanovující zásady společné tvorby nebo skupinu jen předstírat. Kropáček v závěru konstatoval, že jejich cílem byl zápas o svébytný umělecký projev a pravé umělecké hodnoty: „*Právě proto, že věc umění vzali ze všech nejvážněji, se dnes rozcházejí.*“⁵⁴⁰ Došlo k tomu v okamžiku, kdy jejich počáteční osvěžující expresivní projev začal upadat do stereotypu. Za samoučelnou hrou malířského rukopisu řady malířů Sedmi v říjnu spatřoval Otakar Mrkvička snahu „*zakrývat tvarovou prázdnotu, nedostatek konstrukce a ta dokonce nejistotu kresebnou*“.⁵⁴¹ Jejich původně pozitivně přijímaný příklon k figurální malbě vyústil podle něj ve stylový eklektismus a ve využívání jednotlivých námětů a figur k pouhé ornamentalizaci obrazové plochy.⁵⁴² Alžběta Birnbaumová uzavřela svůj komentář třetí výstavy skupiny Sedm v říjnu v roce 1941 bez obalu: „*Méně artismu by bylo více umění.*“⁵⁴³ Potom, co Sedma zanikla, vystavoval během okupace v Topičově salonu samostatně pouze Václav Hejna (1943).

Druhým významným generačním projevem bylo vystoupení Skupiny 42, která se představila v ulici Victoria 9 [dnešní Národní 9] v září 1943. Byla to její první prezentace v Praze. Účastníci zvolili místo názvu strohý abecedně řazený výčet svých příjmení: Gross, Hák, Hudeček, Kotík, Smetana, Zivr. Umělci, jejichž předválečná tvorba tíhla většinou k surrealismu, začali za okupace zkoumat prostřednictvím magického civilismu město a jeho periférii. Myšlenkové pozadí, na němž se jejich práce rozvíjela, přibližují texty ve výstavním katalogu sepsané teoretiky Skupiny 42, Jindřichem Chalupeckým a teprve třiatřicetiletým Jiřím Kotalíkem. Chalupecký rozvedl své teze zformulované poprvé ve stati Svět v němž žijeme (1940). Odmítl, aniž by konkrétně jmenoval, surrealistickou koncepci moderního umění, protože podle něj byla do sebe uzavřená, oddělená od skutečného života a člověku cizí. Moderní civilizace prý způsobila odcizení člověka od světa, ve kterém žije, a proto se Chalupecký domníval, že pokud má moderní umění nějaký smysl, spočívá v tom, aby bylo prostředkem jejich opětovného spojení.⁵⁴⁴ Chalupecký odmítl umění spočívající „*ve výrobě estetických artefaktů*“, čímž narážel na avantgardní snažení předchozích desetiletí, a naopak

⁵⁴⁰ Pavel Kropáček, Sedm v říjnu, 3 týdny v umění I, 1941–1942, č. 7, 17. 11. 1941, s. 137.

⁵⁴¹ Otakar Mrkvička, Povinnost experimentu, Život XVIII, 1942, č. 2, s. 112–113.

⁵⁴² Stylový eklektismus, který Mrkvička kritizoval, souvisel s problematikou tzv. historismu, o němž se hovoří v kapitole Spor o historismus.

⁵⁴³ Dr. Birn. [Alžběta Birnbaumová], Přehled výstav, Salon XX, 1941, č. 8, listopad, s. 19.

⁵⁴⁴ Srov. Karel Srp, Jinakost všednosti, in: Eva Petrová (ed.), Skupina 42, Praha 1998, s. 185–195.

vyzval k navázání na tradici realismu. Obrazy a sochy umělců Skupiny 42 byly podle něj výsledkem dlouhodobé práce „na průzkumu poetické hodnoty moderního světa“, jak je patrné na malbě Kamila Lhotáka Motocykl se zeleným přívěsným vozíkem. [49] Chalupecký měl za to, že jedině v umění může člověk současnosti pokojně spočinout navzdory nepochopitelné a odcizené skutečnosti. V závěru svého příspěvku konstatoval: „Tyto obrazy a tyto sochy jsou realistické. Nikoli tedy proto, že zpodobují skutečnosti soudobého velkoměsta, jeho lidi, stroje, byty a ulice, ale proto, že svého diváka chtějí činit přítomným onomu třeskutému světlu poezie, jež je schopno spájet živého člověka a jeho živý svět ve velikou, prostou a nade vše krásnou jednotu.“⁵⁴⁵ Svěráznou formu realistického zobrazení a skupinové poetiky představuje obraz Františka Grosse Rajská zahrada, která je jednou z malířových variant na toto téma. [50]

Příspěvek Jiřího Kotalíka se ve výstavním katalogu Skupiny 42 nesl ve stejném duchu. Ústředním tématem umění byl podle něj „člověk dneška, se všemi atributy svého zjevu i osudu“.⁵⁴⁶ Základní postoj charakterizovaný heslem „tady a teď“, plynoucí z textů obou teoretiků, byl důsledkem zesíleného prožitku skutečnosti za nejistých podmínek války a okupace.⁵⁴⁷ Mnohé tehdy přivedl k různým formám realismu.

Mezi retrospektivními výstavami Topičova salonu v době protektorátu vynikají především Umění 1900 a Opuštěná paleta. První z nich byla jednou z nejranějších reflexí secese a českého umění na přelomu století.⁵⁴⁸ Výstava se snažila toto období evokovat dobovými plakáty i knižní grafikou (Arnošt Hofbauer, František Kysela, Viktor Oliva ad.), které se vyznačovaly jako „smělejší v koncepci, novotářštější v kompozici“ oproti tehdejšímu malířství, jež se obtížněji osvobozovalo od dobových zobrazovacích konvencí.⁵⁴⁹ Pozornost upoutaly malby Jana Preislera, například Černé jezero, Miloše Jiráňka, Antonína Slavička a dalších. Mezi sochaři nechyběli Stanislav Sucharda, Ladislav Šaloun, Otakar Španiel nebo Jan Štursa. Objevily se zde i architektonické návrhy Jana Kotěry. Výstava se snažila zachytit

⁵⁴⁵ Gross, Hák, Hudeček, Kotík, Lhoták, Smetana, Zivř (kat. výst.), Topičův salon v Praze 1943.

⁵⁴⁶ Gross, Hák, Hudeček, Kotík, Lhoták, Smetana, Zivř (kat. výst.), Topičův salon v Praze 1943.

⁵⁴⁷ Michal Černoušek, Každodenní psychologie ve válkách, in: Jan Gebhart – Ivan Šedivý (ed.), Česká společnost za velkých válek 20. století, Praha 2003, s. 51–56.

⁵⁴⁸ Výstava Umění 1900 vznikla v součinnosti s Uměleckoprůmyslovým museem v Praze. Ještě v červenci 1940 muzeum vyzývalo majitele uměleckých děl, užitkových předmětů a dalších dobových dokumentů ke spolupráci. Studuje se „secese“, Našinec LXXVI, 1940, č. 165, 18. 7., s. 3.

⁵⁴⁹ ma [Otakar Mrkvička], Umění 1900. Obrazy, plastika, plakáty a knihy v Topičově salonu, Lidové noviny XLVIII, 1940, č. 469, 15. 9., s. 9.

stav českého umění kolem roku 1900, avšak protože zahrnovala i díla umělců z nastupující generace (Emil Holárek), byl tím narušen její jednotný ráz. Recenzenti výstavě vytýkali, že se více nepokusila přiblížit český podíl na rozvoji secese v mezinárodním měřítku, což souviselo s tím, že nepojala práce Alfonse Muchy. Na druhou stranu byla pro některé dokladem velkého významu, který má toto silné umělecké hnutí pro pozvednutí kvality prací průměrných umělců. Jiní zase spatřovali jistou podobnost mezi situací v českém umění tehdy a současností: „*Ano, právě dnes se hledají cesty podobným způsobem. Znova, jako tehdy uvažuje se o největší míře popularizace výtvarné i slovné kultury, jako tehdy hledá se naplnění a definice tradice i pojmu modernosti a stejně jako tenkrát mluví se o čisté výtvarnosti v protikladu k umění obsahově tendenčnímu a abstraktně literárnímu. Rozdíl je jen v tom, že v názorových i výtvarných programech ze začátku století zdá se víc vnitřního, vývojově logického zrání.*“⁵⁵⁰ Jednotu v různosti stylů a uměleckých oborů, která byla v souvislosti s výstavou secesního umění v Topičově salonu připomínána, demonstroval ve svých dvou literárních přednáškách také Jan Mukařovský. Jeho vystoupení doprovodila recitace veršů Otakara Březiny, Karla Hlaváčka, Antonína Sovy, Františka Xavera Šaldy, Stanislava Kostky Neumanna a Františka Gellnera.

Druhou významnou retrospektivní výstavou, která se uskutečnila ještě za působení Václava Poláčka, byla *Opuštěná paleta*, kterou spolu s katalogem a sborníkem připravila v roce 1942 Alžběta Birnbaumová a Věra Černá. [51] Představila díla předčasně zemřelých českých umělců. Básní ji doprovodil František Halas a hudební znělkou Václav Dobiáš.⁵⁵¹ Mezi vystavenými byl například Karel Purkyně, Antonín Chittussi, Antonín Slavíček, Otakar Lebeda, Bohumil Kubišta nebo Zdeněk Rykr, ale byli tu zastoupeni také umělci, jejichž dílo mělo kvalitativně nižší úroveň. Do expozice byl dodatečně zařazen obraz právě zesnulého Jindřicha Štyrského, který kvůli svému surrealistickému stanovisku, nemohl veřejně působit.⁵⁵² S ohledem na cenzuru byla instalována Štyrského méně provokativní malba z dvacátých let s názvem *Krajina s domky*. Přes řadu kladných ohlasů zazněla na účet výstavy také kritika. Podle recenzentů byl výběr umělců málo důsledný a příliš ovlivněn sentimentem: „*Toto vzpomínání na hodnoty, kterých jsme se snad mohli domoci, kdyby... to*

⁵⁵⁰ A. B. M. [Anna Masaryková], *Umění 1900, Volné směry* XXXVI, 1940–1941, č. 3, 3. 12., s. 62.

⁵⁵¹ Halasovu báseň kupodivu otiskly noviny československých emigrantů v Londýně. František Halas, *Opuštěná paleta, Čechoslovák* IV, č. 50, 11. 12., s. 8.

⁵⁵² Malíř Jindřich Štyrský, *3 týdny v umění* II, 1942–1943, č. 1, 27. 4. 1942, s. 9. Štyrský zemřel 21. 4. 1942.

je již *historismus na druhou. Každý kondicionál v minulosti je jalovostí pro přítomnost.*⁵⁵³ Obecně se mělo se za to, že místo pohledu zpět do minulosti se má pozornost upřít na možnosti současného umění. Výtky se dotkly rovněž způsobu instalace: „*A ještě poznámku: rozvěšování kytiček a věnečků se stuhami a smutečnými flóry pod vystavenými díly je při takovéto příležitosti nevkus.*“⁵⁵⁴ Navzdory kritice návštěvnost Opuštěné palety značně převyšovala běžný průměr.⁵⁵⁵ Poté, co byl Václav Poláček nucen v květnu 1942 odejít z vedení Topičova salonu, se do konce války v galerii nekonala žádná tematická retrospektivní výstava.

Kromě skupinových a retrospektivních výstav byl program salonu založen především na prezentaci jednotlivých malířů a sochařů. Po tematické stránce převládala krajinomalba, která za války přirozeně nabyla mimořádného symbolického významu. Obrazy české krajiny a veduty českých měst, především Prahy, byly nejen vyjádřením vztahu k vlasti, ale přímo symbolem národní identity. V tomto ohledu hrály krajinné motivy významnou roli rovněž v tehdejší české protektorátní kinematografii.⁵⁵⁶ K dalším frekventovaným tématům patřily podobizny, zátiší, které podobně jako krajinomalba obvykle neprovokovaly protektorátní cenzurní orgány. Výtvarným východiskem mnohých autorů vystavujících během války v Topičově salonu byl nejčastěji realismus obohacený různými formálními zvláštnostmi převzatými z moderních uměleckých směrů druhé poloviny devatenáctého a první poloviny dvacátého století. Jeho stylové rozpětí zahrnovalo poetický realismus obrazů Jiřího Krejčího (1942) [52], „čistou výtvarnost“ Oldřicha Kerharta (1942, 1943), primitivistický realismus Karla Šlengera (1941, 1943) [53], magický realismus a malbu s historickými reminiscenci Vladimíra Sychry (1940) nebo expresivní malířskou polohu Jana Baucha (1940). Z formálního hlediska se zdá být nejodvážnějším pokusem o obhajobu modernismu výstava starších a nových obrazů Pravoslava Kotíka v roce 1941.⁵⁵⁷ Jeho tehdejší malby nesou výrazné stopy kubismu, který byl nacistickými ideology zařazen do kategorie „zvrhlého umění“.

⁵⁵³ KŠK [Karel Šourek], Opuštěná paleta, *Národní politika* LX, 1942, č. 92, 3. 4., s. 3.

⁵⁵⁴ J. L. [Jan Loriš], Opuštěná paleta, *Umění* XIV, 1942–1943, č. 2–3, červenec 1942, s. 125.

⁵⁵⁵ Podle statistiky Topičova salonu výstavu navštívilo 4 577 osob. *3 týdny v umění* II, 1942–1943, č. 2, 18. 5. 1942, s. 48.

⁵⁵⁶ Srov. Jiří Doležal, *Česká kultura za protektorátu: Školství, písemnictví, kinematografie*, Praha, Národní filmový archiv 1996, s. 206.

⁵⁵⁷ Vojtěch Lahoda, SVU Mánes a modernismus v letech 1939–1948, in: Rostislav Švácha – Marie Platovská, *Dějiny českého výtvarného umění 1939–1958* [V], Praha 2005, s. 138–139.

Na rozdíl od Kotíka, který vystudoval Uměleckoprůmyslovou školu v Praze, bylo mezi umělci vystavujícími v Topičově salonu i několik autodidaktů, například Václav Němeček (1938), Vilém Plocek (1941) nebo Emanuel Famíra (1942, 1943). [54] Tvorba umělecky neškolených tvůrců byla řadou kritiků a umělců považována za autentický projev elementárních, přírodních, pudových tvořivých sil.⁵⁵⁸ Především expresionisté a surrealisté obdivovali umění přírodních národů, díla choromyslných, tvorbu dětí a diletantů pro jejich uměleckou bezprostřednost a očividnou lhostejnost ke všem společenským a kulturním konvencím. Zajímavá diskuze se strhla kolem výstavy Viléma Plocka, který byl vlastním povoláním truhlář. Vyvolal ji článek Fedora Soldana, který odsuzoval „víru v obrodnou sílu primitivismu“ jako antirealistickou snobistickou módu.⁵⁵⁹ Na Soldanův článek zareagoval Jaroslav Pecháček, který naopak výtvarný primitivismus a „malujícího truhláře“ Plocka obhajoval. Své názory shrnul v časopise 3 týdny v umění, který vydával Topičův salon.⁵⁶⁰ Podle Pecháčka byl skutečný primitivismus „prosté odvržení všech naučených iluzionistických šablon, odvržení všech cizích technických knifů, odvaha k hledání uměleckého poznání docela znova, vlastními, třeba neschůdnými cestami“. ⁵⁶¹ Soldanův názor, že Plocek je pouhým epigonem Františka Tichého, a jeho tvrzení, že „výtvarnický vtípné, ale velmi přečeňované malířství F. Tichého je samo primitivistické a nerealistické“, Pecháček zcela odmítl.⁵⁶²

František Tichý se za války těšil velké popularitě. V Topičově salonu vystavoval během okupace celkem dvakrát (1940, 1941). Při příležitosti druhé výstavy Václav Poláček vydal jeho monografii, kterou napsal Vojtěch Volavka. Kniha určená nejen k propagaci umělcova malířského díla, ale soudového umění obecně, byla prvním svazkem edice

⁵⁵⁸ Vztah kulturní veřejnosti k dílu neškolených umělců byla rozporuplná. Činnost diletantů a těch, kdo nebyli členy žádného schávelného uměleckého spolku byla od roku 1944 regulována vyhláškou. Více v kapitole Protektorátní „kulturní konjunktura“, kých a boj proti němu.

⁵⁵⁸ Článek literárního kritika Fedora Soldana O primitivismu v umění vyšel 2. 5. 1941 ve *Večerníku Českého slova*. Citováno podle Jaroslav Pecháček, O primitivismu v umění, *3 týdny v umění I*, 1941–1942, č. 5–6, 11. 10. 1941, s. 100–103.

⁵⁵⁹ Článek literárního kritika Fedora Soldana O primitivismu v umění vyšel 2. 5. 1941 ve *Večerníku Českého slova*. Citováno podle Jaroslav Pecháček, O primitivismu v umění, *3 týdny v umění I*, 1941–1942, č. 5–6, 11. 10. 1941, s. 100–103.

⁵⁶⁰ Jednalo se o speciální číslo 3 týdnů v umění, které se zaměřilo na problematiku primitivismu ve výtvarném umění. Kromě zmiňovaného článku obsahovalo studii o valašských maskách nebo Pecháčkovu stať o Vincentu van Goghovi.

⁵⁶¹ Jaroslav Pecháček, O primitivismu v umění, *3 týdny v umění I*, 1941–1942, č. 5–6, 11. 10. 1941, s. 103.

⁵⁶² *Ibidem*, s. 101.

Propagujeme umění.⁵⁶³ Téměř bezproblémové přijetí tvorby Františka Tichého plynulo z toho, že se sice opírala o realitu, ale osobitě ji stylizovala, aniž by ale přestala být srozumitelná. Z pohledu dobové kritiky v Tichého díle panovala do značné míry rovnováha mezi skutečností a jejím výtvarným přebásněním. Vincenc Kramář o Františku Tichém v doprovodném textu k výstavě hovořil jako o malíři-básníkovi.⁵⁶⁴ Tichý tehdy vystavil v Topičově salonu kromě jiného kresbu *Ah Šehir*, která byla jednou z variant ilustrace k *Cirkusu Humberto*. [55] Jeho kresby a malby z cirkusového a varietního prostředí měly leccos společného s aktuální protektorátní realitou, dokonce možná více, než by se na první pohled mohlo zdát. Svět obyvatel protektorátu, podobně jako artistů a eskamotérů, byl světem „lidí, jejichž podivuhodný život, plný napětí, rozvíjí se v kruté, groteskní hře mezi životem a smrtí v ostrém, nadskutečném světle reflektorů cirkusové manéže“.⁵⁶⁵ Tichý se občas snažil „umístit své kresby umělou patinou jaksi mimo čas“, což bylo dávano do souvislosti s dobovým „historizujícím“ proudem české válečné výtvarné produkce.⁵⁶⁶ Jeho dílo ovšem, přestože prozrazovalo vliv Daumiera, Rembrandta a dalších, nikdy nepřekročilo hranici opravdového historismu.

Stylové předobrazy byly patrné i ve sochách a plastikách Jana Kodeta, ve kterých byl zřetelný ohlas na předválečnou výstavu *Pražské baroko* (1938). [56] Od čtyřicátých let charakterizovala Kodetovu tvorbu stylizovaná zjednodušená forma, jistá intimita a lyričnost blízká tehdejšímu malířství.⁵⁶⁷ Postava ženy, kterou se Kodet zabýval celý svůj tvůrčí život, se ve formě alegorie nebo symbolu stala za protektorátu pro mnoho sochařů prostředkem dobové výpovědi. Kromě Kodeta vystavovali v salonu svoji sochařskou tvorbu například také Emanuel Famíra (1942), Otto Eckert (1943), Julius Lankáš (1942) nebo Marie Zlatníková (1941, 1943).⁵⁶⁸ [57]

⁵⁶³ Václav Poláček, O výstavách, obrazech, návštěvnicích a prodeji obrazů, *3 týdny u Topičů I*, 1941–1942, č. 1, 31. 3. 1941, s. 29. Podrobněji Aleš Zach, Topičovo knihkupectví a Topičův salon v podnicích Jaroslava Stránského, in: Milan Pech (ed.), *Topičův salon 37–49*, Praha 2011, s. 13–26.

⁵⁶⁴ Vincenc Kramář, Kresby a obrazy Františka Tichého, *3 týdny u Topičů I*, 1941–1942, č. 1, 31. 3. 1941, s. 25.

⁵⁶⁵ Jan Květ, K výstavě nových prací Františka Tichého, in: *František Tichý. Obrazy, kresby a grafiky* (kat. výst.), Galerie Josef R. Vilímek v Praze 1943, s. [1].

⁵⁶⁶ om [Otakar Mrkvička], Nové kresby Františka Tichého, *Lidové noviny* L, 1942, č. 208, 22. 4., s. 6.

⁵⁶⁷ om [Otakar Mrkvička], Z pražských výstav, *Volné směry* XXXVI, 1940–1941, č. 3, 14. 1. 1941, s. 94.

⁵⁶⁸ Z nejasných důvodů byl v roce 1941 na začátku podzimní sezóny posunut naplánovaný program výstav o šest týdnů. Kvůli tomu odpadla „chystaná Laudova výstava keramických prací, připravovaná na Vánoce“. Naše zprávy, *3 Týdny v umění I*, 1941–1942, č. 7, 17. 11. 1941, s. 150.

Zlatníková byla jednou z několika mála žen vystavujících v Topičově salonu. Srovnáme-li počet umělkyní prezentovaných zde během války a po ní, všimneme si zjevného nepoměru. Zatímco za okupace vystavovala téměř každou sezónu jedna nebo dvě výtvarnice, po osvobození měla v galerii autorskou výstavu jen jedna, Toyen (1945). Její surrealistická tvorba se výrazně lišila od ostatních, jejichž práce se většinou opíraly o různorodé variace realismu, jak je patrné z intimního pastelu Věry Jičínské zobrazujícího zasvězené náměstí v Dobrušce. [58] Kromě této autorky (1941, 1944), k jejíž první výstavě napsal úvodní slovo Jan Zrzavý, vystavovaly v Topičově salonu také Hana Dostálová (1944), Marie Hlobilová-Mrkvičková (1944), Božena Jelínková-Jirásková (1940), Ela Mikanová-Urbanová (1940), Ella Muchová (1943) a Marie Zlatníková (1941, 1943).

Poté, co byl Václav Poláček z rozhodnutím německého treuhändra Rudolfa Wesselého v květnu 1942 propuštěn z vedení Topičova salonu, jeho původní, promyšlený a široce pojatý kulturní program setrvačně dozníval až do konce války. Přerušen byl významněji jen dvakrát. Poprvé k tomu došlo, když bylo po atentátu na zastupujícího říšského protektora Reinharda Heydricha a jeho smrti, v době tzv. heydrichiády, vyhlášeno stanné právo. Výstavní aktivity se zastavily na tři měsíce od června do srpna. Podruhé pak v září roku 1944, kdy byl zastaven galerijní provoz v rámci snahy nacistického Německa maximalizovat výkon v hospodářství. Všechno průceschopné obyvatelstvo v Německu a na okupovaných územích mělo být zapojeno do průmyslové výroby. Do konce okupace se už žádná další výstava nekonala.

7.2.1 Prodej reprodukcí uměleckých děl v Topičově salonu

Okupace zasáhla do všech oblastí, které v sobě Topičův salon v té době koncentroval. Pomineme-li Divadélko pro 99 a obchod s uměleckopřmyslovými výrobky, byla tu výroba, prodej a popularizace reprodukcí uměleckých děl. Salon hrál na tomto poli významnou roli už od počátku svého vzniku.⁵⁶⁹ Když se vedení Knihkupectví F. Topič a Topičova salonu ujímal Václav Poláček, neměl k dispozici bývalou sbírku obrazů a soch, uměleckého průmyslu a reprodukcí z původní firmy, protože nic z toho Jaroslav Stránský při koupi podniku Františka Topiče nepřevzal. Přesto už v listopadu roku 1937, tedy krátce po

⁵⁶⁹ O smyslu výroby a prodeje uměleckých reprodukcí více Milan Pech, Prodej reprodukcí uměleckých děl v Topičově salonu, in: idem (ed.), *Topičův salon 37–49*, Praha 2011, s. 67–74.

znovuotevření Topičova salonu, inzeroval v souvislosti s výstavou Život presidenta Osvoboditele ve fotografii vydání zmenšené busty Tomáše G. Masaryka od Vincence Makovského.⁵⁷⁰ V prosincovém letáku Topičova salonu již nabízel komorní sošky od třinácti novodobých českých sochařů.⁵⁷¹ Text, který doprovázel seznam nabízených sošek, uváděl prodáváný sortiment slovy: „*Dnešní Topičův salon je vlastně přehlednou galerií drobné a střední plastiky ze soudobé tvorby. Účel salonu – sloužit zvýšení kulturní úrovně bydlení, domácnosti a osobnosti je tu příkazem výběru plastik, způsobilých pro prostředí občanského interiéru.*“⁵⁷² Tomu byl podřízen formát i materiál soch. Jejich velikost se pohybovala od 15 do 80 centimetrů a z hlediska materiálu převažovala terakota, protože pálená hlína byla pokládána za materiál ušlechtilý, trvalý a schopný zachovat kvalitu sochařského originálu. Bronz, kámen a majolika se používaly v menší míře, zatímco sádra byla naprosto vyloučena. Sochařské odlitky, vzniklé přímo v umělcově dílně nebo pod jeho dohledem, v malé tiráži a navíc signované byly pokládány za „*sochy s pečeti originálu, s přitažlivostí opravdového uměleckého díla*“.⁵⁷³ Kromě jejich snadné přenosnosti a vícehledového estetického účinku byla vyzdvihována jejich přijatelná cena. Výroba a prodej sochařských a malířských reprodukcí v Topičově salonu se opíraly o dobovou tezi o postupujícím procesu socializace umění, podle které přicházela doba, kdy umění přestane sloužit jen úzkému kruhu kultivovaných zájemců, ale bude k dispozici všem, například právě skrze reprodukce.⁵⁷⁴

Už v podmínkách Protektorátu Čechy a Morava spustil Václav Poláček široce pojatou reklamní a esteticko-výchovnou kampaň, pro kterou použil tehdy populární heslo: Umění všem.⁵⁷⁵ [59] Akce se rozběhla, když Topičův salon převzal českou část Krasoumné jednoty, která byla v roce 1939 v likvidaci. Uskutečnila se v součinnosti s českými knihkupectvími a

⁵⁷⁰ Kultura bytu a stolu, příl. *Lidových novin* XLV, 1937, č. 585, 21. 11., s. [5].

⁵⁷¹ Břetislav Benda, František Hergessel, Jiří Jaška, Václav Jícha, Marta Jirásková, Jan Kodet, Karel Kubeš, Julius Lankaš, K. T. Neumann, František Rotter, Jan Štursa, Jan Vlach, Cyril Zatloukal. Viz Kultura bytu a stolu, příl. *Lidových novin* XLV, 1937, č. 623, 12. 12., s. [10].

⁵⁷² Kultura bytu a stolu, příl. *Lidových novin* XLV, 1937, č. 623, 12. 12., s. 10.

⁵⁷³ *Ibidem*.

⁵⁷⁴ C. Říha, Naše nové plastiky, Kultura bytu a stolu, příl. *Lidových novin* XLVII, 1939, č. 182, 9. 4., s. 14. – P. Hanuš, Umění všem, *Národní politika* LXIII, 1940, č. 207, 27. 7., s. 1940.

⁵⁷⁵ Topičovým salonem zvolený název nebyl v oblasti popularizace umění novinkou. Například v Plzni vycházel divadelní program pojmenovaný Umění všem už před první světovou válkou. Srov. Feuilleton, *Český deník* II, 1913, č. 296, 28. 10., s. 1–2.; Ve Zlíně měla tentýž název pravidelná prodejní výstava pořádaná Národním souručenstvím, na níž byla nabízena umělecká díla za nízkou cenu. Srov. ch., Úspěch výstavy „Umění všem“, *Zlín* XXII, 1939, č. 46, 21. 11., s. 1.

o jejím rozsahu svědčí propagační upoutávky v pražských i regionálních tiskovinách.⁵⁷⁶ Prodejní strategie akce Umění všem se soustředila především na mladé začínající manželské páry, jak pěkně ukazuje následující reklamní výzva z denního tisku: „*Mladí lidé, kteří se zařizujete a chcete si vyzdobit stěny svého nového domova, navštivte nás, připravili jsme pro vás dobrý grafický list nebo barevný obraz již za 25 korun. Až hospodářsky zesílíte, koupíte si u nás další grafiku, možná dobrý olej nebo plastiku, které vás budou těšit celý život. Nezapomeňte, že s uměním v obrazech, knihách je život krásnější a bohatší.*“⁵⁷⁷ Za kampaní Topičova salonu stála rovněž úvaha, jak také vyplývá z uvedeného citátu, která by se dala vyjádřit slovy: Od reprodukce ke grafice a originálu.⁵⁷⁸ Články inzerující Umění všem, které kolovaly v různých variantách v protektorátních novinách a časopisech, do jisté míry zkreslovaly skutečnost, když tvrdily: „*Jde o vážný pokus napravit dlouhou nečinnost v tomto oboru a dát čekým domácnostem to, čeho postrádají: dobrý a náš obraz, grafiku i plastiku.*“⁵⁷⁹ Na výrobě a prodeji uměleckých reprodukcí se totiž dlouhodobě podílela řada jiných subjektů, mezi které patřila dříve jmenovaná Krasoumná jednota, Umělecká beseda nebo konkurenční Krásná jizba nakladatelství Družstevní práce.⁵⁸⁰

V rámci kampaně Umění všem vznikly tři edice reprodukcí výtvarných děl současných umělců: Český tisk, Česká grafika a Česká plastika. Série českých tisků měla být sbírkou vysoce kvalitních barevných reprodukcí. První z nich bylo Zátíší s jablky od Jana Slavička, syna malíře Antonína Slavička a člena Spolku výtvarných umělců Mánes, který vystavoval v Topičově salonu v roce 1938 a 1939. [60] Druhou malířskou reprodukcí se stalo Zátíší s ovocem od téhož malíře. Kolekce českých grafik byla zahájena originální barevnou litografií Jaro z ruky Vojtěcha Sedláčka [61], člena Umělecké besedy. Reprodukce obrazů a grafické listy byly v propagačních materiálech uváděny ve společné rubrice. V rámci sochařské edice byla při zahájení akce Umění všem inzerována podobizna Karla Havlíčka Borovského od Vincence Makovského, která byla po bustě T. G. Masaryka už druhou v pořadí. Poté následovaly portréty Jana Nerudy od Karla Dvořáka, Josefa Mánesa od

⁵⁷⁶ T.S., Obrazy pro 10.000 rodin, *Zlín IX*, 1939, č. 50–51, 18. 12., s. 7.

⁵⁷⁷ Reklama Topičova salonu v: *Lidové noviny XLVII*, 1939, č. 568, 12. 11., s. 3.

⁵⁷⁸ T.S., Umění v české domácnosti, *Lidové noviny XLVII*, 1939, č. 581, 19. 11., s. 6.

⁵⁷⁹ *Ibidem*.

⁵⁸⁰ Například Státní grafická škola vydala v roce 1938 nákladem Družstevní práce sborník reprodukcí kreseb českých výtvarníků Česká kresba. Srov. B, Česká kresba, *Lidové noviny* 46, 1938, č. 462, 14. 9., s. 9. Navíc sortiment plastických reprodukcí Krásné jizby se tehdy s Topičovým salonem překrýval skoro ze dvou třetin.

Bohumila Kafky [62] a Boženy Němcové opět od Vincence Makovského.⁵⁸¹ Následná manipulace s číslováním ediční řady Česká plastika svědčí o silicím tlaku nacistické cenzury, která usilovala vyloučit z veřejného života veškeré zmínky o bývalých státoprávních poměrech. Podobizna prvního československého prezidenta Tomáše G. Masaryka se ještě 1. června 1940 uváděla na prvním místě, na druhém pak portrét Karla Havlíčka Borovského a jako třetí plastika z kolekce „českých hlav“ busta Jana Nerudy.⁵⁸² Ovšem 11. října 1941, krátce po jmenování Reinharda Heydricha zastupujícím říšským protektorem, už rubrika Umění všem v časopise 3 týdny v umění Masarykovu podobiznu vypustila a namísto ní dala pod pořadovým číslem 1 portrét Nerudy.⁵⁸³

Kromě tří vlastních nových edic Topičův salon nabízel další malířské i sochařské reprodukce. Mezi nimi byla například větší série obrazů holandského malíře žánrových námětů, Pietra Brueghela,⁵⁸⁴ a českého obrozeneckého malíře Josefa Mánesa. Dále se oběvovaly, kromě prací umělců staršího evropského umění jako Diego Velázquez, také díla výtvarníků stojících u zrodu moderního malířství: Honoré Daumier, Édouard Manet, Claude Monet, André Derain, Vincent van Gogh nebo Paul Cézanne. Ze starší české malby tu figurovaly obrazy Norberta Grunda, Antonína Chittussiho nebo Beneše Knüpfera. V sochařských reprodukcích měli jednoznačnou převahu Josef Václav Myslbek⁵⁸⁵, Jan Štursa⁵⁸⁶ a Břetislav Benda⁵⁸⁷, kteří reprezentují linii realistického, z antické a renesanční tradice vycházejícího českého sochařství. Jejich sochy se těšily trvalému zájmu tehdejších zákazníků.⁵⁸⁸ Celostránková předvánoční propagační příloha Lidových novin představila řadu dalších autorů starší i mladší generace, jejichž odlitky byly v Topičově salonu

⁵⁸¹ Do řady nebyla zahrnuta malá busta Bedřicha Smetany inzerovaná v dubnu 1940. Srov. Umění všem, 3 týdny u Topičů, 1940–1941, č. 1a, 19. 4. 1940, s. 4.

⁵⁸² ma [Otokar Mrkvička], Dvořákův Neruda, 3 týdny u Topičů, 1940–1941, č. 3, 1. 6. 1940, s. 3.

⁵⁸³ Umění všem, 3 týdny v umění I, 1941–1942, č. 5–6, 11. 10., s. 115.

⁵⁸⁴ Uvedená sbírka Brueghelových obrazů se jmenovala Selský Brueghel. Srov. Novinky Topičova salonu, 3 týdny u Topičů, 1940–1941, č. 1a, 19. 4. 1940, s. 3.

⁵⁸⁵ Krucifix, Sv. Václav, Karel Hynek Mácha, Oddanost, Madona (plaketa). Srov.

⁵⁸⁶ Melancholické děvče, Mesalina, Píseň hor, Primavera, Puberta, Raněný, Před koupelí, Alois Jirásek, Alois Rašín, Kříž, Dary nebes a země, Hana Kvapilová, Odpočívající tanečnice, Akt ženy. Tamtéž. Srov. Umění všem, 3 týdny u Topičů, 1940–1941, č. 9, 15. 12. 1940, s. 3.

⁵⁸⁷ Matka, Noc, Myšlenka, Sedící akt, Oráč, V koupeli, Selská matka, Matka kojící děcko, Překvapená, Lidé bez domova, Sedící dívka, Torso, Tanečnice, V lázni, Česající se děvče, Madona, Solný sloup. Srov. Vánoční dar pro každého z Topičova salonu, Lidové noviny 48, 1940, č. 630, 11. 12., s. [10].

⁵⁸⁸ Srov. Lenka Pastýřiková, Plastika pro moderní obydlí – produkce a prezentace v Krásné jizbě, in: Lucie Vlčková (ed.), Krásná jizba – výstavní činnost v letech 1929–1936, Praha 2009, s. 160–162.

prodávány.⁵⁸⁹ Podle předválečné propagační tiskoviny se výběr umělců prezentovaných na dočasných i stálých výstavách „*neomezuje na jediný umělecký směr, na jedinou skupinu, ale rozvážně vybírá ze všeho dobrého.*“⁵⁹⁰ Také nové edice se vyhýbaly z hlediska výběru uměleckých osobností a námětů „*populárnosti toho druhu, za nímž se skrývá vulgárnost, banalita, či zkrátka kýč.*“⁵⁹¹ Zastavení časopisu 3 týdny v umění v polovině roku 1942 a následný minimální počet reklam Topičova salonu, znemožňuje sledovat jeho další ediční program, pokud nějaký byl.

Akce Umění všem měla široký ohlas v protektorátním tisku. Psalo se o ní v časopisech a novinách, které oslovovaly pestrou škálu čtenářů z různých společenských vrstev.⁵⁹² Nejčastěji byl oceňován výběr umělců a příznivé ceny. Předpokládalo se, že „*tyto cenné a cenou každému přístupné reprodukce mohou nahradit v domácnosti a bytu českého člověka bezcenný brak a hrubé barvotisky začasné cizího původu, které, žel, ještě tak mnohde, hlavně na našem venkově, straší.*“⁵⁹³ S velkým ohlasem kampaně Umění všem musel být Václav Poláček velmi spokojen, protože dobře provedenou reklamu kvalitního díla považoval, kromě jiného, za účinný prostředek v boji proti nevkusy a kýči.⁵⁹⁴

Po roce 1945 vládlo v české společnosti přesvědčení, že stát a státní instituce jsou schopny správným způsobem regulovat a koordinovat hospodářství prostřednictvím podniků ve státní správě.⁵⁹⁵ Proto stát usiloval o získání těch průmyslových odvětví, a to nejen v Československu, které se zdály být pro chod republiky klíčové. Mezi ně se řadily také tiskárny. Státní dohled nad tiskárenským průmyslem a nakladatelstvími měl být kupříkladu zárukou publikování kvalitní a společensky „nezávadné“ literatury zbavené braku a kýče. Prostředky ušetřené eliminováním nekvalitní literární produkce měly být vloženy do tisku hodnotné literatury a popularizaci vkusu, což podle dobových představ zahrnovalo i cílenou

⁵⁸⁹ Josef Bílek, Bogdan Cerovac, František David, Josef Drahoňovský, Karel Dvořák, František Hergesel, Rudolf Hlavica, Otto Eckert, František Ježerský, Marta Jirásková, Jan Kavan, Jan Kodet, Karel Kubeš, Julius Lankáš, Demeter Livora, Vincenc Makovský, Josef Mařatka, Josef Miláček, Josef Paša, Lucca della Robbia – Čeněk Vosmík, František Rotter, J. W. Schwarz, František Škoda, Eva Švarcová, Václav Vokálek, Cyril Zatloukal, Josef Žák. Srov. *Ibidem*.

⁵⁹⁰ Neditovaná propagační brožurka Topičova salonu, velmi pravděpodobně předválečná.

⁵⁹¹ ma [Otakar Mrkvička], *Umění všem. Dobrá propagace výtvarnictví, Lidové noviny XLVIII*, 1940, č. 175, s. 9.

⁵⁹² *Národní listy, Národní střed, Národní práce, Národní noviny, Lidové noviny, Našinec, Brázda, Venkov nebo Salon*.

⁵⁹³ R. K., *Zájem o umělecké výstavy a díla, Našinec LXXVI*, 1940, č. 57, 9. 3., s. 3.

⁵⁹⁴ Václav Poláček, *Nakladatel píše synovi*, Praha 1941, s. 98.

⁵⁹⁵ Srov. Jindřich Chaloupecký, *Velká příležitost*, Praha, Výtvarný odbor Umělecké besedy 1946; Miroslav Smetana, *Vyhlaste nadplán vkusu, Lidové noviny LVI*, 1948, č. 134, 9. 6., s. 5, apod.

produkcí kvalitních reprodukcí uměleckých děl za příznivou cenu. Kromě nákupu originálních kreseb a grafik se tehdy doporučovalo pořídit si do domácnosti rozsáhlou sbírku reprodukcí, protože je bylo možné podle potřeby vyměňovat v rámech a snadno skladovat.⁵⁹⁶ Dokonce existovaly vize veřejných půjčoven originálních obrazů, grafik, kreseb a jejich reprodukcí, které se naplnily přibližně po třiceti letech v Městské knihovně v Praze. Lze předpokládat, že výroba a prodej uměleckých reprodukcí v Topičově salonu pokračovaly i po válce. O skladbě prodávaného sortimentu, bohužel, není v podstatě nic známo.⁵⁹⁷

⁵⁹⁶ Jiří Krejčí, *Hovory o obrazech*, Praha 1948.

⁵⁹⁷ Po válce byla do nabídky reprodukováného umění v Topičově zahrnuta také hudba skrze prodej gramofonových desek v hudebním oddělení. Srov. rubrika Týden u Topičů ve Svobodných novinách (od 1946), později Lidových novinách (od 1948).

Závěr

Poté, co německá vojska obsadila v roce 1939 české území, byl výnosem Adolfa Hitlera zřízen Protektorát Čechy a Morava. Přestože mu byla přislíbena kulturní autonomie, realita byla jiná. Nacistická okupační správa vytvořila dobře fungující řídicí a kontrolní systém. Pomocí něho reglementovala český hospodářský a společenský život ve všech jeho sférách. Jednou z nich byla kultura, respektive výtvarné umění. Zvolili tomu odpovídající strategii. Ta spočívala v systematické indoktrinaci a propagandě, v rozvinutém cenzurním systému a informačním monopolu, dále v cílené snaze korumpovat a kompromitovat českou intelektuální vrstvu a v uplatňování represe a persekuce vůči svým skutečným nebo domnělým odpůrcům. Vše se dělo s ohledem na dlouhodobé a krátkodobé cíle nacistů s „českomoravským prostorem“ a jeho obyvateli. Z dlouhodobé perspektivy usilovali o celkovou germanizaci, z krátkodobé o pacifikaci protektorátu v zájmu válečné výroby.

Z dobových materiálů, které jsem prostudoval vyplývá, že válka a nacistický okupační režim vyšínuly život českých obyvatel mimo „normalitu“. Projevilo se to nejen v některých sociálně patologických jevech jako byla panická úzkost nebo udavačství, ale také ve výtvarném umění tendencí k historizaci uměleckého projevu. Nekontrolovaně se šířil antisemitismus, který se odrazil v radikálně konzervativní kritice modernismu. Nejen to, v protektorátu se „ujal“ nacistický termín „entartete Kunst“ („zvrhlé umění“), který byl plodem pokřivených estetických a rasových teorií nacionálního socialismu. Zneužití toho pojmu, kterým se znevažovalo moderní umění, dosáhlo vrcholu, když byl vytvořen Seznam českých zvrhlých malířů, na jehož podkladě byli přednostně vybírání umělci pro totální nasazení. Důsledkem hospodářských, společenských a kulturních podmínek došlo v protektorátu k nevídané „kulturní konjunktuře“. Projevila se přebujelou aktivitou ve všech uměleckých oborech, jejímž výsledkem byl celkový pokles kvality. Kromě rozkvětu obchodu s uměním došlo v té souvislosti k rozvoji falzifikátorství a produkci kýče. V reakci na uvedený stav se zvedla vlna odporu proti výtvarnému braku. Vyústila ve státní intervenci ve věci prodeje podobného zboží. Vyhláška, která byla tehdy přijata, se aplikovala ještě po komunistickém převratu. Diskuse o kýči, která se za okupace rozběhla, dosáhla svého zenitu

v roce 1948 na výstavě Umění a kýč. Jak se ukázalo, existují některé překvapivé paralely mezi kulturními jevy pozorovatelnými v nacistickém a komunistickém totalitním systému.

Výtvarná kultura protektorátu byla formována také některými českými protektorátními úřady a institucemi. Mezi nejvýznamnější patřilo mocné Ministerstvo školství a lidové osvěty, které vedl kolaborant Emanuel Moravec, a Kulturní rada Národního souručenství. Řada idejí, které se zrodily na půdě posledně jmenované organizace, byly realizovány buď hned po válce, nebo po komunistickém převratu. Mezi nimi se objevila myšlenka vytvořit komoru výtvarných umělců, věnovat při stavbě veřejné budovy 2–5% z celkového rozpočtu na její uměleckou výzdobu, vytvořit systém regionálních galerií, realizovat reformu výuky výtvarné výchovy na různých stupních škol apod.

Ve své disertační práci jsem se blíže nezabýval některými problémy, které protektorátní výtvarná kultura taktéž řešila, např. socializací moderního umění, problematikou monumentality, snahou definovat podstatu českosti nebo otázkou lidového umění. Každá by si v budoucnosti zasloužila pozornost, protože mnohé z nich měly zásadní vliv na vývoj českého výtvarného umění v poválečné éře.

Prameny a literatura

Archivní materiál

Archiv Domu umění města Brna

Archiv hlavního města Prahy – fondy SVU Mánes, Magistrát hl. m. Prahy 1

Archiv Národní galerie v Praze – fondy Jaroslav Borovička, Emanuel Famiřa, Marta Jelínková-Jirásková, Jiří Kotalík, Anna Masaryková, Pavel Kropáček, Ladislav Zívř Literární archiv Památníku národního písemnictví – fondy Umělecká beseda, Karel Teige, Jan Mukařovský, Václav Poláček, František Topič

Národní archiv v Praze – fondy Emanuel Moravec, Ministerstvo lidové osvěty, Úřad říšského protektora, Německé státní ministerstvo pro Čechy a Moravu, Ministerstvo školství, Národní souručenství, Ministerstvo vnitra /dodatky/, Předsednictvo ministerské rady /dodatky/

Edice pramenů

Čelovský Boris, *So oder so. Řešení české otázky podle německých dokumentů 1933–1945*, Ostrava 1995.

Československo a norimberský proces, Praha 1946.

Dokumenty k předevečeru druhé světové války, Praha 1949.

Kárný Miroslav – Milotová Jaroslava (edd.), Anatomie okupační politiky hitlerovského Německa v „Protektorátu Čechy a Morava“, in: *Sborník k dějinám imperialismu XXI*, Praha 1987.

Kárný Miroslav – Milotová Jaroslava (edd.), Od Neuratha k Heydrichovi: Na rozhraní okupační politiky hitlerovského Německa v „Protektorátu Čecha a Morava“, in: *Sborník archvních pramenů XXXIX*, 1989, s. 281–394.

Kárný Miroslav – Milotová Jaroslava – Kárná Margita (edd.), *Protektorátní politika Reinharda Heydricha*, Praha 1991.

Mnichov v dokumentech [I, II], Praha 1953.

Otáhalová Libuše– Červinková Milada (edd.), *Dokumenty z historie československé republiky* [I, II], Praha 1966.

Dobový periodický tisk

3 týdny u Topičů / 3 týdny v umění 1940–1942

Aktivisté 1941–1942

Akord 1943–1946

Arijský boj 1940–1944

A-Zet 1938–1944

Beseda 1945–1948

Blok 1948–1949

Böhmen und Mähren 1940–1945

Brázda 1939–1942

Rozhledy 1937–1938

Čechoslovák 1939, 1942

České slovo 1940–1941
Český deník 1939
Dílo 1937–1948
Chlumecké listy 1944
Jas 1938–1939
Kreslíme 1939
Kritický měsíčník
Kvart 1945–1946
Lidové noviny 1938–1949
List mladých 1939–1942
Literární noviny 1938–1941, 1946, 1948
Moravská orlice 1939
Národní listy 1936, 1938–1941
Národní myšlenka 1938
Národní politika 1937–1944
Národní práce 1941, 1942, 1943
Národní výzva 1940
Naše pravda 1947
Naše noviny 1942
Našinec 1940–1942
Nový večerník 1940
Obzory 1945–1947
Pestrý týden 1937–1945
Praha v týdnu 1940, 1941
Pravda 1945, 1946
Program D 39–41
Přítomnost 1937–1939, 1942–1945
Řád 1940, 1941
Rovnost 1948
Rudé právo 1945–1947
Salon 1940–1943
Severočeská Mladá fronta 1945–1948
Studentský časopis 1937–1942
Svět 1942, 1944
Svobodné Československo 1945
Svobodné noviny 1945–1948
Svobodný zednář 1934
Tak 1938–1939
Tvorba 1938, 1945–1949
Umění dneška 1942–1942
Umění 1939–1943, 1945, 1949
Umělecký měsíčník 1939–1942, 1945–1946
Věci a lidé, 1948
Venkov 1939–1943
Vlajka 1939
Volné směry 1937–1944, 1945–1947

Zlín 1939–1941
Zteč 1942–1944
Život 1937–1944, 1946, 1948

Deníky a paměti

Bauch Jan, *Čím jsem žil*, Praha 1980.

Černý Václav, *Křik koruny české. Paměti II. 1938–1945. Náš kulturní odboj za války*, Brno 1992.

Hajšman Jan, *V drápech bestie. Vzpomínky na Buchenwald*, Praha 1947 (2010).

Honzík Karel, *Ze života avantgardy*, Praha 1963.

Gross František, *František Gross*, Praha 1969.

Hudeček František, Prehistorie malířského tvora, *Výtvarné umění XVI*, 1966, č. 8, s. 392–399.

Hudeček František, Znovu po 22 letech, *Výtvarná práce XVIII*, 1970, č. 9., 27. 4., s. 5.

Kalista Zdeněk, *Cesty historikovy*, Praha 1947.

Kotík Jan, Z poznámek Jana Kotíka, *Výtvarné umění XVII*, 1967, č. 7, s. 323.

Zívr Ladislav, *Vzpomínky*, ed. Jiří Sůva, Hradec Králové 1989.

Zívr Ladislav, *Konfese*, *Výtvarné umění XVII*, 1967, č. 1, s. 14–1

Literatura

- Balík Stanislav – Kubát Michal, *Teorie a praxe totalitních a autoritativních režimů*, Praha 2004.
- Bartlová Milena, *Naše, národní umění: Studie z dějin dějepisu umění*, Brno 2009.
- Bartlová Milena – Látal Hynek, *Tvarujete si sami?*, Praha 2011.
- Bauer Michal, *Ideologie a paměť*, Jinočany 2003.
- Bednář Kamil, *Slovo k mladým*, Praha 1940.
- Bednář Kamil, *Ohlasy Slova k mladým*, Praha 1941.
- Bednařík František (ed.), *Komenského slovník naučný*, [7. díl], Praha 1938.
- Benjamin Walter, *Dílo a jeho zdroj*, Praha 1979.
- Beresněv V. F. – Nědošivin G. A. (eds.), *Základy marxisticko leninské estetiky*, Praha 1961.
- Blackwood Lee (rec.), O autoritativní národní stát: Ideologické proměny české politiky v Druhé republice 1938–1939, *Nationalities Papers*, June 1999, Vol. 27, Issue 2, s. 345–348.
- Bor Vladimír, *Recese*, Praha 1993.
- Brabec Jiří, Antisemitská literatura v době nacistické okupace, *Revolver Revue*, 2002, č. 50, s. 275–313.
- Brandes Detlef, Kolaborace v protektorátu Čechy a Morava, *Dějiny a současnost*, 1994, č. 1, s. 25–29.
- Brandes Detlef, *Češi pod německým protektorátem: Okupační politika, kolaborace a odboj 1939–1945*, Praha 2000.
- Brouk Bohuslav, *Lidé a věci*, Praha 1947.
- Brown D. Martin (rec.), Tim Fauth, Deutsche Kulturpolitik im Protektorat Böhmen und Mähren, 1939–1941, *The English Historical Review*, September 2007, Vol. 122, Issue 498, s. 1110–1111.
- Burget Eduard (rec.), Peter Demetz, Praha Ohrožená 1939–1945, <http://dejiny.nln.cz/archiv/2010/8/peter-demetz-praha-ohrozena-1939-1945>, vyhledáno 10. 1. 2012.
- Bydžovská Lenka – Lahoda Vojtěch – Nešlehová Mahulena – Platovská Maria – Švácha Rostislav, *Dějiny českého výtvarného umění 1890–1938 [IV/2]*, Praha 1998.
- Bydžovská Lenka – Srp Karel, *Jindřich Štyrský*, Praha 2007.
- Cooper Douglas, *The Cubist Epoch*, London 2002.
- Corbusier-Saugnier Le, *Za novou architekturu (1923)*, Praha 2004.
- Czumalo Vladimír, *Česká teorie architektury v letech okupace*, Praha 1991.
- Čapek Josef, *Psáno do mraků*, Praha 1970.
- Čapek Karel, *O umění a kultuře III*, Praha 1986.
- Černoušek Michal, Každodenní psychologie ve válkách, in: Gebhart Jan – Šedivý Ivan (ed.), *Česká společnost za velkých válek 20. století: Pokus o komparaci*, Praha 2003, s. 51–56.
- Červinka František, *Česká kultura za okupace*, Praha 2002.
- Československý film 1945–1985*, Praha 1985.
- Čvančara Jaroslav, *Heydrich*, České Budějovice 2004.
- David Ohad – Bar-Tal Daniel, A Sociopsychological Conception of Collective Identity: The Case of National Identity as an Example, *Personality and Social Psychology Review*, November 2009, 13, s. 354–379.

- Dobeš Jan (rec.), Jan Tesař, Mnichovský komplex, *Dějiny a současnost*, 2000, č. 6, s. 62.
- Doležal Jiří, Vztah nacistů k české kultuře, *Studie z československých dějin* [samizdat], podzim, Praha 1979.
- Doležal Jiří, *Česká kultura za Protektorátu: Školství, písemnictví, kinematografie*, Praha 1996.
- Dorléae Laurence Bertrand, *Art of the defeat: France 1940 – 1944*, Los Angeles 2008.
- Duffack J. J., *Poznání a propaganda: Dr. Joseph Goebbels. Komentovaný překlad vybraných projevů*, Praha 2002.
- Fauth Tim, *Deutsche Kulturpolitik im Protektorat Böhmen und Mähren 1939–1941*, Göttingen 2004.
- Filla Emil, *Práce oka*, Praha 1982.
- Fejtová Olga – Ledvinka Václav – Pešek Jiří (edd.), *Evropská velkoměsta za druhé světové války*, Praha 2007.
- Filipová Marta, *The Construction of National Identity in the Historiography of Czech Art* (disertační práce), Univerzity of Glasgow, Glasgow 2008.
- Fonagy Peter – Target Mary, *Psychoanalytické teorie*, Praha 2005.
- Foster Hal – Kraussová Rosalind – Bois Yve-Alain – Buchloh Benjamin H. D., *Umění pro roce 1900: Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*, Praha 2007.
- Frajdl Jiří, *Protektorátní kolaborantské a fašistické organizace*, Praha 2003.
- Fusselli Paul, *Wartime. Understanding and Behavior in the Second World War*, New York 1990.
- Gabriel Jiří – Pavlincová Helena – Zouhar Jan, *Česká filosofie v letech protektorátu: Poznámky k tématu*, Brno 2007.
- Gebhart Jan – Kuklík Jan, *Dramatické i všední dny protektorátu*, Praha 1996.
- Gebhart Jan, Umění za protektorátu, *Zemské noviny X*, 2000, č. 224, 25. 9., s. 7.
- Gebhart Jan – Šedivý Ivan (ed.), *Česká společnost za velkých válek 20. století: Pokus o komparaci*, Praha 2003.
- Gebhart Jan – Kuklík Jan, *Druhá republika 1938–1939: Svár demokracie a totality v politickém, společenském a kulturním životě*, Praha – Litomyšl 2004.
- Gebhart Jan – Kuklík Jan, *Velké dějiny zemí Koruny České, XV. a*, Praha – Litomyšl 2006.
- Gebhart Jan – Kuklík Jan, *Velké dějiny zemí Koruny České, XV. b*, Praha – Litomyšl 2007.
- Glass Albert J. Col., Psychological Aspects of Disaster, *The Journal of the American Medical Association*, č. 4, September 1959, s. 186–192.
- Gletler Monika – Lipták Lubomír – Míšková Alena (edd.), *Nacionálno-socialistický systém vlády: Říšská župa Sudety, Protektorát Čechy a Morava, Slovensko*, Bratislava 2002.
- Hábová Milada – Vysekalová Jitka, *Československá kinematografie*, Praha 1982.
- Hanč Jan, *Sešit číslo čtyři. Události*, Praha 1995.
- Hartl Pavel – Hartlová Helena, *Psychologický slovník*, Praha 2000.
- Hartmann Antonín – Mráz Bohumír, "Entartete Kunst", *Dějiny a současnost*, 1964, č. 10, s. 12–16.
- Hédlová Luba – Mečkovský Robert – Matulová Jitka, *2. ročník konference studentů doktorských programů dějin umění v České republice 1.–2. listopadu 2008*, Brno 2009, s. 14–21.

- Hejda Zbyněk, Výstava výtvarníků Skupiny 42, in: *Kritická příloha Revolver revue*, 2004, č. 14, s. 13–16.
- Hojda, Zdeněk, Umění a totalita, *Dějiny a současnost* 1994, č. 4, s. 52–53.
- Honzík Karel, *Tvorba životního slohu: Stati o architektuře a užité tvorbě*, Praha 1976.
- Horký Karel, *Cestou necestou. Výbor fejetonů, obrázků a črt*, Praha 1954.
- Hostinský Otakar, *O umění*, Praha 1956.
- Münch Hermann, *Böhmische Tragödie: Das Schicksal Mitteleuropas im Lichte der tschechischen Frage*, Braunschweig 1949.
- Hlušičková Růžena – Kubátová Ludmila – Malá Irena et al., *Protifašistický a národně osvobozenecý boj českého a slovenského lidu 1938–1945*, I/3/3, dok. č. 987, Praha 1987, s. 40–47.
- Hojda Zdeněk, Umění a totalita, *Dějiny a současnost*, 1994, č. 4, s. 52–53.
- Hole Günter, *Fanatismus*, Praha 1998.
- Holz Keith, *Modern German Art for Thirties Paris, Prague, and London: Resistance and Acquiescence in a Democratic Public Sphere (Social History, Popular Culture, and Politics in Germany)*, Michigan 2004.
- Höschl Cyril, Co zbylo z Freuda, *Dějiny a současnost*, č. 4, 2006, s. 37–40.
- Hošková Simeona, *Josef Liesler*, Praha, 1988.
- Hudec Zdeněk – Novobilská Andrea, Filmová komedie, in: Luboš Ptáček (ed.), *Panorama českého filmu*, Praha 2000, s. 280–284.
- Hylmar Tomáš, První výstava Skupiny 42 pohledem Ladislava Zívra, *Umění LVIII*, 2010, č. 4, s. 326–335.
- Chalupecký Jindřich, *Smysl moderního umění*, Praha 1944.
- Chalupecký Jindřich, *Velká příležitost*, Praha 1946.
- Chalupecký Jindřich, *Obhajoba umění 1934–1948*, Praha 1991.
- Chalupecký Jindřich, *Cestou necestou*, Praha 1999.
- Jedličková Jana, *Zobrazování Židů v protektorátních časopisech Arijský boj, Přítomnost a Roj* (diplomní práce), Katedra mediálních studií a žurnalistiky FSS MU, Brno 2008.
- Klimešová Marie, *Roky ve dnech. České umění 1945–1957*, Řevnice 2010.
- Klimešová Marie, *Věci umění, věci doby – Skupina 42*, Řevnice 2011.
- Knapík Jiří, *V zajetí moci: Kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956*, Praha 2006.
- Koldinská Marie – Šedivý Ivan, „Pořádně to chlapy změnil, když opouštěj opevnění“: Variace mnichovského mýtu, *Dějiny a současnost XXIX*, 2007, č. 9, s. 14–16.
- Komeda Petr, Skupina 42: Mezi imanencí a transcendencí: Sémiotika fragmetu, in: Erik Gilk – Lukáš Neumann (edd.), *Acta universitatis Palackianae Olomucensis VI*, 2008, s. 129–136.
- Kotalík Jiří (ed.), *Povědomí tradice v novodobé české kultuře*, Praha 1988.
- Koukal Jiří, *Profesor František Kovárna: Výtvarná teorie 1928 – 1938* (diplomní práce), FF MU, Olomouc 2011.
- Koura Petr, Kdo se směje, ukazuje zuby: Humor v každodenní protektorátní realitě, *Dějiny a současnost XXX*, 2008, č. 10, s. 30–33.
- Koura Petr, Hákový kříž kontra potápky a bedly. Tažení nacistů proti protektorátním vyznavačům swingu, in: *Totalitarismus 2. Zkušenost Střední a Východní Evropy*, Plzeň 2006, s. 67–74.
- Koura Petr, Swingová mládež a okupační moc v protektorátu Čechy a Morava, *Iluminace XX*, 2008, č. 1, s. 215–218.

- Kovárna František, *Malířství ornamentální a obrazové: příspěvek k určení výtvarné funkce předmětu*, Praha 1934.
- Kovárna František, *Česká strážlivost a český pathos*, Praha 1939.
- Kovárna František, *Národ svým výtvarným umělcům* [dokument akce Kulturní rady Národního souručenství při Národní radě české], Praha 1940.
- Kovárna František, *Výtvarné epistoly*, Praha 1941.
- Kovárna František, *Socialismus a naše kultura*, Praha 1946.
- Kovárna František, *O kulturu v socialismu*, Praha 1946.
- Kovárna František, *O sebeurčení našeho malířství*, Praha 1948.
- Kramář Vincenc, *Dnešní kulturní reakce a moderní galerie*, Praha 1927.
- Krátká Eva – Svatošová Dagmar (eds.), *Alén Diviš. Paralelní historie: Sborník sympózia*, Praha 2006.
- Krejčí Jiří, *Hovory o obrazech*, Praha 1948.
- Krejčová Helena – Vlček Mario, *Návraty paměti. Deponáty židovského majetku v Uměleckoprůmyslovém museu v Praze*, Praha 2007.
- Křen Jan, *Historické proměny češství*, Praha 1992.
- Kulka Tomáš, *Umění a kýč*, Praha 2000.
- Kupujte díla jen skutečných výtvarných umělců. Odmítejte podomní obchodníky s brakem!* [leták], Praha 1940.
- Kusák Alexej, *Kultura a politika v Československu 1945–1956*, Praha 1998.
- Lahoda Vojtěch, Mezery v historii a dějiny českého moderního umění, in: *Kritická příloha Revolver revue X*, 1995, č. 1–2, s. 31–34.
- Lahoda Vojtěch (red.), Skupina 42, *Umění XLVII*, 1999, č. 1–2, s. 139–142.
- Lahoda Vojtěch, SVU Mánes a modernismus v letech 1939–1948, in: Rostislav Švácha – Marie Platovská, *Dějiny českého výtvarného umění 1939–1958 [V]*, Praha 2005, s. 138–139.
- Lahoda Vojtěch, *Zdenek Rykr 1900–1940*, Praha 2000.
- Lahoda Vojtěch, *Jan Autengruber*, Praha 2009.
- Lahoda Vojtěch, Moderní umění a cenzura v letech protektorátu, in: Rostislav Švácha – Marie Platovská, *Dějiny českého výtvarného umění 1939–1958 [V]*, Praha 2005, s. 121.
- Lahoda Vojtěch, Tragédie, in: Hana Rousová (ed.), *Konec Avantgardy? Od mnichovské dohody ke komunistickému převratu*, Řevnice 2011, s. 118–120.
- Loewenstein Bedřich, O dějinách a smíchu: Sociálně psychologická úvaha, zvláště o vypravování vtipů v diktaturách, in: Zdeněk Pousta – Pavel Seifer – Jiří Pešek (eds.), *Occursus – Setkání – Begegnung: Sborník ku počtě 65. narozenin prof. dr. Jana Křena*, Praha 1996, s. 153–166.
- Lohmann Nina, *Prag 1939–1945. Der Alltag in einer mitteleuropäischen Metropole unter NS-Herrschaft* (disertační práce), Düsseldorf Universität, Düsseldorf 2011.
- Magál S. – Mistrík M. – Solík M. (eds.), *Masmédiálna komunikácia a realita I*, Trnava 2009.
- Magincová Dagmar (ed.), *O protektorátu v sociokulturních souvislostech*, Červený Kostelec 2011.
- Malá Alena (ed.), *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950–2003 [sv. 11.]*, Ostrava 2003.
- Malíř Jiří – Marek Pavel et al., *Politické strany: Vývoj politických stran a hnutí v českých zemích a Československu 1861–2004, [II. díl], Období 1938–2004: Doplněk*, Brno 2005.

- Maršálek Pavel, *Protektorát Čechy a Morava. Státoprávní a politické aspekty nacistického okupačního režimu v českých zemích 1939–1945*, Praha 2002.
- Maršálek Pavel, *Pod ochranou hákového kříže: Nacistický okupační režim v českých zemích 1939–1945*, Praha 2012.
- Matys Rudolf, *V umění volnost*, Praha 2003.
- Med Jaroslav, *Literární život ve stínu Mnichova, 1938–1939*, Praha 2010.
- Meddings David R., Civilians and war: A review and historical overview of the involvement of non-combatant populations in conflict situations, in: *Medicin, Conflict and Survival*, Vol. 17, Issue 1, 2001, s. 6–16.
- Míčko Miroslav, *Umění nebo život*, Praha 1944.
- Michalová Rea, *Alois Wachsmann*, Praha 2003.
- Mikšík Oldřich, *Psychika osobnosti v období závažných životních a společenských změn*, Praha 2009.
- Míšková Alena (rec.), Detlef Brandes, Češi pod německým protektorátem: Okupační politika, kolaborace a odboj 1939–1945, *Dějiny a současnost*, 2000, č. 2, s. 62–63.
- Mrázková Daniela – Remeš Vladimír, *Paměť. Léta války 1939–1945*, Praha 2005.
- Mrkvička Otakar, *Umění a kýč*, Praha 1946.
- Mohn Volker, *Nationalsozialistische Kulturpolitik in Protektorat Böhmen und Mähren und die tschechische Intelligenz* (disertační práce), Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Düsseldorf 2011.
- Müller Lutz – Müller Anette, *Slovník analytické psychologie*, Praha 2006.
- Navrátil Václav, *Filosofie a umění: Pokus o identitu*, Praha 1935.
- Navrátil Václav, *O smutku, lásce a jiných věcech*, Praha 1940.
- Nebeský Václav, *Vincent van Gogh*, Praha 1941.
- Němec Jiří (rec.), Tim Fauth: Deutsche Kulturpolitik im Protektorat Böhmen und Mähren 1939 bis 1941, *Časopis Matice moravské XVI*, 2007, č. 1, s. 213–216.
- Neumann Stanislav Kostka, *Anti-Gide nebo-li optimismus bez povět a ilusí*, Praha 1937.
- Nordau Max Simon, *Degeneration*, Sunlocks, London 1894.
- Opěla Vladimír (ed.), *Český hraný film III, 1945–1960*, Praha 2001.
- Ozdoba domácnosti. Seznam uměleckých děl vhodných k výzdobě našich obydlí jež má na skladě F. Topič*, Praha [1900].
- Palivec Josef, *Úkol umění v národě*, Praha 1939.
- Pastýřiková Lenka, Plastika pro moderní obydlí – produkce a prezentace v Krásné jizbě, in: Lucie Vlčková (ed.), *Krásná jizba – výstavní činnost v letech 1929–1936*, Praha 2009, s. 158.
- Pech Milan, Diskuse o kýči v letech 1938–1948, *Umění LVII*, 2009, s. 261–272.
- Pech Milan, Kýč pryč! Problematika kýče v Protektorátu Čechy a Morava, in: Milena Bartlová, Hynek Látal (ed.), *Tvarujete si sami?*, Praha 2011, s. 295–304.
- Pech Milan (ed.), *Topičův salon 37–49*, Praha 2011.
- Pešat Zdeněk – Petrová Eva, *Skupina 42: Antologie*, Brno 2000.
- Petrová, Eva, Tvorba kritického desetiletí 1935–1945 [I], *Dějiny a současnost VIII*, 1966, č. 9, s. II–IV.
- Petrová Eva, Tvorba kritického desetiletí 1935–1945 [II], *Dějiny a současnost VIII*, 1966, č. 11, s. II–IV.
- Petrová Eva, František Gross. Z deníku 1942 – 1943, *Umění XLVII*, 1999, č. 1–2, s. 109–113.

- Petrová Eva (ed.), *Skupina 42*, Praha 1998.
- Petrová Eva, *František Gross*, Praha 2004.
- Petrovičová Vlasta, *Střídavě oblačno. Veselohra o třech dějstvích*, Praha 1943.
- Pfaff Ivan, *Česká levice proti Moskvě 1936–1938*, Praha 1993.
- Pitrmann Alois, *Výtvarník rozmlouvá s divákem*, Praha 1945.
- Poláček Václav, *Nakladatel píše synovi*, Praha 1941.
- Poláček Václav (ed.), *Knihy a národ 1939–1945*, ed. Aleš Zach, Praha 2004.
- Popper Karl R., *Logika vědeckého bádání*, Praha 1997.
- Portis Larry, *French Frenzies: A Social History of Pop Music in France*, College Station 2004.
- Postavení Národní strany práce*, Praha 1938.
- Pousta Zdeněk – Seifer Pavel – Pešek Jiří (eds.), *Occursus – Setkání – Begegnung: Sborník ku počtě 65. narozenin prof. dr. Jana Křena*, Praha 1996.
- Ptáček Luboš (ed.), *Panorama českého filmu*, Praha 2000.
- Rakušanová Marie, *Bytosti odnikud*, Praha 2008.
- Rataj Jan, *O autoritativní národní stát: Ideologické proměny české politiky v Druhé republice 1938–1939*, Praha 1997.
- Reichel Peter, *Svůdný klam Třetí říše: Fascinující a násilná tvář fašismu*, Praha 2004.
- Roberts Sophie B., A Case for Dissidence in Occupied Paris. The Zazous, Youth Dissidence and the Yellow Star Campaign in Occupied Paris (1942), *French History*, 2010, Vol 24, Issue 1, s. 82–103.
- Roh Franz, „Entartete“ *Kunst: Kunstbarbarei im Dritten Reich*, Hannover 1962.
- Rokytová Bronislava, *Exilová vývarná scéna v Čechách a její následé působení v zahraničí, 1933–1945* (diplomní práce), Ústav dějin křesťanského umění KTF UK, Praha 2011.
- Rose Sonya O., Sex, Citizenship, and the Nation in World War II Britain, *The American Historical Review*, Vol. 103, No. 4 (Oct., 1998), s. 1147–1176.
- Rubin Martin (rec.), Peter Demetz, Prague in Danger, *Washington Times*, 2008, April 20, s. 11.
- Rycroft Charles, *Kritický slovník psychoanalýzy*, Praha 1993.
- Řezáč Václav, *Stopy v písku*, Praha 1959.
- Scheinost Jan – Vajtauer Emanuel – Kuba Oldřich – Moravec Emanuel – Verunáč Václav – Pipota Jan – Kuneš Václav, *Po pěti letech 1939–1944: K pátému výročí Protektorátu Čechy a Morava 15. března 1944*, Praha 1944.
- Sládek Oldřich, Standrecht und Standgericht: Die Gestapo in Böhmen und Mähren, in: Gerhard Paul – Klaus-Michael Mallmann (edd.), *Die Gestapo im Zweitem Weltkrieg: ‚Heimatfront‘ und besetztes Europa*, Darmstadt 2000, s. 325.
- Slávik Juraj, *Československo: Zemský ráj – nacistické peklo*, Londýn 1943.
- Slaviček Lubomír, „Sobě umění, přátelům“: *Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939*, Brno 2007.
- Smith Meredith, The Civilian Experience in German Occupied France, 1940 – 1944, *History Honors Papers*, 2010, Paper 6.
- <http://digitalcommons.conncoll.edu/histhp/6>, vyhledáno 20. 1. 2012.
- Sobota Emil, *Co to byl protektorát*, Praha 1946.
- Sobota Emil, *Glosy 1939–1944*, Praha 1946.
- Srp Karel, Jinakost všednosti, in: Eva Petrová (ed.), *Skupina 42*, Praha 1998, s. 185–195.

- Srp Karel, *Toyen*, Praha 2000.
- Stašek Bohumil, *O novou českou kulturu*, Praha 1939.
- Steinweis Alan E., Ideology and infrastructure: German area science and planning for the Germanization of Eastern Europe, 1939–1944, *East European Quarterly*, Fall 1994, Vol. 28, Issue 3, s. 335.
- Steinweis Alan E., German Cultural Imperialism in Czechoslovakia and Poland, 1938–1945, *The International History Review*, August 1991, Vol. 8, Issue 3, s. 441–660.
- Ševčík Jiří – Morganová Pavlína – Dušková Dagmar, *České umění 1938–1989: Programy, kritické texty, dokumenty*, Praha 2001.
- Škrabal Luděk, *Jaromír John* (diplomní práce), Historický ústav PF JČU, České Budějovice 2007.
- Štech Václav Vojtěch, *Skutečnost umění*, Praha 1946.
- Švácha Rostislav – Platovská Marie, *Dějiny českého výtvarného umění 1939–1958* [V], Praha 2005.
- Talmon J. J., *O původu totalitní demokracie. Politická teorie za Francouzské revoluce a po ní*, Praha 1998.
- Teige Karel, *Jarmark umění*, Praha 1936.
- Teige Karel, *Surrealismus proti proudu*, Praha 1938.
- Teige Karel, *Výbor z díla III: Osvobození života a poezie: Studie ze čtyřicátých let*, edd. Jiří Brabec – Vratislav Effenberger, Praha 1994.
- Tobolka Zdeněk V. (ed.), *Masarykův slovník naučný* [4. díl], Praha 1929.
- Tomeš Josef, O české kultuře v letech 1939–1945, in: Vilém Mathesius, *Co daly naše země Evropě a lidstvu* [II], Praha 1999, s. 519–542.
- Trávníček František – Váša Pavel, *Slovník jazyka českého* [1. díl], Praha 1937.
- Uhlíř Jan B., *Protektorát Čechy a Morava v obrazech*, Praha 2008.
- Uhlíř Jan B., *Ve stínu říšské orlice*, Praha 2002.
- Urbanová Eva – Urgošíková Blažena, Nezlob, Kristino!, in: Vladimír Opěla (ed.), *Český hraný film III, 1945–1960*, Praha 2001, s. 186–187.
- Váchal Josef, *Zapáliv si cigáro Operas: výběr korespondence 1940–1962*, ed. Jiří Olič, Praha.
- Vajtauer Emanuel, *Český mythos: Co nám lhaly dějiny*, Praha 1943.
- Večeřa Pavel, Židé a antisemitismus na stránkách vybraných českých deníků v letech 1939–1945, in: *Média a realita 2002: Sborník prací KMS a žurnalistiky FSS MU*, Brno 2003, s. 103–120.
- Večeřa Pavel, Zapřísahající láska k národnímu bytu. Kultura na stránkách protektorátních deníků, *Host V*, 2005, s. 42–45.
- Večeřa Pavel, Národní souručenství, in: Jiří Malíř – Pavel Marek et al., *Politické strany: Vývoj politických stran a hnutí v českých zemích a Československu 1861–2004* [2. díl: období 1938 – 2004], Brno 2005, s. 1091–1102.
- Večeřa Pavel, Od politického národa ke kulturnímu společenství: Reflexe identity českého národa na stránkách vybraných tištěných médií v Protektorátu Čechy a Morava (1939–1945), in: Slavomír Magál – Miloš Mistrík – Martin Solík (eds.), *Masmediálna komunikácia a realita I*, Trnava 2009, s. 415–432.
- Viney Deryck, Czech Culture and the 'New Spirit', 1948–52, *Slavonic and East European Review*, č. 77, June 1953, s. 466–495.
- Vlčková Lucie (ed.), *Krásná jizba – výstavní činnost v letech 1929–1936*, Praha 2009.

Vojtěch Jaroslav, *Anekdoty z protentokrátu*, Praha 1975.
 Volavka Vojtěch, *Václav Pavlík*, Praha 1941.
 Vörösová Markéta, *Černý humor a překonávání náročných životních situací* (diplomní práce), Katedra psychologie FF UK, Praha 2004.
 Výrost Jozef – Slaměník Ivan (eds.), *Sociální psychologie*, Praha 2008.
 Waetzoldt Wilhelm, *Nebojte se umění*, Praha 1942.
 Wolf Veronika, *Čeští a slovenští umělci na Bienále v Benátkách 1920–1970*, Olomouc 2005.
 Zach Aleš, Topičovo knihkupectví a Topičův salon v podnicích Jaroslava Stránského, in: Milan Pech (ed.), *Topičův salon 37–49*, Praha 2011, s. 13–26.
 Žalman Jan, *Umlčený film*, Vimperk 2008.

Dobové články

al., Dva nové filmy Bavarie, *Národní politika* LX, 1942, č. 159, 12. 6., s. 3.
 A. L., Židé a moderní umění, *Věstník židovské obce náboženské v Praze* X, 1948, č. 18, 30. 4., s. 210.
 án., Zlínské Divadlo mladých, *Moravská orlice* LXXXI, 1943, č. 54, 6. 3., s. 3.
 Arch. K. B., Architektura a ostatní výtvarné umění, *Vlajka* XI, 1941, č. 3, 18. 1., s. 9.
 Arch. K. P., Velkoobchody s pa-uměním, *Arijský boj* II, 1941, č. 4, 25. 1., s. 8.
 B., Střídavě oblačno v M. Ostravě. Premiéra hry Vlasty Petrovičové v ostravském divadle, *Moravská orlice* LXXXI, 1943, č. 12., 16. 1., s. [3].
 Balzar Břetislav, Výstava Václava Pavlíka, *Pochodeň*, 1949, č. 21, 27. 5., s. 4.
 Bednár Štefan [Š. Bednár], Zvrhlé umění, *Lidové noviny* XLV, 1937, č. 373, 28. 7., s. 7.
 Bednár Kamil [K.B.], Generační hořkost, *Kritický měsíčník* IV, 1941, s. 94.
 Birnbaumová Alžběta [Dr. Birnbaumová], Z pražských výstav, *Salon* XX, č. 5, 1941, s. 39.
 Birnbaumová Alžběta [Dr. Birn.], Přehled výstav, *Salon* XX, 1941, č. 8, listopad, s. 19.
 BR.: Alfred Justitz, *Svobodný zednář* VIII, 1934, č. 3, 1. 3., s. 58–61.
 Brouk Bohuslav, „Poesie 1932“ a choromyslnost, *Volné směry* XXX, 1933–1934, č. 1, s. 72.
 Burian E. F. [Emil František Burian], Přeoranizovat kulturu, *Přítomnost* XVI, 1939, č. 19, 10. 5., s. 289–290.
 D, Péče o umění, *Lidové noviny* XLVI, 1938, č. 636, 18. 12., s. 9.
 Doslova – Střídavě oblačno, *Svět* I, 1942, č. 44, 4. 11., s. 13.
 Čapek Josef [jč], Výstavy v Praze, *Lidové noviny* XLV, 1937, č. 510, 10. 10., s. 10.
 Čapek Josef [jč], Štyrský a Toyen u Topičů, *Lidové noviny* XLVI, 1938, č. 37, 21. 1., s. 7.
 Čapek Karel, Umění a politika, *Přítomnost* XIV, 1937, č. 1, 6. 1., s. 6.
 Čapek Karel, Umění a politika, *Přítomnost* XIV, 1937, č. 2, 13. 1., s. 28.
 Čapek Karel, Od člověka k člověku, *Lidové noviny* XLVI, 1938, č. 611, 4. 12., s. 2.
 Černý Václav, Kultura a charakter, *Kritický měsíčník* VI, 1942, č. 1, s. 1–5.
 Černý Václav, Ještě jednou: Mezi Východem a Západem: K probelematice socialistické kultury u nás, 1., *Kritický měsíčník* VI, 1945, č. 6–7, 15. 10., s. 144–145.
 Československo a norimberský proces, Praha 1946.
 Čivrný Lumír, Výtvarný dnešek, 3 týdný v umění I, 1941, č. 4, 2. 6. 1941, s. 73, 75–76.

ČTK, Státní prezident Dr. Hácha. U většiny národa převládá smýšlení realistické, *Venkov* XXXIV, 1939, č. 168, 21. 7., s. 1.

D, Péče o umění, *Lidové noviny* XLVI, 1938, č. 636, 18. 12., s. 9.

d, Zvláštní kursy pro ředitele německých muzeí, *Lidové noviny* XLVI, 1938, č. 304, 12. 6., s. 7.

Divecký J., Počátky a rozvoj Veřejné čítárny Palackého v Hradci Králové, *Královehradecká ročenka* II, 1913, s. 105–109.

Dvořák Ivan (rec.), Nezlob, Kristino, *Kino* XI, 1956, č. 20, 27. 9., s. 318.

Engelmüller Karel, Londýnský most, *Národní politika* XLIX, 1931, č. 98, 9. 4., s. 8.

Engelmüller Karel, Červený mlýn, *Národní politika* LVIII, 1940, č. 354, 21. 12., s. 6.

-f-, Co je to kýč?, *Umění dneška* I, 1942, s. 66.

Fejtek F. [F. Fejtek], Neplechý a co dělá proti nim Kulturní rada, *Přítomnost* XVII, 1942, č. 3, 1. 12., s. 13–14.

Feuilleton, *Český deník* II, 1913, č. 296, 28. 10., s. 1–2.

Filmová komedie z uměleckého prostředí, *Filmové informace* VI, 1955, č. 13, 31. 3., s. 12.

Flajšhans Jan, Domy kultury na venkově, *Venkov* XXXIV, 1939, č. 303, 27. 12., s. 5.

Freed Y. [Y. Freed], Formalismus – nepřítel umění, *Tvorba* XVII, 1948, č. 46, s. 915.

Friedl Antonín [Fdl.], Výstava O. Kubína (Coubine) u Topiče, *Pestrý týden* XIII, 1938, č. 1, 1. 1., s. 10.

Friedl Antonín [Fdl.], Výstava Sdružení výtvarných umělců v Obecním domě v Praze, *Pestrý týden* XI, 1936, č. 16, 18. 4., s. 7.

Grmela Jan, Novou cestou, *Umění dneška* I, podzim 1942, s. 71–72.

(H), Bachor, tlačěnka, nebo snící dívka? Je třeba výstavy zvrhlého umění. Vkus národně a umělecky citícího občanstva nemůže býti uražen do nekonečna, *Nový večerník* XXI, 1940, 9. 10, s. 3.

Hájek Jiří, Mlčící generace po pěti letech, *Tvorba* XIV, 1945, č. 2, 2. 8., s. 26–28.

Hájek Jiří, Umění v novém národním životě, *Tvorba* XIV, 1945, č. 3, 9. 8., s. 1–2.

Halas František, Opuštěná paleta, *Čechoslovák* IV, č. 50, 11. 12., s. 8.

Hanuš P., Umění všem, *Národní politika* LXIII, 1940, č. 207, 27. 7., s. 1940.

Havlinová V. [V. Havlinová], Co Čech – to muzikant?, *Lidové noviny* LII, 1944, č. 33, 22. 12., s. 1.

hč, Pozor na konjunkturu!, *České slovo* XXXIII, 1941, č. 92, 19. 4., s. 10.

Hennig Albert, Židovstvo v malířství, *Moravská orlice* LXXIX, 1941, č. 135, 11. 6., s. 4.

Hlaváček Jaroslav, Umělec a společnost, *Dílo* XXXIV, 1945–46, s. 101, 105, 108, 109.

Hrnčíř Miroslav [M. Hrnčíř], Konjunktura a odpovědnost, *České slovo* XXXIII, 1941, č. 104, 4. 5., s. 18.

Hudec Rudolf, Idea zdravého umění, *Lidové noviny* L, 1942, č. 361, 18. 7., s. 1–2.

ch., Úspěch výstavy „Umění všem“, *Zlín* XXII, 1939, č. 46, 21. 11., s. 1.

Chalupecký Jindřich, Svět v němž žijeme, *Program D 40*, 1939–1940, č. 4, 8. 12. 1939, s. 88–89.

Chalupecký Jindřich, Pohádka nebo mýtus, *Život* XVIII, 1942, s. 96–98.

Chalupecký Jindřich, Umění musí myslit na všedního člověka, *Severočeská Mladá fronta* III, 1947, č. 255, 1. 11., s. 6.

Chalupecký Jindřich [J. Chalupecký], Nacisti mezi českými umělci, *Listy* II, 1948, č. 2, s. 133–134.

Innemann Svatopluk, Kulturní provokace, *Árijský boj* I, 1940, č. 5, 22. 6., s. 8.

j., Vtipná veselohra. Premiéra Petrovičové hry „Střídavě oblačno“ v Olomouci, *Moravská orlice* LXXXI, 1943, č. 39, 17. 2., s. 3.

Jahn Jiří, Konjunktura a umění, *Brázda* XXIII [V], 1942, č. 3, 21. 1., s. 35–36.

Janků Dalibor, Chyby Mánesu, *List mladých* IV, 1942, č. 39, 25. 9., s. 4.

Janků Dalibor, Volné směry?, *Zteč* II, 1943, č. 8, 15. 4., s. 4.

Janota Antonín, Výtvarné práce choromyslných a hypermoderní směry výtvarného umění, *Časopis lékařů českých* 72, 1933, č. 11, 17. 3., s. 350 – 351.

J.B., Alšův špalíček, *Volné směry* XXXV, 1938–1940, č. 1, s. 163.

jm., Kýč a brak, *Severočeská Mladá fronta* 2, 1946, 21. 2., č. 44, s. 4.

–jmš–, Příklad krajinské pozornosti, *Národní politika* LVII, 1939, č. 39, 8. 2., s. 7.

Kaplický Josef, Nadprodukce, *Život* XVII, 1941, s. 119.

Kautský Oldřich, I kýč má ducha a tvář, *Filmové noviny* II, 1948, č. 42, 15. 10., s. 5.

kd, V duchu dávné klasiky, *Lidové noviny* XLVIII, 1940, č. 224, 5. 5., s. 9.

Ketzek František, Fregoli v převleku, *Umění dneška* I, podzim 1942, s. 123–124.

Kobliha František, Umělecká desolátnost, *Tak* I, 1938, č. 8–9, 3. 8., s. 148.

Kozák J., Hledáme přítomnost, *List mladých* II, 1940, 28. 6., č. 24, s. 5.

Kr, Před obrazy, *Nedělní list*, 16. 1. 1938.

Kroha Jiří, Výstavnictví v ČSR, *Blok* III, 1948–1949, č. 3, s. 108.

Kotalík Jiří [Kot.], Tvář mladého umění, *A-Zet* XIII, 1940, č. 103, 30. 5., s. 4.

Koutecký Miloslav [Dr. Miloslav Koutecký], Poměr obecnstva k současnému malířství, *Lidové noviny* XLIX, 1941, č. 167, 18. 7., s. 7.

Koutecký Miloslav, Potřeba umělecké výchovy, *Lidové noviny* XLIX, 1941, č. 400, 8. 8., s. 7.

Kovárna František, Dr. V. Kramář o moderní galerii [Vincenc Kramář: Dnešní kulturní reakce a Moderní Galerie], *Volné směry* XXVI, 1928–1929, č. 1, s. 38.

Kovárna František, Krize výtvarného umění I, *Československá republika* CCLII, 1931, č. 161, 12. 7., s. 7.

Kovárna František, Krize výtvarného umění II, *Československá republika* CCLII, 1931, č. 168, 21. 7., s. 5.

Kovárna František, Krize výtvarného umění III, *Československá republika* CCLII, 1931, č. 173, 26. 7., s. 5–6.

Kovárna František, Krize výtvarného umění IV, *Československá republika* CCLII, 1931, č. 179, 2. 8., s. 6–7.

Kovárna František, Moderní galerie I, *Pražské noviny* CCLIV, 1933, č. 174, 30. 7., s. 5.

Kovárna František, Moderní galerie II, *Pražské noviny* CCLIV, 1933, č. 180, 6. 8., s. 5.

Kovárna František, Moderní galerie III, *Pražské noviny* CCLIV, 1933, č. 184, 11. 8., s. 4.

Kovárna František, Moderní galerie IV, *Pražské noviny* CCLIV, 1933, č. 187, 15. 8., s. 5.

Kovárna František, Moderní galerie V, *Pražské noviny* CCLIV, 1933, č. 200, 31. 8., s. 5.

Kovárna František, Moderní galerie VI., *Pražské noviny* CCLIV, 1933, č. 202, 2. 9., s. 4.

Kovárna František, Moderní galerie VII., *Pražské noviny* CCLIV, 1933, č. 203, 3. 9., s. 5.

Kovárna František, Moderní galerie VIII., *Pražské noviny* CCLIV, 1933, č. 205, 6. 9., s. 4.

Kovárna František, Moderní galerie IX., *Pražské noviny* CCLIV, 1933, č. 206, 7. 9., s. 4.

Kovárna František, Změněná Moderní galerie, *Pražské noviny* CCLVII, 1936, č. 84, 8. 4., s. 4.

- Kovárna František, Před tváří obecnstva, *Dílo XXXI*, 1940–1941, s. 94.
- Kovárna František [-rna], Vlna výtvarného historismu, In *Kritický měsíčník IV*, 1941, s. 317–319.
- Kovárna František, Historisace a historismus, *Kritický měsíčník V*, 1942, s. 217–225.
- Kovárna František, Dvojí výtvarná tvář za války, *Kritický měsíčník VI*, 1945, s. 208.
- Kozák Jaroslav [J.K.], Kouzlo prostředí a obraz, *List mladých II*, 1940, 17. 2., č. 7, s. 5.
- Koželuhová Helena, Černý a bílý, *Obzory I*, 1945, č. 1, 25. 8., s. 4-5, 56.
- Kr, Před obrazy, *Nedělní list*, 16. 1. 1938.
- Kramář Vincenc, Kresby a obrazy Františka Tichého, *3 týdny u Topičů I*, 1941–1942, č. 1, 31. 3. 1941, s. 25.
- Krejčí Jiří [jk], Z pražských výstav: Štyrský a Toyen – Sdružení výtvarníků – T. F. Šimon – Vl. Pleiner, *Právo lidu XLVII*, 1938, č. 17, 21. 1., s. 4.
- Krejčí Jiří, Výtvarná kultura a dnešek, *Brázda XXI [III]*, 1940, č. 37, 11.9., s. 442-443.
- Kropáček Pavel [P. Kropáček], Výstava moderního německého umění v Berlíně, *Volné směry XXXIV*, 1938, s. 323.
- Kropáček Pavel, Sedm v říjnu, *3 týdny v umění I*, 1941–1942, č. 7, 17. 11. 1941, s. 137.
- Kropáček Pavel, Pozdní příspěvek k anketě: O výstavách, obrazech, návštěvnicích a prodeji obrazů, *3 týdny v umění I*, 1941–1942, č. 12, 9. 3. 1942, s. 239.
- Kultura bytu a stolu, příl. *Lidových novin XLV*, 1937, č. 585, 21. 11., s. [5].
- Kultura bytu a stolu, příl. *Lidových novin XLV*, 1937, č. 623, 12. 12., s. [10].
- Kultura bytu a stolu, příl. *Lidových novin XLVII*, 1939, č. 182, 9. 4., s. 14.
- Kulturní rada proti výtvarnému braku, *Venkov XXXVII*, 1942, č. 295, 12.12., s. 5.
- Kulturní týden, *Pestrý týden XIV*, 1939, č. 42, 21. 10., s. 2.
- Kundera Ludvík, Ofensíva kýčářů?, *Lidové noviny LVI*, 1948, č. 143, 19. 6., s. 5.
- Kýč za války, *Lidové noviny LII*, 1944, č. 310, 21.11., s. 2.
- Lelek František [Dr. František Lelek], Internacionalismus nebezpečím malých národů, *Arijský boj IV*, 1943, č. 40, 2. 10., s. 1.
- Liesler Josef [J. Liesler], O takzvaném inspiračním zdroji, *Volné směry XXXVIII*, 1942–44, č. 1, s. 247–251.
- Lišks Karel [Li.], Nadbytek „originálů“, *Umění dneška I*, 1942, s. 173.
- Liška Karel [K. Liška], Je historismus aktuální?, *Umění dneška I*, podzim 1942, s. 117–118.
- Liška Karel [Li.], Navázání na staré umění nebo málo vnitřní pravdivosti?, *Umění dneška I*, podzim 1942, s. 174.
- Liška Karel [Li.], Kupujete obraz?, *Umění dneška I*, podzim 1942, s. 174.
- Liška Karel [Li.], Ulita intimity a osobitost, *Umění dneška I*, podzim 1942, s. 175.
- Lossmannová Jirka [j.l.], Umění v domácnosti, *List mladých III*, 1941, 13. 9., č. 37, s. 5.
- Loriš Jan [J. L.], Opuštěná paleta, *Umění XIV*, 1942–1943, č. 2–3, červenec 1942, s. 125.
- Loriš Jan, Falsifikáty – objekty sběratelství, *List mladých IV*, 1942, č. 23, 5. 6., s. 4.
- Loriš Jan [Dr. Jan Loriš], Falsifikáty – objekty sběrateství, *Umění dneška I*, 1942, s. 37–38.
- Machoň Jan, Tendence v umění, *Svobodné noviny II*, 1946, č. 50, 28. 2., s. 5.
- Malíř Jindřich Štyrský, *3 týdny v umění II*, 1942–1943, č. 1, 27. 4. 1942, s. 9.
- Marek Josef Richard [J. R. Marek], Konec Topičova salonu, *Národní listy LXXVI*, 1936, č. 318, 20. 11. s. 5.
- Marek Josef Richard [J. R. Marek], Povinnost národa k umění a umělcům, *Národní listy*,

LXXIX, 1939, č. 309, 12. 11., s. 1.

Marek Josef Richard [jrm.], Dobrá reprodukce dobrého obrazu, *Národní listy* LXXX, 1940, č. 16, 18. 1., s. 3.

Marek V. A. [V. A. Marek], Pokrok nebo reakce?, *Přítomnost* XVII, 1943, č. 7, 1. 4., s. 13–14.

Masaryková Anna, O výtvarnou kulturu, *Brázda* XXI [III], 1940, č. 38, 18. 9., s. 452–453.

Masaryková Anna [A. B. M.], Umění 1900, *Volné směry* XXXVI, 1940–1941, č. 3, 3. 12., s. 62.

Matějček Antonín [A. Matějček], Rada sběratelům, *3 týdny u Topičů*, 1940–1941, č. 3, 1. 6. 1940, s. 8.

Mertl Jan, O autoritativní demokracii, *Studentský časopis* XVIII, 1938–1939, č. 4, 10. 12. 1938, s. 138.

(mf.), Pokus o politickou obhajobu kýče, *Severočeská Mladá fronta* IV, č. 234, 6. 10., s. 3.

Míčko Miroslav, Je české umění?, *Přítomnost* XVI, 1939, č. 34, 23. 8., s. 528–530.

Míčko Miroslav, Galerie v regionálních městech, *Brázda* XXI [III], 1940, č. 44, 30. 10., s. 526.

Míčko Miroslav, O historismu v současném malířství, *Brázda* V [XXIII], 1942, č. 19., 13. 5., s. 221–222.

Mokřý František Viktor [F. V. Mokřý], O výtvarnou kulturu národa, *Brázda* XXI, 3, 1940, č. 41, 9. 10., s. 489–490.

Moravec Emanuel, Sabotážníci hlav, *Lidové noviny* LII, 1944, č. 180, 2. 7., s. 1.

Mrkvička Otakar [ma], Závěr výstavy surrealistů, *Lidové noviny* XLVI 1938, č. 59, 3. 2., s. 5.

Mrkvička Otakar, Výtvarná kultura v národě, *Brázda* XXI [III], 1940, č. 43, 23. 10., s. 511–512.

Mrkvička Otakar [ma], Umění všem: Dobrá propagace výtvarnictví, *Lidové noviny* XLVIII, 1940, č. 175, s. 9.

Mrkvička Otakar [ma], Dvořákův Neruda, *3 týdny u Topičů*, 1940–1941, č. 3, 1. 6. 1940, s. 3.

Mrkvička Otakar [om], Z pražských výstav, *Volné směry* XXXVI, 1940–1941, č. 3, 14. 1. 1941, s. 94.

Mrkvička Otakar [ma], Umění 1900. Obrazy, plastika, plakáty a knihy v Topičově salonu, *Lidové noviny* XLVIII, 1940, č. 469, 15. 9., s. 9.

Mrkvička Otakar [om], Sedm v říjnu. K výstavě skupiny výtvarníků v Topičově salonu, *Lidové noviny* XLVIII, 1940, č. 513, 9. 10., s. 7.

Mrkvička Otakar [om], Pražský výstavní podzim, *Volné směry* XXXVI, 1940–1941, č. 2, 3. 12., s. 62–63.

Mrkvička Otakar [om], Nové kresby Františka Tichého, *Lidové noviny* L, 1942, č. 208, 22. 4., s. 6.

Mrkvička Otakar, Povinnost experimentu, *Život* XVIII, 1942, č. 2, s. 112–113.

Mrkvička Otakar [om], Kytice Václava Pavlíka, *Lidové noviny* L, 1942, č. 368, 22. 7., s. 4.

Mrkvička Otakar, Proti historismu v umění II, *Brázda* XXIII [V], 1942, č. 21, s. 245–246.

Mrkvička Otakar, O současném umění, *Kvart IV*, 1945, č. 1, s. 27.

Mrkvička Otakar, Umění za Protektorátu, *Sborník Volné směry XXXIX*, Praha 1947, s. 272–277.

Mudroch Bedřich [B. Mudroch], A ještě o historismu, *Umění dneška I*, 1942, č. 1, podzim, s. 175.

Mukařovský Jan, Inteligence o socialismu, *Lidové noviny LVI*, 1948, č. 119, 22. 5., s. 1.

Mukařovský Jan, Socialistická stranickost ve vědě o umění, *Lidové noviny LVII*, 1949, č. 83, 8. 4., s. 1.

MVK [Otakar Mrkvička?], Kýč před lidový soud!, *Kulturní politika I*, 1945, č. 6, 19. 10., s. 3.

–n–, Nezlob, Kristino!, *Filmový přehled*, 1956, č. 27, 14. 7., s. [4].

–n., Surrealisté Štyrský a Toyen, *Lidová kultura*, 2. 2. 1938.

Národe český!, *Venkov XXXIII*, 1938, č. 270, 16. 11., s. 1.

Národní politika LXII, 1944, č. 253, 15. 9., s. 3.

Národu národní kulturu, *Národní listy LXXVI*, 1936, č. 353, 25. 12., s. 1, 17, 18.

Naše zprávy, *3 Týdny v umění I*, 1941–1942, č. 7, 17. 11. 1941, s. 150.

Navrátil Václav, Ukřižování člověka, *Kritický měsíčník II*, 1939, č. 2, s. 64–69.

Nejedlý Zdeněk, Za lidovou a národní kulturu, *Rudé právo II*, 1945, č. 21, 31. 5., s. 1

Nezval Vítězslav, Řeč ke studentstvu o roztržce se surrealistickou skupinou, *Tvorba XIII*, 1938, č. 13, 1. 4., s. 149–151.

Nové kresby Františka Tichého, *Lidové noviny L*, 1942, č. 208, 22. 4., s. 6.

Novinky Topičova salonu, *3 týdny u Topičů*, 1940–1941, č. 1a, 19. 4. 1940, s. 3.

Obrazy a kresby O. Coubinea v Topičově salonu, *Kultura bytu a stolu*, příl. *Lidových novin XLV*, 1937, č. 623, 12. 12., s. [10].

O cizí slova a „mezinárodní“ nápisy, *Našinec LXXIV*, 1938, č. 276, 2. 12., s. 3.

O novou lepší kulturu, *Zteč II*, 1943, č. 6, 15. 3., s. 4.

O nový duch v českém umění a kultuře, *Arijský boj I*, 1940, č. 26, 16. 11., s. 4.

Očadlík Mirko, Pro umění přítomné, *Brázda XXI [III]*, 1940, 3. 4., č. 14, s. 157.

O. V., Výchovou k lepšímu vkusu, *Zlín IX*, 1940, č. 15, 10. 4., s. 5.

Pachmayer Julius, Židovský jed v českém umění, *Národní politika LXI*, 1943, č. 137, 31. 5., s. 1.

Pachnerová Míla, Psychologie a pathologie poroby, *Obzory II*, 1946, č. 41, s. 650–651.

Paldus Jindřich, Honba za uměním, *List mladých IV*, 1942, č. 24, 12. 6., s. 5.

Pecelt Antonín, Jan Slaviček, *Jas XII*, 1938, č. 23, 3. 6., s. 17.

Pecháček Jaroslav, Vincent van Gogh, malíř, který u nás zdomácněl, *3 týdny v umění I*, 1941–1942, č. 5–6, 11. 10. 1941, s. 108.

Pecháček Jaroslav, O primitivismu v umění, *3 týdny v umění I*, 1941–1942, č. 5–6, 11. 10. 1941, s. 103.

Pelnář Josef [P.], Kresby a obrazy choromyslných a některé směry moderního malířství, *Časopis lékařů českých 71*, 1932, č. 50, 9. 12., s. 1614.

Peroutka Ferdinand, Odpověď levici, *Svobodné noviny II*, 1946, č. 53, 3. 3., s. 1.

Peroutka Ferdinand, Odpověď pravici, *Svobodné noviny II*, 1946, č. 35, 10. 2., s. 1.

Pešánek Zdeněk [P. Z.], Rozprava o historismu v malířství, *Brázda V [XXIII]*, 1942, č. 18., 6. 5., s. 210–212.

Petr František [Doc František Petr], O padělání uměleckých děl, *Svět III*, 1944, č. 7, 16. 2., s. 8–9.

Podskalský Zdeněk [Zd. Podskalský], Pokus o diagnosu kýče. Nestačí kýč odstranit – jest třeba dokázat, aby se nám nelíbil, *Filmové noviny* II, 1948, č. 6., 7. 2., s. 7.

Poláček Václav, O výstavách, obrazech, návštěvnicích a prodeji obrazů, *3 týdny u Topičů* I, 1941–1942, č. 1, 31. 3. 1941, s. 29.

Poláček Václav [Pol.], Vyprodaná výstava, *3 týdny v umění* I, 1941–1942, č. 4, 6. 6. 1941, s. 93.

Provolání k výtvarníkům, *Tvorba* XVII, 1948, č. 12, s. 234.

R. K., Zájem o umělecké výstavy a díla, *Našinec* LXXVI, 1940, č. 57, 9. 3., s. 3.

Redakce, Umění jaké si přejeme, *Život* XIX, 1943, č. 1, s. 3–4.

-ř-, Mezinárodní Žid – očima umělce: K výstavě mistra F. Rélinka, *Vlajka* IX, 1939, 12.12., s. 1–2.

Řemeslo má zlaté dno, *Svět* III, 1944, č. 6, 9. 2., s. 2.

Říha C. [C. Říha], Naše nové plastiky, *Kultura bytu a stolu*, příl. *Lidových novin* XLVII, 1939, č. 182, 9. 4., s. 14.

S., Jednota učitelů malířů, *Národní politika* LVIII, 1940, č. 353, 20. 12., s. 8.

Seifert Jaroslav, O malíři Václavu Pavlíkovi, *Pochodeň*, 1949, č. 23, 10. 6., s. 4.

Sekora Ondřej, Vida! A už máme doma také zvrhlé umění, *Lidové noviny* XLV, 1937, č. 425, 25. 8., s. 7.

Sekora Ondřej, Kupují se obrazy, *Lidové noviny* XLVII, 1939, č. 594, 26. 11., s. 9.

Seznam zvrhlých umělců v Německu, *Lidové noviny* XLVI, 1938, č. 11, 8. 1., s. 3.

Smetana Miroslav, Vyhlaste nadplán vkusu, *Lidové noviny* LVI, 1948, č. 134, 9. 6., s. 5.

Smutek L. [L. Smutek], Pathetické a obyčejný život v umění, *Studentský časopis* XIX, 1939 – 1940, č. 1, 10. 9. 1939, s. 23 – 25.

SOL, Individualismus a monumentální umění, *Severočeská Mladá fronta* III, 1947, č. 2005, 3. 9., s. 4.

Soldan Fedor, Spekulace s uměním: Obrazy se padělají a kradou, *České slovo* XXXIII, 1941, č. 83, 8. 4., s. 10.

Společné prohlášení referentů diskusního večera o surrealismu, Praha, 2. 12. 1947, in: Teige Karel, *Výbor z díla III. Osvobozování života a poezie: Studie ze čtyřicátých let*, Jiří Brabec – Vratislav Effenberger (eds.), Praha 1994, s. 562.

Srb Vladimír, Štyrský a Toyen, *Národní myšlenka* XV, 1937–1938, č. 9, květen 1938, s. 278.

Stefan Oldřich, Umění a zevní svět, *Život* XIX, 1943, č. 1, s. 21–27.

Studuje se „secese“, *Našinec* LXXVI, 1940, č. 165, 18. 7., s. 3.

Svoboda Jiří V., Kýčem proti zpátečnictví?, *Severočeská Mladá fronta* IV, 1948, č. 27, 1. 2., s. 6.

Swoboda Karl Maria – Bachmann Erich, Kunstraume in den Sudetenlandern, *Raumforschung und Raumordnung* V, 1941, s. 596–603.

šč, Václav Pavlík vystavoval v Hradci Králové, *Lidové noviny* XLIX, 1941, č. 641, 16.12., s. 7.

Šk, Povětrnost v lásce na plzeňském jevišti, *Lidové noviny* LI, 1943, č. 32, 3. 2., s. 4.

Škvor Jiří, Kulturní rada v duchovním životě národa, *List mladých* IV, 1942, č. 13, 27.3., s. 2.

Šmíd Jiří, Léto ve výstavních síních, *Rudé právo* XLIII–XLIV, 1963, č. 198, 20. 7., s. 2.

Šourek Karel, O kritiku, jež slouží, ale neposluhuje, *Život* XVII, 1941, s. 40–45.

Šourek Karel [kšk], Haussa a baisse na uměleckém trhu, *Život* XVII, 1941, s. 121–122.

- Šourek Karel [KŠK], Opuštěná paleta, *Národní politika* LX, 1942, č. 92, 3. 4., s. 3.
- Šourek Karel [kšk], Eklecticism není renesance, *Život* XVIII, 1942, č. 2, s. 114.
- Štech Václav Vojtěch, Předpoklady československého umění I., *Přítomnost* XIV, 1937, č. 22, 2. 6., s. 344–346.
- Štech Václav Vojtěch, Předpoklady československého umění II., *Přítomnost* XIV, 1937, č. 23, 9. 6., s. 361–363.
- t-, O vyšší výtvarný vkus, *List mladých* II, 1940, č. 21, 25.5., s. 4.
- Teige Karel, Entartete Kunst, *Kvart* IV, 1945, č. 1, s. 42, 50–51.
- Teige Karel, Jarmark umění, *Žijeme* 2, 1933, č. 9, s. 263–269.
- Toman Prokop H., Za vyznavačem barvy, *Pochodeň* V, 1966, č. 194, 13. 8., s. 2.
- T.S., Umění v české domácnosti, *Lidové noviny* XLVII, 1939, č. 581, 19. 11., s. 6.
- T.S., Obrazy pro 10.000 rodin, *Zlín* IX, 1939, č. 50–51, 18. 12., s. 7.
- Umění všem, *3 týdny u Topičů*, 1940–1941, č. 1a, 19. 4. 1940, s. 4.
- Umění všem, *3 týdny u Topičů*, 1940–1941, č. 9, 15. 12. 1940, s. 3.
- Umění všem, *3 týdny v umění* 1, 1941–1942, č. 5–6, 11. 10., s. 115.
- Urbánek Zdeněk, [Malovat se dá naučit ...], *Kulturní tvorba* I, 1963, č. 30, 25. 7., s. 14.
- v.b., Mozartův „Don Juan“ v Národním divadle v novém nastudování a nové výpravě, *Národní listy* LXIX, 1929, č. 294, 26. 10., s. 9.
- Vánoční dar pro každého z Topičova salonu, *Lidové noviny* XLVIII, 1940, č. 630, 11. 12., s. [10].
- Venera František, Nové formy výstavnictví, *Blok* III, 1948–1949, č. 3, s. 48.
- Verus, Poznámky kulturní, *Arijský boj* IV, 1943, č. 39, 25. 9., s. 4.
- Verus, Poznámky kulturní, *Arijský boj* IV, 1943, č. 43, 23. 10., s. 4.
- Verus, Poznámky kulturní, *Arijský boj* IV, 1943, č. 46, 13. 11., s. 4.
- Vozka J. [J. Vozka], Živý zájem o národní kulturu, *Národní práce* III, 1941, č. 24, 25. 1., s. 1–2.
- Vydrová Jiřina, Jak pomoci výtvarnému umění, *Brázda* XXI [III], 1940, č. 47, 16. 10., s. 503.
- Výstava zvrhlého umění v Norsku, *Český deník* XXXI, 1942, č. 343, 13. 12., s. 9.
- [V Zakově galerii v Paříži ...], *Zlín* VII, 1938, č. 13, 30. 3., s. 5.
- Walter Benjamin, Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti (1936), in: idem, *Dílo a jeho zdroj*, Praha 1979, s. 17–47.
- Zednáři ve výtvarném umění: Není snad spolek výtvarných umělců Mánes zednářskou lóží?, *Vlajka* IX, 1939, č. 91, 8. 10., s. 8.
- Zhor J. [K. Pošva], Chceme žít, *Lidové noviny* XLVII, 1939, č. 330, 4. 7., s. 1.
- Žížka Jan [Jan Žížka], Vznik a budoucnost venkovských galerií, *Přítomnost* XVII, 1943, č. 7, 1. 4., s. 16.

Katalogy výstav

Česká tradice v 19. století (kat. výst.), SVU Mánes v Praze 1939.

Gross, Háek, Hudeček, Kotík, Lhoták, Smetana, Zivr (kat. výst.), Topičův salon v Praze 1943.

Květ Jan, *František Tichý: Obrazy, kresby a grafiky* (kat. výst.), Galerie Josef R. Vilímek v Praze 1943.

Lahoda Vojtěch, *Zdenek Rykr* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy v Praze 2000.

Malíř Lev Šimák, Dům umění v Brně 1949.

Mezinárodní surrealismus (kat. výst.), Topičův salon v Praze 1947, nestr.

Moderní galerie tenkrát: 1902 – 1942 (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1992.

Národ svým výtvarným umělcům (kat. výst.), Hollar, JUV, Mánes, Myslbek, Svaz českého díla, Obecní dům v Praze 1939.

Národ svým výtvarným umělcům (kat. výst.), Hollar, JUV, Mánes, Svaz českého díla, Obecní dům v Praze 1940.

Národ svým výtvarným umělcům (kat. výst.), Hollar, Mánes, Myslbek, Svaz českého díla v Praze 1941/1942.

Potůčková Alena, *Civilizace. České umění čtyřicátých let ze sbírek Českého muzea výtvarných umění v Praze* (kat. výst.), Dům u Černé Matky Boží v Praze 1998.

Rousová Hana (ed.), *Linie, barva, tvar* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy v Praze 1988.

Sedm v říjnu 1939: Oleje, plastiky, kresby, umělecké sklo a fotografie (kat. výst.), Topičův salon v Praze 1939.

Sedm v říjnu: Obrazy, sochy, kresby (kat. výst.), Topičův salon v Praze 1940.

Štyrský a Toyen 1921–1945 (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 1967.

Štyrský a Toyen (kat. výst.), Topičův salon v Praze 1938.

Tümpel Christian (ed.), *Deutsche Bildhauer 1900–1945. Entartet* (kat. výst.), Königstein im Taurus 1992.

Umělci národu (kat. výst.), Hollar, JUV, Mánes, Myslbek, Svaz českého díla v Praze 1943.

Umění a kýč (kat. výst.), Dům umění v Brně 1948.

Umění a kýč 2. Podobizna (kat. výst.), Dům umění v Brně 1948.

Umění v bytovém interiéru (kat. výst.), Praha, Topičův salon 1943.

Vincent van Gogh – výstava reprodukcí (kat. výst.), Topičův salon v Praze 1941.

Výstava nových obrazů Vladimír Sychra (kat. výst.), SVU Mánes v Praze 1942.

Výstava obrazů Richarda Wiesnera (kat. výst.), SVU Mánes v Praze 1942.

Seznam vyobrazení

[1] Sklad knih v Dlouhé ulici č. 33, 1942–1944, fotografie, Židovské muzeum v Praze. Foto: Židovské muzeum v Praze.

[2] Neznámý autor, Unilastic, 1942–1944, koláž s použitím částí bromostříbrných pozitivů, Židovské muzeum v Praze. Foto: Židovské muzeum v Praze.

[3] Neznámý autor, Baťa, 1942–1944, koláž s použitím částí bromostříbrných pozitivů nalepených na kartónu, retuš, 320 x 253 mm, Židovské muzeum v Praze. Foto: Židovské muzeum v Praze.

[4] Pablo Picasso, Portrét Olgy v křesle, 1917/1918, olej na plátně, 130 x 88,8 cm, Collection-Musée Picasso, Paříž. Foto: Foster Hal – Kraussová Rosalind – Bois Yve-Alain – Buchloh Benjamin H. D., *Umění pro roce 1900. Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*, Praha 2007, s. 161.

[5] Pablo Picasso, Harlekýn, 1918, olej na plátně, 147,3 x 66,7 cm, Collection Joseph Pulitzer, St. Lois. Foto: Douglas Cooper, *The Cubist Epoch*, London 2002, s. 216.

[6] František Gross, Košíře, 1940, olej na lepence, 54 x 39 cm, Galerie výtvarného umění v Ostravě. Foto: Eva Petrová,, *František Gross*, Praha 2004, s. 81.

[7] Josef Liesler, Milosrdný Samaritán, 1942, olej na plátně, 65 x 75 cm, soukromý majetek. Foto: Simeona Hošková, *Josef Liesler*, Praha, 1988, s. 54.

[8] Josef Wagner, Noc, 1941, betlémský pískovec, 45 x 53 cm, soukromá sbírka. Foto: Rostislav Švácha, Marie Platovská, *Dějiny českého výtvarného umění 1939–1958 [V]*, Praha 2005, s. 92.

[9] Alois Wachsman, Kristus na hoře Olivetské, 1941, tempera na dřevě, 95 x 122,5 cm, Národní Galerie, Praha. Foto: Rea Michalová, *Alois Wachsman*, Praha 2003, s. 155.

[10] Emil Filla, Člověk a smrt, 1939, olej, plátno, 115 x 150 cm, Galerie výtvarného umění v Ostravě. Foto: <http://www.citem.cz/promus11/>

[11] Emil Filla, Žaloval sa pták ptákovi, 1939, olej, plátno, 130 x 97, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně. Foto: <http://www.citem.cz/promus11/>

nalepených na kartónu, retuš, 407 x 253 mm, Židovské muzeum v Praze. Foto: ŽM

[12] František Hudeček, Malíř na periférii, 1940, olej, lepenka, 30 x 42 cm. Foto: Eva Petrová, (ed.), *Skupina 42*, Praha 1998, s. 48.

[13] Jan Kotík, Známe píseň, kolem 1940. Foto: *List mladých II*, 1940, č. 21, 25. 5., s. 5.

[14] Národ svým výtvarným umělcům v Obecním v Praze, 1940. Foto: *Salon XIX*, 1940, č. 12, prosinec, s. 25.

[15] Umělci národu (leták), 1943. Foto: Národní archiv v Praze, fond Emanuel Moravec, karta 71.

[16] Dodo Haut, Magický kruh kolem věčného Žida: v čem všem měl a dosud má své špinavé prsty! Foto: *Arijský boj II*, 1941, č. 11, , s. 8.

[17] Dodo Haut, Magický kruh kolem věčného Žida: v čem všem měl a dosud má své špinavé prsty! (detail). Foto: *Arijský boj II*, 1941, č. 11, , s. 8.

[18] Václav Špála, Pradleny, 1919, 75,5 x 88,5 cm, Galerie středočeského kraje, Kutná Hora. Foto: <http://www.citem.cz/promus11/>

[19] Dodo Haut, Jak Židé ničili českou kulturu!. Foto: *Arijský boj II*, 1941, č. 3., s. 1.

[20] Záhuba rodu Ofsajtů: Hrůzostrašná píseň o jedné rodině, která kvůli obrazu na Štědrý den bídne zašla, 1937. Foto: Záhuba rodu Ofsajtů: Hrůzostrašná píseň o jedné rodině, která kvůli obrazu na Štědrý den bídne zašla, *Kýč I*, Praha 1937.

[21] Záhuba rodu Ofsajtů: Hrůzostrašná píseň o jedné rodině, která kvůli obrazu na Štědrý den bídne zašla, 1937. Foto: Záhuba rodu Ofsajtů: Hrůzostrašná píseň o jedné rodině, která kvůli obrazu na Štědrý den bídne zašla, *Kýč I*, Praha 1937.

[22] Štefan Bednár, Zvrhlé umění, 1937. Foto: Zvrhlé umění, *Lidové noviny XLV*, 1937, č. 373, 28. 7., s. 7.

[23] Ondřej Sekora, Vida! A už máme doma také zvrhlé umění, 1937. Foto: *Lidové noviny XLV*, 1937, č. , 25. 8., s. 7.

[24] Ondřej Sekora, Kupují se obrazy, 1939. Foto: *Lidové noviny 47*, 1939, č. 594, 26. 11., s. 9.

- [25] Anonym, Řemeslo má zlaté dno, 1944. Foto: *Svět III*, 1944, č. 6, 9. 2., s. 2
- [26] Expozice výstavy Umění a kýč, 1948. Foto: Umění a kýč (kat. výst.), Dům umění v Brně 1948.
- [27] Přebal katalogu výstavy Umění a kýč, 1948. Foto: Umění a kýč (kat. výst.), Dům umění v Brně 1948.
- [28] Záběr z filmu *Nezlob, Kristino!*, 1956. Foto: Filmový archiv Barrando
- [29] Přebal scénáře veselohry *Střídavě oblačno*, 1943. Foto: Archiv autora.
- [30] Záběr z filmu *Nezlob, Kristino!*, 1956. Foto: Autor.
- [31] Mistr Třeboňského oltáře, kolem 1380, tempera, smrková deska, Národní galerie, Praha. Foto: Jiří Fajt, Barbara Drake Boehm (ed.), *Karel IV. Císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437*, Praha 2006, s. 503.
- [32] Alois Wachsmann, *Návrat marnotratného syna*, 1941, tempera, dřevo, 51 x 80 cm, Galerie výtvarného umění v Ostravě. Foto: Rea Michalová, *Alois Wachsmann*, Praha 2003, s. 45.
- [33] Vladimír Sychra, *Podobizna herečky Burešové*, 1940, olej, dřevo, 64,5 x 54 cm, Oblastní galerie v Jihlavě. Foto: Zdeněk Hlaváček, *Vladimír Sychra*, Praha 1956, s. 31.
- [34] Richard Wiesner, *Shledání*, 1941, olej, plátno. Foto: *Pestrý týden*, 1942, 18. 4., s. 18.
- [32] *Česká tradice v 19. století*, 1938, SVU Mánes. Foto: Archiv autora.
- [36] Výstava *Důvěřujte umění*, 1940, SVU Mánes. Foto: *Pestrý týden XV*, 1940, č. 6, 10. 2., s. 3.
- [37] Reklama *Topičova salonu proti nákupu výtvarného braku*, 1949. Foto: *3 týdny u Topičů*, 1940, č. 3, 1. 6. – 21. 6. 1940, s. 8.
- [38] Reklama na stálou výstavu *Topičova salonu*, 1939. Foto: Josef Vacke (kat. výst.), *Topičův salon v Praze 1939*, s. [4].
- [39] Jan Slaviček, *Červené domy v Sorrentu*, 1938. Foto: Kartotéka Galerie hl. m. Prahy
- [40] Expozice výstavy *Život prezidenta Osvoboditele ve fotografii*, 1937. Foto: *Pestrý týden 12*, 1937, č. 47, 20. 11., s. 19.
- [41] Toyen (Marie Čermínová), *Finis terrae*, 1937 /dnes soukromá sbírka Liberec/. Foto: Karel Srp, *Toyen*, Praha, Argo 2000, s. 136.

- [42] Jindřich Štyrský, Kresba z cyklu Všudepřítomné oko, 1936–1937. Foto: *Národní osvobození*, 16. 1. 1938, Archiv Národní galerie, výstřižkový fond.
- [43] Katalog výstavy Václava Aloise Šrůtky, 1942. Foto: Václav Alois Šrůtek (kat. výst.), Topičův salon v Praze 1942..
- [44] Arnošt Paderlík, Tragédie, 1943, olej, plátno, 58,5 x 69 cm, Galerie středočeského kraje v Kutné Hoře. Foto: Hana Rousová (ed.), *Konec avantgardy? Od mnichovské dohody ke komunistickému převratu*, Praha, Arbor vitae 2011, s. 119.
- [45] Anna Masaryková zahajuje výstavu Špalíček a oleje Mikoláše Alše, 1939. Foto: *Pestrý týden* 14, 1939, č. 25, 24. 6., s. 2.
- [46] Jan Lukas, Dítě – požehnání rodiny, udržovatel rodu, naděje národa (z cyklu Země a lidé), 1939. Foto: *Pestrý týden* 14, 1939, č. 43, 28.10., s. 1.
- [47] Zdeněk Seydl, Domácí štěstí, 1939, Národní galerie v Praze. Foto: *Pestrý týden* 14, 1939, č. 44, 4.11., s. 19.
- [48] Václav Hejna, Plakát výstavy Sedm v říjnu, 1940. Foto: Soukromá sbírka, Praha
- [49] Kamil Lhoták, Motocykl se zeleným přívěsným vozíkem, 1942, soukromá sbírka. Foto: Rostislav Švácha – Marie Platovská, *Dějiny českého výtvarného umění 1939–1958 [V]*, Praha, Academia 2005, s. 161
- [50] František Gross, Rajská zahrada, 1942/1943. Foto: *Pestrý týden* 17, 1942, č. 16, 11. 4., s. 7.
- [51] Alžběta Birnbaumová zahajuje výstavu Opuštěná paleta, 1942. Foto: *Pestrý týden* 17, 1942, č. 16, 11. 4., s. 7.
- [52] Jiří Krejčí, Krajina s rybářem, počátek 40. let 20. století. Foto: *Pestrý týden* 17, 1942, č. 12, 21. 3., s. 19.
- [53] Karel Šlenger, Boží muka, kolem 1940. Foto: *Salon* 20, 1941, č. 6, červen, s. [5].
- [54] Emanuel Famíra, U Hlinišť, 1942. Foto: *Pestrý týden* 17, 1942, č. 40, 3. 10., s. 5.
- [55] František Tichý, Ah Šehir (ilustrace k Cirkusu Humberto), 1941. Foto: *Pestrý týden* 16, 1941, č. 15, 12. 4., s. 24.
- [56] Jan Kodet, Ležící žena, kolem 1940. Foto: *Pestrý týden* 15, 1940, č. 50, 14. 12., s. 6.
- [57] Hudební matiné na výstavě Marie Zlatníkové, 1941. Foto: *Pestrý týden* 16, 1941, č. 11, 15. 3., s. 27.

[58] Věra Jičínská, Dobrušské náměstí v zimě, první polovina 40. let 20. století. Foto: *Pestrý týden* 19, 1944, č. 17, 29. 4., s. 7.

[59] Umění všem - reklamní brožura Topičova salonu, 1940. Foto: Literární Archiv Památníku národního písemnictví, Praha.

[60] Jan Slaviček, Zátíší s ovocem, 1939. Foto: *3 týdny u Topičů*, 1940, č. 3, 1. 6. – 21. 6. 1940, s. 5.

[61] Vojtěch Sedláček, Jaro, kolem 1939. Foto: *3 týdny u Topičů*, 1940, č. 2, 11. 5.–30. 5. 1940, s. 5.

[62] Bohumil Kafka, Portrét Josefa Mánesa, 1941. Foto: *Pestrý týden* 16, 1941, č. 49, 6. 12., s. 11.

[63] Vincenc Makovský, Busta Tomáše G. Masaryka, 1938. Foto: *Salon* 17, 1938, č. 4, duben, s. 35.