

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění



FILOZOFICKÁ FAKULTA
UNIVERZITY KARLOVY
V PRAZE

Bakalářská práce

Kateřina Lahodová

Alén Diviš a Kytice od Karla Jaromíra Erbena

Alén Diviš and Karel Jaromír Erben's Kytice

Praha 2013

Vedoucí práce: Doc. Marie Klimešová PhD.

PODĚKOVÁNÍ

Ráda bych poděkovala vedoucí bakalářské práce Doc. Marii Klimešové PhD. za odborné vedení.

Dále bych chtěla poděkovat Galerii moderního umění v Roudnici nad Labem za přístup k dílům a poskytnutí cenných informací a dalším institucím za fotografickou dokumentaci děl: Alšova jihočeská galerie Hluboká nad Vltavou, Galerie Benedikta Rejta v Lounech, Galerie Klatovy/Klenová a Oblastní galerie v Liberci. Také děkuji Ústavu dějin umění AVČR za přístup do fondu Jaromíra Pečírky.

ČESTNÉ PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 9. ledna 2013

.....
Kateřina Lahodová

ANOTACE

Předložená práce se zabývá ilustracemi Aléna Diviše k baladám z *Kytice* Karla Jaromíra Erbena. Je rozdělena na dvě části. První část se věnuje vztahu Divišových ilustrací k básnické sbírce, východiskům jeho práce a sledování ilustrací v rámci dobového kontextu, ale také kontextu malířovy tvorby. Snažím se zde poukázat na to, že Divišovy ilustrace nepředstavují novou uměleckou etapu, ale syntézu předchozí tvorby čtyřicátých let. Zároveň jsou úzce spojeny s Divišovým životním osudem. V druhé části se věnuji jednotlivým ilustracím, jejich různorodé technice a motivům. Důležitým aspektem je také sledování vztahu mezi konkrétními ilustracemi a verši.

Práce se snaží představit Divišovy ilustrace jako jedinečný cyklus, který je existenciální výpovědí malíře zasaženého těžkým životním osudem, čímž přesahuje pouhou formu ilustrací k baladám největšího českého romantického básníka.

KLÍČOVÁ SLOVA

- Ilustrace
- Mýtus
- Balada
- Svatební košile
- Jan Zrzavý
- Emil Filla

ABSTRACT

This thesis deals with illustrations to Kytice ballads by Karel Jaromír Erben. It is divided into two parts. The first section is focused on relations of the illustrations and the collection of poems as well as the historical context and the context of other painter's works. I try to point out that Diviš's illustrations do not represent a new artistic stage but a synthesis of his previous works from the forties. In addition, the illustrations are closely connected with the artist's own destiny.

In the other section of my thesis I analyse individual illustrations from the point of view of their different technics and motives. Another aspect follows relations between the illustrations and contents of respective individual poems.

To sum up, the thesis aims to introduce Diviš's unique collection of illustrations as an existential message of an artist stricken by his fate; that goes beyond ordinary illustrations for the ballads of the greatest Czech romantic poet.

KEY WORDS

- Illustrations
- Mythos
- Ballad
- The Specter's Bride
- Jan Zrzavý
- Emil Filla

OBSAH

1. ÚVOD	7
2. STRUČNÝ ŽIVOTOPIS	9
3. KYTICE.....	12
3.1. MÝTUS A DIVIŠ	15
3.2. BALADA.....	17
3.3. KYTICE A JEJÍ OHLAS	19
3.4. ILUSTRACE KYTICE OD DIVIŠOVÝCH SOUČASNÍKŮ	23
4. KONTEXT CYKLU ILUSTRACÍ KE KYTICI V RÁMCI DIVIŠOVY TVORBY	27
4.1. DIVIŠOVA TVŮRČÍ ČINNOST V SANTÉ	29
4.2. VĚZEŇSKÝ CYKLUS A JEHO VLIV NA ILUSTRACE K ERBENOVĚ KYTICI.....	30
4.3. ABSTRAKTNÍ TENDENCE V DIVIŠOVĚ TVORBĚ A JEJICH VLIV NA ILUSTRACE KE KYTICI.....	32
4.4. REJ	35
5. SVATEBNÍ KOŠILE.....	37
5.1. CYKLUS ILUSTRACÍ KE SVATEBNÍM KOŠILÍM	39
4.2. KNIŽNÍ VYDÁNÍ SVATEBNÍCH KOŠIL	47
6. VODNÍK.....	53
7. VRBA	57
8. POLEDNICE	60
9. ZÁVĚR	61
10. POUŽITÁ LITERATURA A PRAMENY	63
11. SEZNAM VYOBRAZENÍ	65

1. ÚVOD

Rozsáhlý cyklus ilustrací Aléna Diviše ke *Kytici* od Karla Jaromíra Erbena představuje významnou tvůrčí etapu nejen v kontextu malířovy tvorby, ale také v kontextu českého umění vůbec. Jedná se o jednu z nejkvalitnějších výtvarných doprovodů k baladám českého klasika, které vznikaly na konci čtyřicátých a počátku padesátých let minulého století. Alén Diviš, jako jeden z mála umělců, se ilustracím z Erbenovy *Kytice* věnoval s velkým nasazením a hlubokým procítěním. Přestože Diviš neilustroval celou básnickou sbírku, ale zaměřil se pouze na čtyři vybrané balady: *Svatební košile*, *Vodník*, *Vrba* a *Polednice*, představuje jeho cyklus patrně nejrozsáhlejší výtvarný doprovod k Erbenovým baladám.

Práce zabývající se ilustracemi Aléna Diviše k Erbenově *Kytici* je rozdělena na dvě části. V první části se především snažím sledovat cyklus v kontextu malířovy tvorby počátku čtyřicátých let, kdy nastal v jeho tvorbě zásadní umělecký zlom ovlivněný životními událostmi způsobenými politickou situací počínající války. V úvodní kapitole je tedy stručně nastíněn Divišův život, neboť jej nelze oddělit od jeho tvorby. Především jeho osobní prožitek z válečných let měl na pozdější cyklus ke *Kytici* významný vliv.

Na úvodní text představující autora ilustrací navazuje kapitola věnující se samotné Erbenově básnické sbírce. Karla Jaromíra Erbena a jeho balady zahrnuté v *Kytici* není třeba nijak detailně představovat, proto se zaměřuji především na tematiku Divišem ilustrovaných balad a na důležité motivy, jež se v celé sbírce opakovaně objevují. Odtud se dostáváme k mýtu a jeho sepjetí se sbírkou *Kytice*, na což navazuje další kapitola sledující mytologický koncept v Divišově tvorbě. Mýtus zde představuje určité pojítko mezi Alénem Divišem a Karlem Jaromírem Erbenem. Mytologická složka básní, jejich osudovost a baladičnost mohla Diviše fascinovat pro možnost identifikace a vyjádření vlastní trýzně.

V dalších kapitolách sleduji umělecké ohlasy Erbenovy *Kytice* v průběhu malířova života. Uvádím zde příklady umělců, kteří byli *Kyticí* inspirováni, a zároveň různé pohledy na tuto sbírku v průběhu let od dob první světové války až do padesátých let. Na pozadí důležitých historických zlomů můžeme sledovat její proměňující se význam. Zde se dostáváme ke dvěma významným výtvarníkům Janu Zrzavému a Emilu Fillovi, jejichž tvorbě inspirované *Kyticí* se věnuji podrobněji v další kapitole. Oba umělci představují zcela odlišný přístup nejen proto, že se jedná o rozdílné umělecké osobnosti, ale také pro různou dobu, ve které jejich díla vznikala. Jan Zrzavý vytvořil ve druhé polovině dvacátých let velice intimní

kresby k jednotlivým Erbenovým baladám, které vyšly jako ilustrace ke *Kytici* knižně, zatímco Fillova velká plátna z roku 1939 ke *Svatebním košilím*, *Vodníkovi* a *Polednici* hýří barvami, i když jsou nabitě úzkostí odrážející dobovou náladu. Oba umělci představují velice osobitý přístup, který je v souvislosti s pozdějšími Divišovými ilustracemi zajímavé sledovat. Jejich tvorba, kterou považuji za nejkvalitnější příklad toho, co za Divišova života ke *Kytici* z rukou výtvarných umělců vzniklo, slouží jako dobové srovnání s Divišovým cyklem.

V následujících kapitolách se věnuji tvorbě Aléna Diviše od počátku čtyřicátých let. Inspirací pro pozdější cyklus ke *Kytici* byly zejména obrazy vězeňských zdí, jimiž si Diviš připomínal zdi své cely ve vězení la Santé, pokryté nápisy a kresbami, které rytím různě dokresloval. Obrazy vězeňských zdí jsou zde představeny jako počátek nové umělecké etapy, které jsou zdrojem řady motivů objevujících se v pozdějších ilustracích ke *Kytici*. Při práci na cyklu vězeňských zdí si Diviš také osvojil nový technický přístup k malbě, který v ilustracích Erbenových balad často využíval. Podobně čerpal také ze své abstraktní tvorby.

Poslední kapitola, která sleduje cyklus k Erbenově *Kytici* v kontextu Divišovy tvorby čtyřicátých let, se zaměřuje na motiv reje. Opět sleduji tento námět ve spojitosti s ilustracemi k *Svatebním košilím*, zároveň se však snažím ukázat, že se jedná o často se opakující motiv i v Divišově pozdější tvorbě.

Druhá část práce se zabývá jednotlivými Divišovými ilustracemi k baladám. Zaměřuji se zde především na vztah konkrétních ilustrací k textu. Snažím se představit verše, které si Diviš vybral pro své ilustrace, a popisovat motivy, které na ně navazují. Zajímavé je sledovat, zda Diviš ve svém výtvarném provedení následoval pouze básnický jazyk, či zda převládala vlastní imaginace. U jednotlivých ilustrací se zaměřuji také na jejich technické provedení, neboť Diviš ke každému motivu přistupoval individuálně s cílem dosáhnout co nejlepšího výsledného efektu. Nejrozsáhlejší kapitola je přirozeně věnována ilustracím k *Svatebním košilím*, ke kterým se zachovalo nejvíce prací a kde lze nalézt široké spektrum různých motivů. Následuje kapitola věnující se pracím k *Vodníkovi*, dále k *Vrbě* a k *Polednici*, ke kterým se zachovalo pouze několik málo ilustrací.

2. STRUČNÝ ŽIVOTOPIS

V roce 1948 napsal Alén Diviš klíčový text: svou autobiografii, kterou nazval Životopis v kostce.¹ Tento jednostránkový rukopis, jež sepsal na žádost svého přítele, historika umění Jaromíra Pečírky v souvislosti s Divišovou první pražskou výstavou ve Vilímkově galerii, byl donedávna, jak upozorňuje Vanda Skálová,² jediným pramenem o životě Aléna Diviše, z kterého čerpal informace nejen Jaromír Pečírka, ale i další, kteří se osobností Aléna Diviše zabývali. Teprve velká výstava Aléna Diviše v galerii Rudolfinum v roce 2005, jejímiž autory byla Vanda Skálová a Tomáš Pospiszyl, na základě srovnání s archivními dokumenty odhalila, že malíř ve své autobiografii a i několika dalších dokumentech záměrně mystifikoval a zamlžoval fakta o svém životě. Těmito mystifikacemi přispěl Diviš k zrození legend o sobě samém, nabízí se však otázka, zda to byl Divišův záměr. Malířův „znovuobjevitel“ Jaromír Zemina tvrdí, že Divišovi o legendy nešlo a toto zamlčování faktů o svém životě bylo spíše projevem jeho hrdosti. Nechtěl v lidech budit dojem člověka krutě zkušného životem, a proto výjimečného, kterým však v pravdě byl.³ Jeho život, který byl vskutku poutavý, tak nelze od jeho díla oddělit, neboť právě Divišovy obrazy jsou odrazem malířova života.

Alén Diviš se narodil 26. dubna roku 1900 v Blatě u Poděbrad. Přestože jméno Alén⁴ uvádí Diviš jako své vlastní, v jeho monografii⁵ se na základě informací z archivních dokumentů dozvídáme, že byl pokřtěn jako Karel a jméno Alén, které používal od dvacátých let, legalizoval až v roce 1948.

Po prvních jedenácti letech Alénova života prožitých v Blatě se Divišovi přestěhovali do Prahy, kde studoval na reálce. Po maturitě v roce 1918 narukoval na frontu a několik měsíců do oficiálního ukončení 1. světové války strávil se svou jednotkou v Bosně.

Patrně po návratu z Bosny se začal Diviš věnovat umělecké tvorbě. Roku 1919 začal se svým uměleckým školením, nejprve malováním po ateliérech, když ještě nestudoval, a později již jako řádný student státní uměleckoprůmyslové školy. Snad největším osobním přínosem studia na umělecké škole bylo pro Diviše setkání s mnoha osobnostmi, které se staly

¹ Alén DIVIŠ: Životopis v kostce, nedatovaný rukopis, Praha Archiv ÚDU AV ČR.

² Vanda SKÁLOVÁ: Alén Diviš. Mýtus a skutečnost. Autobiografie, biografie, geneze legendy „umělce – samotáře“ a skutečnost, in: Eva KRÁTKÁ/Dagmar SVATOŠOVÁ (ed.): Alén Diviš. Paralelní historie, sborník symposia, Praha 2006, 9.

³ Jaromír ZEMINA: Text ke koncepci, v galerii Rudolfinum, in: Ibidem 98.

⁴ V životopise v kostce uvádí, že byl pokřtěn jako Alén–Karel.

⁵ Vanda SKÁLOVÁ/Tomáš POSPISZYL: Alén Diviš 1900–1956, Praha 2005.

jeho blízkými přáteli a hrály v jeho budoucím životě důležitou roli. Jedním z takových přátel byl Jaromír Pečírka, který na škole učil dějiny umění.

Patrně roku 1926⁶ odjel Diviš, jako řada českých umělců té doby, věnovat se umění do Paříže. V Životopise v kostce jmenuje několik škol, kde studoval.⁷ Hned na počátku svého pobytu navázal také kontakt s galerií Simon, která patřila obchodníkovi s uměním Henri Kahnweilerovi.

V Paříži, která byla centrem tehdejšího uměleckého světa, se malíř nakonec usadil na třináct let a možná by zde i zůstal, nebýt události, kterou začalo jeho strastiplné životní období. Jeho svobodný pobyt v Paříži byl nedobrovolně přerušen 18. září 1939, kdy byl spolu s dalšími obyvateli domu Československé kultury⁸ zatčen, obviněn ze špionáže a následně převezen do obávaného pařížského vězení Santé.⁹ Právě zde, přímo na zdech vězeňské cely vzniklo dílo, které mělo pro Divišovu tvorbu zásadní význam, přestože se o něm dovídáme pouze z Divišových písemných vzpomínek. Po půlroce v Santé, které Diviše poznamenalo jak po fyzické, tak po duševní stránce na celý život a znamenalo velký zlom i v jeho tvorbě, jeho strastiplná cesta pokračovala. Společně s dalšími uvězněnými Čechoslováky byli nejprve převezeni do sběrného tábora v Roland Garros u Paříže, poté do pracovního tábora v Damigny v Normandii a Bassens u Bordeaux, a následovalo putování po internačních táborech v severní Africe a na Martiniku. Tato anabáze konečně skončila roku 1941, kdy se Divišovi spolu s Maximem Kopfem a Antonínem Pelcem podařilo dostat lodí do New Yorku.

První práce vzniklé v jeho novém domově, kde strávil šest let, patřily traumatickým vzpomínkám na věznění. Vzpomíná v nich zejména na vězeňské zdi pokryté nespočetnými nápisy, kresbami a skvrnami.

Do Prahy se malíř vrátil na jaře roku 1947. Především díky přátelům Františku Tichému (v jehož ateliéru Diviš poprvé pro úzký okruh přátel představil své obrazy) a Jaromíru Pečírkovi byla necelý rok po jeho příjezdu zrealizována již zmiňovaná první pražská výstava *Oleje a kresby Aléna Diviše* ve Vilímkově galerii. Zde byly vystaveny jeho práce z let 1942–1946, z nichž podstatnou část tvořil vězeňský cyklus vzniklý především na počátku

⁶ Informace se rozchází. Ve svém životopise Diviš uvádí odjezd do Paříže na podzim roku 1924, Skálová a Pospiszl však na základě záznamů malířovy matky Karolíny Divišové objasňují, že Diviš patrně odjel až v roce 1926.

⁷ L'École de Beaux arts, de la Grande Chaumière, Colarossi, Ranson, Julien.

⁸ Dům Československé kultury (Maison de la Culture Tschécoslovaque) byl zřízen v srpnu 1939 na rue Notre Dame des Champs ve vile po španělských interbrigadistech. Mezi obyvatelé vily patřili A. Hoffmeister, A. Pelc, M. Kopf... a dal., viz: Anna PRAVDOVÁ: Zastihla je noc. Čeští výtvarní umělci ve Francii 1938–1945, Praha 2009.

⁹ Divišovy vzpomínky na pařížské vězení Santé vycházely na pokračování v časopise MY 47, 1947, č. 30–35, znovu byly publikovány díky Jaromíru Zeminovi v časopise Revolver Revue 1991, č. 17.

malířova pobytu v New Yorku. Texty do katalogu k výstavě napsal Jaromír Pečírka a Divišův spolužák z Uměleckoprůmyslové školy a po válce významný výtvarný kritik Otakar Mrkvička,¹⁰ který se v závěru svého textu již zmiňuje o Divišově práci na ilustracích k Erbenově *Kytici*: „*Jistě však není náhodou, že v Novém Yorku, když se rozpomíná na labyrint béd, jimiž mu bylo projít, a maluje Paříž a její vězení, pouště černé pevniny a daleké ostrovy, koncipuje cyklus kreseb k Erbenově baladě, téhož výtvarného rodu jako je dílo právě vystavované. Kreslí Svatební košili, již uvidíme vystavenou později.*“¹¹

Mrkvičkova slova se naplnila o rok později, kdy se v galerii Ars Melantrich konala výstava *Alén Diviš – Kvaše a oleje k Erbenovým Svatebním košilím*. Díky katalogu k výstavě víme, že zde bylo vystaveno čtyřicet Divišových děl vážících se k této Erbenově básni ze slavné knihy *Kytice*.

Tyto ilustrace zamýšlel Diviš posléze vydat knižně, což se mu nakonec opravdu podařilo a roku 1952 tak vyšla v nakladatelství Vyšehrad kniha *Svatební košile*¹² se čtrnácti Divišovými ilustracemi. Vydání této knihy se však neobešlo bez problémů. Národní ediční rada chtěla vydání knihy zakázat, neboť podle ní Divišovy ilustrace nebyly v souladu s tehdejšími názorem na dílo K. J. Erbena. Naštěstí rozhodnutí přišlo až ve chvíli, kdy tisk *Svatebních košil* nebylo možné zastavit. Zamezilo však vydání dalších balad, které Diviš zamýšlel, a nejspíše také od práce na ilustracích k Erbenově *Kytici* Diviše zcela odradilo.

Od padesátých let se Divišův zdravotní stav neustále zhoršoval a jeho finanční situace byla tíživá. Jelikož finanční podpora, kterou dostával, nestačila, příležitostně ještě pracoval.

Na cyklus ilustrací ke *Kytici* navázal ilustracemi k povídkám od E. A. Poea a ke konci života vytvořil cyklus ilustrací ke Starému zákonu, kterými uzavřel svou tvorbu i svůj život, neboť umělecká tvorba byla Divišovým životem.

Alén Diviš zemřel 15. listopadu 1956 v nemocnici na Bulovce, kde byl hospitalizován.

¹⁰ SKÁLOVÁ/POSPISZYL 2005, 159.

¹¹ Otakar MRKVIČKA, in: *Oleje a kresby Aléna Diviše* (kat. výst.), Praha 1948, nepag.

¹² Karel Jaromír ERBEN: *Svatební košile*, Vyšehrad, Praha 1952.

3. KYTICE

Balady Karla Jaromíra Erbena shromážděné v knize *Kytice* jsou dodnes neoddělitelnou součástí české národní kultury. Samotný jejich vznik je úzce spjatý s českou historií, neboť hlavním inspiračním zdrojem byla pro Erbena lidová slovesnost, kterou vášnivě sbíral. Neméně důležité byly také Erbenovy mytologické studie.¹³ Již krátce po svém vydání se Erbenova sbírka balad těšila ohromnému ohlasu a později se dočkala řady dalších vydání a mnoha interpretací. Důvodem jejího dobrého přijetí u kritiky a čtenářů byl patrně právě její ideový základ v lidové slovesnosti, díky němuž zapadala do národních obrozeneckých snah.¹⁴ *Kytice* byla určena běžnému čtenáři, ve kterém měla podporovat národní cítění a morálně jej povznášet.

Poprvé byla vydána v roce 1853 pod názvem „*Kytice z pověstí národních*“ a byla tak jedinou Erbenovou básnickou sbírkou, která se dočkala knižního vydání. Dlouho připravovaná sbírka obsahovala 12 balad,¹⁵ z nichž nejstarší vznikly již ve třicátých letech, v dobách Erbenových studentských let, a nejmladší až na prahu Bachova absolutismu. Přesto si *Kytice* uchovala svůj jednotný ráz. Balady jsou zde „zrcadlově“ řazeny tak, aby spolu obě poloviny knihy komunikovaly. Na první báseň tedy tematicky navazuje poslední báseň, na druhou předposlední atd. Vznikají tak dvojice balad, vždy z mladšího a staršího období, které jsou spolu do určité míry tematicky svázané.¹⁶

Z příkladů takových tematicky spojených dvojic, které uvádí Antonín Grund v Erbenově monografii,¹⁷ zde uvedu především čtyři balady, kterými se v této práci budu dále zabývat v souvislosti s ilustracemi Aléna Diviše. Jsou to balady *Svatební košile*, *Vrba*, *Vodník* a *Polednice*. Na baladu *Svatební košile* (1843) navazuje balada *Vrba* (1851) pro jejich společný „vampýrský námět“, ale také pro společný motiv převtělení lidské duše do jiné substance. V případě *Vrby* do stromu, u *Svatebních košil* se duše zemřelého převtělí v jakéhosi upíra. Naproti baladě *Polednice* (1833) pak stojí *Vodník* (1851), jelikož obě balady

¹³ První souhrnné vydání Erbenových mytologických prací, viz: Věnceslava BECHYŇOVÁ/Marcel ČERNÝ /Petr KALETA (ed.): Karel Jaromír Erben. Slovanské bájesloví, Praha 2009.

¹⁴ Julius Dolanský uvádí jako důvod příznivého přijetí *Kytice* fakt, že vznikla v nelehké době nově nastoupeného Bachova absolutismu, přičemž odrážela Erbenovu osobní reakci na aktuální události a byla tak blízká i širokému okruhu českých čtenářů. Zdá se ovšem, že vzhledem k roku vzniku této publikace se jedná o lehce ideologicky motivovaný výrok, in: Julius DOLANSKÝ: Karel Jaromír Erben, Praha 1970, 106.

¹⁵ Původním Erbenovým záměrem bylo zahrnout do básnické sbírky 13 balad, osm let po prvním vydání, v roce 1861, proto vyšlo druhé rozšířené vydání s názvem *Kytice z básní K.J. Erbena*. To bylo doplněno o baladu *Lilie* a o oddíl *Písně*, in: Antonín GRUND: Karel Jaromír Erben, Praha 1935, 66.

¹⁶ Dvojice balad: *Kytice a Věštkyně*, *Poklad a Dceřina kletba*, *Svatební košile* a *Vrba*, *Polednice* a *Vodník*, *Zlatý kolovrat* a *Záhořovo lože*, *Štědrý den* a *Holoubek*. Tento princip duality byl zachován pouze v prvním vydání z roku 1853.

¹⁷ Antonín GRUND: Karel Jaromír Erben, Praha 1935.

končí smrtí dítěte a zároveň se v obou básních objevuje motiv nepřátelských nadpřirozených bytostí.¹⁸

Právě tato vampýrská a démonická tematika mohla být Divišovy blízká. Vzpomeňme na období jeho věznění v Santé, kdy se mu démoni zjevovali také v halucinacích a nočních můrách, jež ho v cele často pronásledovaly. Ústředním tématem, jež prostupuje celou básnickou sbírkou a které je úzce spjato také s Divišovou tvorbou, je však smrt. Smrt, která se mu ve vězení stále připomínala a které byl také blízko během své internace v Maroku, se stala po Divišově věznění neoddelitelnou součástí jeho tvorby. Jak uvádí Vanda Skálová, Diviše vždy fascinovala také tematika setkání života se smrtí, která se objevuje právě v Erbenově baladě *Svatební košile*.¹⁹

Smrti předchází ve sbírce *Kytice* motiv viny a trestu, který se řídí přísným lidovým mravním zákonem, proti kterému se nelze vzbouřit. Pokud se někdo proti tomuto zákonu postaví, jeho provinění neúprosně stíhá trest. Roman Jakobson, který obhajuje Erbeny jako ryzího romantika, jej označuje za jednoho z „nejrázovitějších a nejextrémnějších“ zástupců romantismu rezignace. „*Jsmen jen loutkami osudu, všecko je neúprosně předurčeno a co souzeno při zrození, tomu nikdež léku není. Smíř se s osudem, i když se ti zdá, že máš jen „půl živobyti“*“.²⁰ Tato osudovost, zakotvená v Erbenových baladách, je vlastně jakousi pohanskou představou o osudovosti, jež má své kořeny v mýtu. Zmíňme opět Jakobsona, který poukazuje právě na mýtus, jako na důležitou součást romantické poetiky a na jeho neoddelitelnost od Erbenova díla. Dokonce považuje Erbenovy balady za „vtělený mýtus“: „*Čím jsou Erbenovi básně Kytice? Vzkříšeným mýtem – mýtem, který se „vrátil a vtělil“*“.²¹ Balady *Kytice* nejsou tedy pouhým plodem Erbenova bájeslovného bádání, který převzal do svých básní, ale vzniká tu nová tvorba, jež je mýtem sama o sobě, ne jeho pouhou ilustrací. Erbenovy balady jsou z tohoto hlediska mýtotvorné. Ruský folklorista a etnolog Petr Bogatyrev považuje Karla Jaromíra Erbeny za jednu z příkladných osobností, jež přejímaly folklorní prvky do své tvorby tak, že z cizího pramene převzaly jen to, co bylo v intencích jejich vlastní tvorby. Bogatyrev tudíž uvádí, že Erbenovo přejímání z folkloru srostlo s jeho tvorbou natolik, že hranice látky přejaté a tvorby původní jsou jen těžko rozeznatelné.²²

V *Kytici* v některých baladách dochází vedle viny a trestu také k usmíření a odpuštění, jehož je možné dosáhnout pokáním. Erben tedy zdůrazňuje také křesťanskou

¹⁸ Ibidem 65.

¹⁹ SKÁLOVÁ/POSPISZYL 2005, 172.

²⁰ Roman JAKOBSON: Poznámky k dílu Erbenovu: I. O mythu, in: Slovo a slovesnost I, 3, 1935, 152–164, citováno, in: Roman JAKOBSON: Poznámky k dílu Erbenovu, in: Poetická funkce, Jinočany 1995, 508.

²¹ Ibidem 503.

²² Petr BOGATYREV: Souvislosti tvorby. Cesty k struktuře lidové kultury a divadla, Praha 1971, 96–97.

složku mýtu. Tyto dvě vrstvy bájí, pohanskou a křesťanskou, je nejlépe možno sledovat v baladě *Svatební košile*, kde motivem vycházejícím z pohanských bájí je mrtvý milý a křesťanskou vrstvou je zde vyslyšení modlitby k Matce boží.²³

Je možné, že Divišovi byla balada *Svatební košile* blízká nejen tématem zápasu života se smrtí, ale také svou pohanskou a křesťanskou dvojpólovostí. Je známo, že se Diviš zabýval duchovní tematikou již od pařížských let (možná už dříve) a patrně věřil v nesmrtelnost duše (stejně jako staří Slované), zároveň bylo pro něj křesťanské učení jakýmsi mravním základem. Tomáš Pospiszyl uvádí, že Diviš ve svých zápiscích jmenuje jako své duchovní autority Krista, Buddhu, Sókrata, Diogena, Gándhího a francouzského okultistu Allana Kardeca, který se svou vírou ve svět duchů snažil zharmonizovat s křesťanskou naukou.²⁴

²³ Erbenův nadosobní řád, in: BALAJKA Bohuš (ed.): Přehledné dějiny literatury I, Praha 1970, 236.

²⁴ SKÁLOVÁ/POSPISZYL 2005, 125.

3.1. MÝTUS A DIVIŠ

Vrátíme – li se k mýtu jako neoddělitelnému motivu u Erbena, je zajímavé zaměřit se také na to, jakou roli sehrál koncept mýtu v Divišově tvorbě, neboť právě on může představovat pojítka mezi oběma autory.

V tomto ohledu jsou zajímavou kapitolou v Divišově tvorbě obrazy s tématem barbarských soch. Ty Diviš maloval v letech 1941–1947 a jsou inspirovány uměním přírodních národů. Jedná se o malby, jež zachycují jakési masky, které často spočívají pouze na končetinách či obloukových podstavcích. Nelze je však jednoznačně označit za opravdové výtvořené určité přírodní kultury, spíše se zdá, že pocházejí z Divišovy imaginace. Přesto mají charakter totemů či fetišů reprezentujících mytologická božstva přírodních národů. Díky cestám do Severní Afriky (Tunis, Alžír), které podnikl ve třicátých letech, měl Diviš možnost se blíže seznámit s tamním domorodým obyvatelstvem – Berbery, jejich kulturou a mytologií. Patrně i tato zkušenost mohla hrát v jeho pozdější tvorbě roli. Avšak jak upozorňuje Pospiszyl, podtitul „Já jsem brána“ obrazu Barbarská socha z roku 1942 může být parafrází Evangelia svatého Jana: „*Já jsem dveře. Kdo vejde skrz mne, bude zachráněn, bude vcházet i vycházet a nalezne pastvu.*“²⁵ Opět se tedy i v tomto případě setkáváme s propojením mytologie s křesťanskou naukou. Tímto nápisem také Diviš docílil toho, že se jeho obrazy domorodých soch stávají takřka novými modlami.

Jiným zajímavým motivem spjatým s mýtem jsou Divišovy neznámé obrazy mořských panen, které vznikly kolem roku 1942. V Divišově monografii jsou reprodukována dvě díla s tímto motivem, která dnes známe pouze z fotografické dokumentace. Jeden obraz zobrazuje spící mořskou pannu na břehu posetém roztodivnými mušlemi, na druhém plavou dvě mořské panny ve vodě. Tento bizarní motiv mytologických bytostí navazuje na Divišovu skupinu obrazů *Na břehu moře* zobrazujících břehy s prázdnými schránkami mořských živočichů, a na obrazy *Hřbitov lodí*, na kterých zobrazuje ztroskotané lodě na pobřeží. Právě mořské panny, někdy také nazývané sirény, podle mýtů lákaly zbloudilé námořníky k útesům. Mořské panny na Divišových obrazech však nepůsobí jako nebezpečné bytosti. Ve slovanské mytologii byly mořské panny s horní částí těla dívčí a dolní rybí ztotožňovány s vodními vílami a rusalkami, čímž se lehce dotýkáme mytologie Erbenovy *Kytice* a jeho *Vodníka*.

²⁵ Evangelium svatého Jana X, 9, citováno, in: SKÁLOVÁ/POSPISZYL 2005, 123.

Uvedené příklady z Divišovy tvorby mohou částečně ilustrovat skutečnost, že mytický koncept se nějakým způsobem v Divišově tvorbě vyskytoval, ať již vědomě, či nikoliv.

Podle svědectví Jaromíra Pečírky řekl Alén Diviš o svém pojetí umění, že malba není řemeslo, ani spekulace, ani věda, ale osud. A osud mu vede ruku.²⁶ Tato věta jednak spojuje Divišovu tvorbu s osudovým pohledem na svět Karla Jaromíra Erbena, který se zrcadlí v *Kytici*, a jednak také souvisí s mýtem. Vždyť jak již bylo zmíněno, právě osudovost má kořeny v mýtu. Události v mýtu jsou často fatální, dané shůry, lidský tvor proti nim nemá šanci zasáhnout a ovlivnit je. V předmluvě ke knize *Cesta masek* od Claude Lévi–Strausse píše antropolog Zdeněk Justoň: *Mytologie nejsou snadné čtení, je to mahlerovsky rozsáhlá symfonie o lidském myšlení, moderní skladba komponovaná na základě pradávných témat, Carmina burana evropské literatury.*“²⁷ Přirovnává-li Justoň čtení mytologie k této středověké vagantské poezii, je dobré také upozornit na to, že i zde se objevuje tematika osudu. Nejznámější částí souboru *Carmina Burana* je díky zhudebnění Carla Orffa báseň věnovaná bohyni Fortuně, která je v římské mytologii bohyní osudu. Verš „*Sors immanis et inanis, rota tu volubilis*“²⁸ (*surový a prázdný osude, ty jsi tím otáčejícím se kolem*) by mohl být jakousi parafrází Divišova života, s kterým je těsně spjata i jeho tvorba.

Divišovy ilustrace ke *Kytici* proto nejsou pouhým výtvarným doprovodem, ale můžeme na základě malířova výroku říci, že byly předurčeny jeho osudem, a Diviš k nim tak i patrně přistupoval. Není v nich tedy pouhé zaujetí lidovostí a jejich baladičností, ale možná právě něco mytologického. Vytvářením ilustrací ke *Kytici* si připomínal její mýtus, který otiskl do svých děl. Osud, který jej potkal a zavedl do la Santé, jako by také spojoval s osudem, který potkal dívku v baladě *Svatební košile*, když se mu vyrýváním až drásáním do těchto obrazů zpřítomňuje moment rytí do zdí cely.

²⁶ Jaromír PEČÍRKA: Před obrazy Aléna Diviše, in: *Oleje a kresby Aléna Diviše* (kat. výst.), Praha 1948, nepag.

²⁷ Claude LÉVI – STRAUSS: *Cesta masek*, Praha 1996, 28.

²⁸ O Fortuna, *Carmina Burana*, in: http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost13/CarminaBurana/bur_cmo1.html, vyhledáno 22.11. 2012

3.2. BALADA

Přestože Diviš znal *Kytici* pravděpodobně již od dětství, jeho vztah k Erbenovým baladám se prohloubil především po jeho těžké válečné zkušenosti z vězení Santé a koncentračního tábora Sidi el Ayachi. Právě tyto události jej přivedly k ilustracím k Erbenově *Kytici*. Přestože jistý druh melancholie byl v Divišově díle přítomen již od počátku jeho umělecké tvorby, po jeho zkušenosti z válečných let Diviš více tíhnul k baladickým tématům.

Mluvíme-li o baladě a baladičnosti, bylo by vhodné zde stručně definovat tento básnický útvar. Obecně se balada definuje jako lyrickoepická báseň s pochmurným dějem dramatického spádu.²⁹ Jednoznačná definice pro baladické rysy ve výtvarném umění je však trochu složitější. V Divišově tvorbě se s prohlubováním baladičnosti postupně objevují motivy smrti, zobrazení tragického děje a osudovost, motivy příznačné pro baladu jako básnický útvar. Zkušenost z věznění tedy prohloubila jeho uměleckou výpověď do podoby emotivně vypjaté básnické formy. S baladami nabitými tragickým dějem a osudovostí, se mohl Diviš identifikovat a vyjádřit tak svou trýzeň.³⁰ Tato skutečnost může být jedním z důvodů Divišovy fascinace Erbenovými baladami, na základě které vytvořil tak rozsáhlý cyklus ilustrací. Zároveň se opět dostáváme k faktu, že v případě Divišových ilustrací ke *Kytici* se nejedná o pouhé výtvarné doprovody k textu, nýbrž o osobitou výpověď malíře, avšak s respektováním literární předlohy. Příklon k baladě v cyklu ilustrací ke *Kytici*, který vznikl především v letech 1948–1949, nemusel však odrážet pouze Divišovu trýzeň z let válečných, ale také úzkost z nově nastupujícího komunistického režimu.

Jak zmiňuje Marie Klimešová, balada ovlivnila také poválečnou tvorbu jiných umělců. Právě hledání inspirace v lidové baladě pramenilo z nejistoty a napětí v poválečné době. Mezi umělci hledající tvůrčí inspiraci v baladě zmiňme především Emila Fillu, který v roce 1947 navázal na svůj předválečný cyklus *Písní I* cyklem *Písní II* ovlivněným zbojnickými lidovými písněmi. Stejně jako Diviše potkal i Fillu během války těžký osud, když byl internován v koncentračním táboře, kde strávil necelých šest let.³¹

Baladické rysy můžeme částečně spatřit také v Divišových kresbách k povídkám Edgara Allana Poea, které na cyklus ke *Kytici* navazují. Přestože jsou samotné povídky spíše hororové a tajuplné nežli baladické, Divišovy ilustrace jsou nabitě jakousi ponurou atmosférou, kde smrt jako motiv příznačný pro baladu je neustále přítomen. Edgar Allan Poe,

²⁹ Jaromíra NEJEDLÁ: *Balada a moderní epika*, Praha 1975, 17.

³⁰ Marie KLIMEŠOVÁ: *Roky ve dnech. České umění 1945–1957*, Řevnice 2010, 210.

³¹ *Ibidem*.

který je považován za zakladatele detektivního románu a hororu, bývá řazen také mezi americké baladiky, především díky své básni *Havran*.

3.3. KYTICE A JEJÍ OHLAS

Erbenova sbírka balad *Kytice* měla vždy významné místo na poli české literatury a v srdcích čtenářů, avšak v některých dobách k nim promlouvala silněji než jindy. Již v předchozí kapitole bylo nastíněno, jaký ohlas měla *Kytice* po svém prvním vydání v roce 1853. V souvislosti s cyklem ilustrací ke *Kytici* od Aléna Diviše se však nyní zaměříme na to, jaký vliv měla tato sbírka za Divišova života na jiné umělecké osobnosti.

Díky své návaznosti na lidovou slovesnost a bájesloví se zájem o Erbenovu *Kytici* zvýšil zvláště tehdy, kdy bylo ohroženo samotné češství a československý národ. Právě lidová slovesnost, a tudíž i Erbenova *Kytice* byly v těžkých dobách útěchou pro řadu umělců, kteří v ní spatřovali nejen národní hodnoty, ale také určitou lidovou čistotu a pravdivost. Tento národní náboj, který jistě *Kytice* nese, však nebyl pouze jediným důvodem, proč se umělci o tuto významnou básnickou sbírku zajímali a proč pro ně byla také velkým inspirativním zdrojem. Ona osudovost a lidskost spojená často s pozemským utrpením otevírající existenciální myšlenky mohla být dalším důvodem, proč některé umělce tak přitahovala.

Když v roce 1917 připravoval Vlastislav Hofman společně se svým přítelem dramatikem Janem Bartošem vydání Erbenových *Svatebních košil* s Hofmanovými ilustracemi, bylo to podle slov nakladatele B. M. Kliky poprvé, kdy se mladá generace ujala tohoto českého klasika.³² Rok před koncem první světové války vzniklo z ruky Hofmana 25 tušových kreseb během pouhých tří dnů. Tímto cyklem reagoval na dobovou situaci svým návratem k národním uměleckým hodnotám, které však svůj největší ohlas zažily o několik let později. Původním záměrem bylo vytvořit pouze samostatné kresby s rukopisnými citacemi vybraných veršů a úvodní studií o *Svatebních košilích* od Jana Bartoše, která měla zdůrazňovat, jak napsal v dopise Hofmanovi, jejich nový „protinaturalistický program“.³³ To se nakonec neuskutečnilo a Hofmanovy ilustrace byly vydány až v roce 1920, v nakladatelství B. M. Kliky Zátíší, *Knihy srdce i ducha*, jako výtvarný doprovod k připojené Erbenově básni.

Deset let po vytvoření Hofmanových ilustrací k *Svatebním košilím* vyšla *Kytice* s ilustracemi Jana Zrzavého v nakladatelství Aventinum. V roce 1926 v dopise nakladateli Otakaru Štorchu-Marienovi komentoval Jan Zrzavý svou práci na ilustracích ke *Kytici* slovy: „*Ilustrace, jež by zachytily i to lidové a jaksi i folkloristické, co v ní je, byl by mohl nakreslit ještě Aleš. Ten je mrtev a dnešnímu umělci je to již nemožné. Doba, její citění a potřeby jsou jiné, nové, víc než minulostí jest nám zabývat se budoucností. To lidové a národní v Kytici*

³² Mahulena NEŠLEHOVÁ (Ed.): Vlastislav Hofman, Praha 2004, 174.

³³ Ibidem.

nemá již pro nás toho významu, jako mělo v době jejího vzniku, ustupuje to do pozadí a zůstává nám jen čistě umělecká její hodnota. Je tak velká, že Kytice zůstane navždy živým dílem, budícím stále zájem a lásku a dávajícím malíři každé doby možnost ji ilustrovat. Ovšem jinak, než mohl učiniti malíř před 70 – 80 lety. Mánes a Aleš jsou navždy uzavřené cesty.³⁴ Teprve politické události v následujících desetiletích daly těmto cestám novou aktuálnost.³⁵

Již na sklonku třicátých let, kdy byl český národ dramaticky ohrožen ze strany rozpínající se německé říše, se posílil vztah k národním kulturním tradicím rodné země, s čímž souvisel nový zájem umělců o lidové umělecké projevy, o folklor, který přetrval až do druhé poloviny čtyřicátých let.³⁶ Umělci nacházeli v lidovém umění především jeho národní hodnoty, které se v této pohnuté době staly pro mnoho Čechů hodnotami nejvzácnějšími.³⁷

Důležitou inspirací byla česká lidová slovesnost, tedy zejména písně a nápěvky, také pro hudebního skladatele Bohuslava Martinů, kterého je nutno zmínit, už jen proto, že byl blízkým přítelem Diviše i Zrzavého.³⁸ Lidovou nápěvnost začal Martinů uplatňovat ve své tvorbě již od konce dvacátých let, což patrně souviselo také se steskem po rodné zemi, jelikož Martinů žil od roku 1923 v Paříži.³⁹

Na důkaz svého přátelství a patrně také díky společnému zájmu o lidové umění věnoval v roce 1939 Martinů Zrzavému (u něhož se vztah k lidovému umění prohloubil na konci třicátých let) kantátu *Kytice*, kterou vytvořil v roce 1937 na objednávku Českého rozhlasu.⁴⁰ Název *Kytice*, který může odkazovat k Erbenově básnické sbírce, není zhudebněním jejích balad, nýbrž jde o cyklus skladeb na texty z české lidové poezie, které si ovšem vybíral z lidových sbírek Karla Sušila a Karla Jaromíra Erbena.⁴¹ Souvislost s Erbenovou *Kyticí* se nabízí také díky tomu, že závěrečnou, nejrozsáhlejší část kantáty *Kytice* tvoří část s tematikou smrti nazvaná *Člověk a smrt*.⁴² Také v Erbenově sbírce balad je smrt ústředním tématem. Pro Bohuslava Martinů, stejně jako později pro Diviše, bylo téma smrti příznačné, neboť prochází takřka celou jeho tvorbou. Není proto divu, že už dříve se skladatel chopil přímo básnické

³⁴ Dopis Jana Zrzavého (O. Štorchu–Marienovi), in: Karel SRP (ed.): Jan Zrzavý. O něm a s ním, Praha 2003, 53–54.

³⁵ Jaromír ZEMINA: Via artis, Via vitae, Praha 2010, 597.

³⁶ KLIMEŠOVÁ 2010, 203.

³⁷ ZEMINA 2010, 597.

³⁸ Bohuslav Martinů se s Divišem poprvé seznámil v Paříži a stal se jedním z jeho nejbližších přátel.

³⁹ Jaroslav SMOLKA (ed.): Malá encyklopedie hudby, Praha 1983, 401.

⁴⁰ Katalog skladeb Bohuslava Martinů, <http://katalog.martinu.cz/martinu/catshow.php?idfield=184&language=cs>, vyhledáno 13. 10. 2012

⁴¹ <http://katalog.martinu.cz/martinu/catshow.php?idfield=184&language=cs>, vyhledáno 13. 10. 2012

⁴² Stejnomyšlený obraz namaloval v roce 1939 Emil Filla.

sbírky *Kytice* a již v roce 1932 zhudebnil její baladu *Svatební košile*,⁴³ ke které Diviš později vytvořil nejrozsáhlejší cyklus ilustrací.

Vedle národních hodnot rozpoznávali někteří umělci v lidovém umění právě jeho melancholičnost a baladické rysy,⁴⁴ které nesla nejsilněji poezie Erbenovy *Kytice*. Pocit ohrožení českého národa přivedl k Erbenovi také Emila Fillu. V jeho osobě spatřoval Filla „hledáče kořenů naší národní duše“⁴⁵ a v *Kytici* nalézal určité prvky úzkosti, příznačné pro soudobou situaci a jeho vlastní aktuální pocity. Balada *Svatební košile* však s sebou nese i určitou naději. Panna, která přelstila „zlého druha“, který představuje smrt, je jakousi metaforou vítězství života nad smrtí, která v těžkých dobách mohla dodávat umělci jiskru naděje.⁴⁶

Ilustracím ke *Kytici* se ve čtyřicátých letech věnoval také další člen skupiny Osma, Antonín Procházka. V této době se však již dávno obrátil od expresionismu a kubismu a tvořil díla v duchu novoklasicismu. *Kytice* s třiceti Procházkovými perokresbami vyšla v roce 1940 v bibliofilské edici Atlantis soukromého vydavatele J. V. Pojera. Publikace měla velký ohlas nejen vzhledem k době, ve které vyšla, ale byla chválena také pro své výtvarné provedení. Podle mého názoru se však Procházkovy ilustrace odklánějí od lidovosti a baladičnosti v Erbenově díle. Spíše než v lidovém umění hledá Procházka inspiraci v antice, žánrovém malířství a baroku. Například ve *Vodníkovi*, jehož postava v Procházkově provedení připomíná boha vína Dionýsa z řecké mytologie, spatřujeme určitou barokní monumentalitu,⁴⁷ jež je Erbenovým veršům velice vzdálená.

Zajímavé je také zmínit poznámku nakladatele Aventina, Otakara Štorcha-Mariena, který se ve svých vzpomínkách zmiňuje, že ve čtyřicátých letech chtěl vydat Erbenovu *Kytici* ilustrovanou fotografickými parafrázemi Jaromíra Funkeho. Funke měl být nápadem, který se zrodil v nakladatelově hlavě, nadšený. K realizaci tohoto experimentu bohužel nakonec nedošlo, neboť jejich autor nestihl fotografie uskutečnit před svou smrtí (22. března 1945). Podle slov Otakara Štorcha-Mariena by však tento cyklus byl unikátem.⁴⁸

O Erbenovu *Kytici* projevila v souvislosti s lidovým uměním v druhé polovině čtyřicátých let zájem také ideologie nově nastupujícího komunistického režimu, která jej využila k propagaci svých myšlenek. Aktuální význam *Kytice* spatřovali ideologové

⁴³ Svatební košile, kantáta, 1932.

⁴⁴ KLIMEŠOVÁ 2010, 203.

⁴⁵ Vojtěch LAHODA: Melancholie, expresionismus a skupina Sedm v říjnu, in: Rostislav ŠVÁCHA/Marie PLATOVSKÁ (ed.): České dějiny výtvarného umění V 1939/1958, Praha 2005, 83.

⁴⁶ Vojtěch LAHODA: Emil Filla, Praha 2007, 484.

⁴⁷ Marcela MACHARÁČKOVÁ/Lubomír SLAVÍČEK/Alena KRKOŠOVÁ et al.: Antonín Procházka 1882 – 1945, Praha 2002, 149.

⁴⁸ Otakar ŠTORCH-MARIEN: Tma a co bylo potom. Paměti nakladatele III, Praha 1972, 241–242.

tehdejšího režimu především v její lidovosti, v jejím sepjetí s prostým lidem. Ona baladičnost a melancholie, kterou řada umělců v lidovém umění spatřovala a jež prorůstá celou Erbenovou sbírkou, však nekorespondovala s optimismem nového programu. Když v roce 1952 vyšla *Kytice* v edici Květy české poezie v nakladatelství Mladá fronta, byla doplněna ideologicky motivovaným doslovem Františka Buriánka, který její skutečné hodnoty spatřoval právě v lidovosti a realismu:⁴⁹ „*Pověst a mythus jsou tu jen způsobem lidového vyjádření básnického. Jsou jen formou uchovanou v lidu z dávných dob a k tomu formou básnický neobyčejně působivou. Ale ani démoničnost, ony hrůzostrašné nadpřirozené zjevy, neznamenají víc, než způsob starého lidového myšlení a představování. Nikdy nezakryjí ony reálné lidské vztahy a lidovou zkušenost a životní moudrost, která tvoří ideovou podstatu Kytice.*“⁵⁰ V této souvislosti je nutno poznamenat, že sbírka s Buriánkovým komentářem vyšla ve stejném roce, kdy vyšla balada *Svatební košile* s Divišovými ilustracemi.

⁴⁹ Tomáš WINTER: Národní mýtus kontra socialistický realismus, in: Eva KRÁTKÁ/Dagmar SVATOŠOVÁ (ed.): Alén Diviš. Paralelní historie, sborník sympozia, Praha 2006, 52.

⁵⁰ František BURIÁNEK: Doslov, in: Karel Jaromír ERBEN: *Kytice*, Praha 1952, 165–166.

3.4. ILUSTRACE KYTICE OD DIVIŠOVÝCH SOUČASNÍKŮ

Ilustracemi ke knize *Kytice* se od dob jejího vzniku až po dnešek zabývala celá řada výtvarníků. Nutno však zmínit, že ne vždy byly tyto umělecké počiny důstojným doprovodem k Erbenovým baladám, který by dosahoval uměleckých kvalit této sbírky. Vytvoření výtvarného doprovodu k baladickým básním jednoho z největších českých romantických básníků však není úkolem lehkým. Nešlo jen o výzvu výtvarníkům k vytvoření doprovodných ilustrací vhodných ke knižnímu vydání, ale také o velkou inspiraci k volné tvorbě.

V následující kapitole bych chtěla přiblížit dvojici umělců, kteří se tvorbou inspirovanou *Kyticí* či přímo ilustracemi k této sbírce zabývali ve dvacátých a třicátých letech, a mohou tak sloužit jako dobové srovnání s Divišovým cyklem ke *Kytici*. Oba umělci reprezentují odlišné přístupy k tomuto tématu, avšak představují jeho osobité uchopení a osobně jejich práce považují za nejlepší díla inspirovaná *Kyticí*, která v době Divišově vznikla.

Prvním z dvojice je umělec Jan Zrzavý, kterého Jaromír Zemina vedle Diviše a mladšího umělce Jiřího Štourače označil za umělce, jež ilustroval *Kytici* „způsobem nejmělečtějším“.⁵¹ Zrzavý znal také Diviše osobně, několik let je pojilo blízké přátelství, které přetrvávalo i v dobách vzájemného odloučení. Vanda Skálová zmiňuje, že Zrzavý byl jedním z umělců, s kterými se Diviš setkával v Paříži již v první polovině 30. let.⁵² V kontaktu spolu byli i za Divišova pobytu v New Yorku. Přátelství trvalo asi do roku 1949, poté se pravděpodobně kvůli sporům o dva Divišovy obrazy ve zlém rozešli.⁵³

Jan Zrzavý začal na ilustracích ke *Kytici* pracovat již v roce 1926, několik let po úspěchu svých ilustrací k Máchově Máji. Na rozdíl od Diviše, jehož ilustrace ke *Kytici* pramenily z jeho vlastního a téměř bytostného vnitřního nutkání je vytvořit, vznikly Zrzavého ilustrace na žádost Otakara Štorcha-Mariena z Nakladatelství Aventinum, které vydalo právě i vydání Máje s ilustracemi Zrzavého. Zrzavý také později uvedl, že se zprvu nepovažoval za umělce dosti povoláného k tomu, zhostit se takového úkolu, a proto zpočátku nakladatelovu žádost odmítal, jelikož se obával neúspěchu.⁵⁴ Nakonec však přece jen vytvořil třináct kreseb, ke každé baladě úvodní ilustraci, které vznikly stejnou technikou jako ilustrace k Máji. Část

⁵¹ Jaromír ZEMINA: *Kytice na pět způsobů*, in: Literární noviny XII, 24, 2001, 13.

⁵² SKÁLOVÁ/POSPISZYL 2005, 48.

⁵³ Skálová uvádí, že Diviš ještě před válkou poslal po Zrzavém dva své obrazy (není známo jaké). Po příjezdu do Prahy však zjistil, že Zrzavý tyto obrazy již nemá, in: SKÁLOVÁ/POSPISZYL 2005, 157.

⁵⁴ Jan ZRZAVÝ: *Jak jsem ilustroval Kytici*, in: SRP 2003, 55.

kreseb vytvořil Zrzavý v roce 1926 v Paříži a zbývající část dokončil v roce 1927 v Praze. Inspiraci hledal v grafice doby Erbenovy a svého dětství, která ho tehdy obklopovala. Karel Šrp zmiňuje, že Zrzavý cítil přímou vazbu Erbenových veršů na lidové umění, proto se pro formu svých ilustrací inspiroval stylem lidových devotivních obrázků.⁵⁵

Všem ilustracím je vždy společný rostlinný motiv, kterým jsou orámovány jednotlivé výjevy. „*Kytice je svazek květin – bylo by tedy snad dobře ovinout každou kresbu květinovým věnečkem a tak jim dáti společný ráz, uvítí je v kytici*“.⁵⁶ Každá ilustrace je tedy ovinuta rostlinou, která se váže k danému obsahu. Lenka Bydžovská podotýká, že tyto rostlinné motivy neplnily pouze funkci dekorační, nýbrž představují přírodní energii související s *biedermeierovským principem*.⁵⁷

Jelikož Zrzavý vytvořil pouze jednu úvodní ilustraci ke každé básni, v některých ilustracích zobrazil dvě dějové linky balady. Je tomu například i v kresbě k *Svatebním košilím* [1]. Hlavním je zde výjev modlící se panny ve světnici a mrtvého ženicha, jenž ji sleduje oknem. Nad touto scénou je pak v menším „okně“ děj vedlejší, kde již mrtvý ženich za svitu měsíce a vytí psů utíká s pannou k hřbitovu, který je zobrazen v pozadí. Celý výjev je lemován motivem kapradí a lebek, které dodávají ilustraci děsivějšího rázu. Stejná „dvoudějovost“ je vyjádřena také v ilustraci k baladě *Vrba*. Dominuje zde výjev muže, který sekerou poráží vrbu, v okně nad ním je pak zobrazena žena, která v tu chvíli umírá. Ilustrace Zrzavého jsou na rozdíl od jeho doprovodu k Máji velmi epické, jednotlivé výjevy se snaží vyprávět děj balady a tak jsou jaksí více „naplněné“ předměty a postavami než Divišovy ilustrace, které se často ocitají v neurčitým nekonečném prostoru. Diviš také díky svému rozsáhlému cyklu ilustrací ke *Kytici* zobrazil v jednom výjevu často pouze zlomek z básně vážící se ke konkrétnímu verši či pouhý jeden předmět, který reprezentuje určitý dramatický moment v básni. Od Divišových ilustrací se ale Zrzavého kresby liší především tím, že postrádají onu dramatičnost, kterou jim Diviš vtisknul a jež je v Erbenových baladách všudypřítomná. Zrzavého mlhavé, křehké pojetí ilustrací představuje velmi intimní přístup k těmto kresbám.

Kniha s kresbami Jana Zrzavého vyšla v roce 1927 na Vánoce a ještě téhož roku byly její ilustrace vystaveny v Aventinské mansardě.

Zcela odlišný přístup ilustrování sbírky *Kytice* představuje Emil Filla. V roce 1939, tedy ve stejném roce, kdy byl Diviš v Paříži zatčen a převezen do věznice Santé, vytvořil

⁵⁵ Karel ŠRP/Jana ORLÍKOVÁ: Jan Zrzavý, Praha 2003, 261.

⁵⁶ ZRZAVÝ 2003, 58.

⁵⁷ Lenka BYDŽOVSKÁ: Příběhy bez děje, in: Karel ŠRP: Jan Zrzavý. Božská hra, Praha 2012, 246.

v rámci cyklu velkoformátových obrazů balad, národních písní a říkadel obrazy inspirované Erbenovou *Kyticí: Svatební košile, Polednice a Vodník*. Na rozdíl od Zrzavého i Diviše hýří Fillovy obrazy barvami a postavy jsou zde v postkubistickém duchu deformovány. Jelikož se nejedná o ilustrace určené k výtvarnému doprovodu balad, je Fillovo zpracování na motivy Erbenovy *Kytice* také daleko volnější.

Baladu *Svatební košile* Filla zpracoval ve dvou obrazech: *Svatební košile* a *Švadlenka*. Především druhý ze jmenovaných obrazů je zajímavý výběrem výjevu z básně. Filla si zde nevybral oblíbený motiv spěchajícího mrtvého milého s nebohousou dívkou po boku, ale rozhodl se pro počáteční situaci, kdy dívka již košile došla a nyní ještě u šicího stroje nad hotovými bílými košilemi v žalu čeká na svého milého. Člověk zde cítí jakýsi „klid před bouří“. Skutečnost, že byl obraz inspirován Erbenovou *Kyticí*, dokládá pozdější kresba z roku 1945, jež je variací na daný obraz a zobrazuje dívku ve stejné chvíli, pod níž je navíc jako v rámu nakreslena postava ležícího umrlce. Druhý obraz na motivy stejné balady, nazývaný též *Cesta s umrlcem*,⁵⁸ představuje daleko dramatičtější výjev, v němž dívka únavou po strastiplné cestě klesá na zem, zatímco jí umrlec s chechotem bere růženec, aby jej zahodil. Modlitební knížka již leží opodál a vedle dívky sedí fena, co divoce štěkala, a v září měsíce se vznáší „*kulich*“, co „*hlásal pověsti, že tě na blízku nešťestí*“. Pozoruhodné je zde také vyjádření noci, kterou, ač se děj balady odehrává v hluboké noci, zobrazil Filla jako bílou noc. Patrně odkazuje k verši: „*pěkná noc, jasná*“ či „*den je noc a noc je den*“, kdy osvětlil celý výjev jasnou září měsíce. V tónech světlého pozadí je již rozeznatelný hřbitov s kříži a vodní hladina. Filla zde patrně shromáždil několik výjevů z balady do jednoho obrazu. Měsíční svit, který se odráží od hladiny vody v pozadí, ozařuje postavu ubohé dívky a ostře kontrastuje s černou postavou umrlce, čímž obrazu dodává dramatičtějšího rázu.

Méně dramatický, avšak nabitý úzkostí a pocitem ohrožení je Fillův *Vodník* [2]. Obraz je sugestivně rozdělen na dva světy – podvodní a pozemský. Svět pod vodou, kde se nachází vodník se svou ženou a jejich dítětem, září oproti pozemskému světu jasnými žlutými barvami, avšak přesto působí úzkostným dojmem. Podobně jako umrlec z Fillových *Svatebních košil* zde temně zelená postava vodníka kontrastuje se světlým pozadím vodního světa. Vodník, který je oním původcem strachu a jehož obličej připomíná masku, je zobrazen, jako by se sápal po ženě, která se v žalu a jaksi schoulená strachem sklání nad své děťátko. Filla zde vyjádřil drama nucené svatby a psychologický problém lásky k dítěti sice

⁵⁸ LAHODA 2007, 484.

nechtěnému, ale přece jen vlastnímu.⁵⁹ Oddělením obou světů zde Filla zdůraznil vodní svět jako vězení, které může být současně metaforou internace.

Také *Kytice* s výtvarným doprovodem Emila Filly mohla být dalším vydáním Erbenovy sbírky, které by vyšlo v nakladatelství Aventinum, neboť právě obrazy inspirované Erbenovou *Kyticí* zaujaly nakladatele Aventina, Otakara Štorcha-Mariena, natolik, že v roce 1945 uvažoval o dalším vydání Erbenovy *Kytice* ilustrované právě Fillou.⁶⁰

K dvojici zmíněných umělců by bylo jistě dobré připojit ještě osobnost, která se ilustrací ke *Kytici* zabývala ve čtyřicátých letech, tedy v době, kdy vznikl Divišův cyklus k Erbenovým baladám. Bohužel se mi však nepodařilo naleznout umělce, jehož práce inspirované *Kyticí* by dosahovaly umělecké kvality ilustrací Jana Zrzavého a obrazů Emila Filly.

Pouze zde můžeme zmínit, že v roce 1942 vyšla Erbenova *Kytice* s dvanácti celostránkovými barevnými ilustracemi Zdeňka Sklenáře. Jeho ilustrace však nedosahují takové hloubky, a proto je nelze srovnávat s pracemi zmíněných autorů. Sklenářovy ilustrace mají spíše pohádkový charakter s jistým baladickým nádechem, avšak nezachycují dramatičnost a tragičnost Erbenových veršů.

⁵⁹ Ibidem 480 – 481.

⁶⁰ ŠTORCH-MARIEN 1972, 276.

4. KONTEXT CYKLU ILUSTRACÍ KE KYTICI V RÁMCI DIVIŠOVY TVORBY

Cyklus ilustrací k Erbenově *Kytici* vytvořil Diviš v letech 1947–1949, nápad se však v malířově hlavě zrodil již dříve. Víme to přesně díky Divišovým písemným vzpomínkám, jejichž část citoval Jaromír Pečírka v úvodu ke katalogu Divišovy druhé pražské výstavy. S Pečírkovými drobnými úpravami znějí takto: „ *V Maroku, jižně od Cassablanky, na břehu moře je městečko a pevnost Azemur. U Azemuru byl koncentrák Sidi el Ajaši. Byl to dvůr s několika polozbořenými arabskými domky. Jeden domek byl vyhrazen pro nemocné. Za zdí koncentráku bylo vidět hřbitov s hroby stále otevřenými a připravenými pro nebožtíky, neboť v koncentráku řádila cholera a hodně lidí denně umíralo. Za nemocničním barákem byla umrlčí komora zarostlá vysokým rákosem. V roce 1940 jsem byl jedním z nemocných, kteří leželi v nemocničním baráku. Noci byly horké, vlhké; zdálo se mi, že je vše obaleno modrými parami: někdy jsem vysílením zůstával ležet venku v rákosí. Porost v rákosí v noci světélkoval modře a každá šlápota nechávala modře světélkující stopy. Snad to byly houby nebo světlušky. Jedné noci oslaben ztrátami krve, vlezl jsem v mátohách místo do nemocničního baráku, do umrlčí komory, kde jsem spal na nějakých prknech do rána. Leže pak dny a noci na kavalci, vzpomínal jsem na Svatební košile, které jsem uměl nazpaměť a kreslil jsem na útržcích papíru první ilustrace. V tomto prostředí vznikaly první náčrtky ke Svatebním košilím.*“⁶¹

Citování tohoto Divišova textu zde považuji za důležité, neboť přibližuje okolnosti, za jakých ilustrace k *Svatebním košilím* v Divišově hlavě vznikaly, a přibližuje nám tak, že práce na tomto cyklu byla pro Diviše dílem mnohem osobnějším než „pouhými“ ilustracemi k baladě Karla Jaromíra Erbena.

Pro hlubší pochopení Divišových ilustrací ke *Kytici* je však také důležité zabývat se malířovou tvorbou počátku let čtyřicátých, kdy již toto téma „uzrávalo“ Divišovi v hlavě a ve které se umělcova malba velmi proměnila. Je to doba dalších významných životních zlomů, doba, ve které se Diviš po měsících věznění v Santé a dlouhé anabázi po koncentračních táborech usadil v New Yorku a po několika letech zde strávených se vrátil do Prahy, kde zůstal až do konce svého života.

Je však také potřeba vrátit se ještě do konce třicátých let, do vězení Santé a do cely, kde byl Diviš vězněn. Právě zde vzniklo dílo, na něž je důležité upozornit, neboť právě tato Divišova tvůrčí činnost, kterou však takřka nikdo nikdy nespasil a o níž se Diviš zmiňuje

⁶¹ Přetištěno, in: Alén Diviš. Kvaše a oleje k Erbenovým Svatebním košilím (kat. výst.), Praha 1949, nepag.

pouze ve svých vzpomínkách, zásadně ovlivnila celou malířovu pozdější tvorbu a zejména cyklus ilustrací ke *Kytici*.

4.1. DIVIŠOVA TVŮRČÍ ČINNOST V SANTÉ

Když byl Diviš v roce 1939 zatčen a uvězněn v pařížské věznici Santé, ocitl se sám, izolován od veškerého vnějšího světa a přátel, v malé vězeňské cele. Zdi cely, které pokrýval nespočet kreseb a nápisů, jež sem vyryli Divišovy vězenští předchůdci, byly jediným vytržením z onoho stereotypu uzavřeného prostoru, na kterém mohlo oko spočinout. Divišovi se na několik měsíců staly novým světem, jenž mu často v halucinacích ožíval. Právě z těchto nákresů vytvořil během svého uvěznění přímo na zdech své cely dílo, jakousi zvláštní nástěnnou malbu. Kusem omítky, kaménkem vylomeným ze zdi, či tím, co bylo zrovna při ruce, obkresloval a dokresloval skvrny na zdi, jež komponoval spolu s kresbami a nápisy vyrytými do zdi.⁶² Každý den na tomto díle pracoval. Tím se vyrovnával s tíživou samotou a nekonečně se vlekcoucím časem ve vězení.

Přestože o tomto díle nemáme žádné fotografické dokumenty, jeho význam pro Diviše je patrný v jeho následující tvorbě.

Díky této zkušenosti si Diviš osvojil techniku rytí do malby, kterou často využíval právě v ilustracích ke *Kytici*. Podobně jako na zdi cely v Santé vyrýval ilustrace ke *Svatebním košilím*, *Vrbě* či *Vodníkovi* do oleje či kvaše a tím jim vtisknul dramatický výraz.

⁶² Alén DIVIŠ, Vzpomínky na vězení Santé, in: Revolver Revue 17, 1991, 84.

4.2. VĚZEŇSKÝ CYKLUS A JEHO VLIV NA ILUSTRACE K ERBENOVĚ KYTICI

Roku 1941 se Diviš po téměř dvouleté nesvobodě a nejistotě konečně dostává lodí do New Yorku, kde se usadil na šest let. Amerika pro něj byla neznámou zemí. Zabydlel se zde v takzvané české čtvrti Yorkville, kde žila již od počátku 20. století česká komunita.⁶³

Téměř okamžitě po svém příjezdu začal opět malovat. Plný vzpomínek na věznění se vracel k internaci v Santé a k obrazům vězeňských zdí, jež se mu nesmazatelně vryly do paměti. Vznikl tak vězeňský cyklus, ve kterém se zabýval volnou prací s výjevů z vězeňských zdí. Na některá plátna takřka přenášel zdi s jejich kresbami a znovu vyvolával jejich atmosféru.

V obrazech z vězeňského cyklu používal stejný neumělý projev, jaký viděl na vězeňských kresbách na zdech své cely. Podobný styl zjednodušených postav, které jsou vytvořené jen obrysovými liniemi, použil také při tvorbě ilustrací ke *Kytici*.

Vězeňský cyklus obsahuje především kvaše a oleje tmavých barev, někdy připomínající plesnivě zdi cely, jindy zbarvené lehce do modra či ruda. Do těchto barev Diviš ryl, kreslil či maloval. Právě ve vězeňském cyklu použil poprvé ve své tvorbě techniku rytí do malby, jež také uplatňoval v cyklu k Erbenově *Kytici*.

Celý vězeňský cyklus je příznačný opakováním určitých motivů. Jsou to především motivy kostlivců, čárek a křížků, jež Diviš do jisté míry přenesl i do pozdějších ilustrací k Erbenově baladě *Svatební košile*. Tyto neustále se opakující motivy ilustrují Divišovo první nejbližší setkání se smrtí, která jej obklopovala takřka ze všech stran a promlouvala k němu skrze nákrasy na smrt odsouzených vězňů, pokrývajících zdi cely. Poprvé se v tomto cyklu objevuje také motiv kostlivce, který se po zkušenosti ze Santé stal častým motivem Divišových obrazů až do konce jeho života. Objevuje se zde kostlivec spoutaný v rakvi, jež představuje vězně odsouzeného na smrt, který sám sebe vidí již jako kostlivce.⁶⁴ Na několika obrazech se však objevuje i bez rakve, stojící, s jakousi špičatou čepicí na hlavě a šklebící se. Tento motiv Diviš později transformoval do podoby ženicha-umrlce v ilustracích k baladě *Svatební košile*. Na několika obrazech z roku 1948–1949 je zobrazena pouze samotná šklebící se postava umrlce, vždy s kloboukem trojúhelníkovitého tvaru, který mu dodává lidskou podobu. Například v obraze umrlce k verši „ *Hoj, má panenka, tu jsem již!*“, vytvořeného

⁶³ SKÁLOVÁ/POSPISZYL 2005, 76.

⁶⁴ Ibidem 84.

temperou na papíře, je podobně jako v obrazech z vězeňského cyklu tělo postavy trojúhelníkovitého tvaru pouze několika tahy lehce načrtnuto.

Dalším důležitým motivem, který Diviš přejal do ilustrací k *Svatebním košilím*, jsou kříže. Řady čárek a křížků, v některých dílech vězeňského cyklu takřka nekonečné, jsou jakýmsi grafickým záznamem plynoucího času ve vězení. Diviš je nazývá „značky času“. Jak zmiňuje ve svých *Vzpomínkách na vězení Santé*, počítání času ve vězení hrálo pro vězně zásadní roli a tak na zdech vězeňských cel zůstal tento „čas, který dávno uletěl“⁶⁵ ve velké míře v této podobě zaznamenán. Plynoucí čas zároveň symbolizuje blížící se smrt. „...čárky dnů, jež dělí život od smrti, čárky, jež se přeškrtnutím bezděčně mění v náznak hřbitova.“⁶⁶ Právě řadami křížků, jež často připomínají výseky z některých obrazů vězeňského cyklu, je charakterizován hřbitov v ilustracích k *Svatebním košilím*.

Poprvé v Divišově tvorbě se právě v rámci cyklu vězeňských zdí projevuje ona děsivá, strašidelná poetika malířových obrazů, kterou vtiskl i pozdějším ilustracím ke *Kytici* a jež je pro umělcovu tvorbu čtyřicátých i padesátých let příznačná.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ PEČÍRKA 1948, nepag.

4.3. ABSTRAKTNÍ TENDENCE V DIVIŠOVĚ TVORBĚ A JEJICH VLIV NA ILUSTRACE KE KYTICI

V návaznosti na první obrazy a kresby vězeňských zdí vznikaly také obrazy, jež opět souvisely s Divišovými vzpomínkami na věznění v Santé a internaci v koncentračních táborech, avšak od vězeňského cyklu se zcela liší svou formální stránkou. Jedná se o obrazy, ve kterých se Diviš v rámci své celoživotní tvorby nejvíce přiblížil abstrakci. Počátky této tvorby můžeme sledovat v obrazech *Noční můry* (1941), kde se zřejmě jedná o inspiraci prasklinami na vězeňských zdech, které vězni ožívají v hlavě v podobě podivuhodných organismů či jakéhosi fantaskního hmyzu. Diviš se zde již nesnaží simulovat nápisy na zdech cely, ale spíše zachycuje představy v myslích vězňů. Ve čtyřicátých letech Diviš v podobném surrealistickém duchu vytvořil cyklus obrazů zvaný *Mandragora*, které jsou dnes bohužel známy jen z fotografií. Spletené kořeny, z nichž vyrůstají opět ony podivuhodné organismy, které se jakoby rozpínají do šířky, navazují na dva podobně abstrahující obrazy.

Prvním z těchto děl je obraz, který jako jeden z mála z Divišovy tvorby nese anglický název – *Swarming* (Hemžení) [3] – a který malíř vytvořil v roce 1941. Z hnědého pozadí zde vystupuje zmeť teček a čar připomínající podivuhodné rostliny či tvory, kteří se shlukují do oválného houfu jako mouchy. Název napovídá, že se nejedná pouze o nehybné abstraktní formy, ale o pulzující seskupení jakýchsi živoucích organismů, které jako by se před očima stále měnilo. Druhý je obraz s názvem *Zmeť* vzniklý ve stejném roce jako *Swarming*. Jaromír Zemina oba obrazy komentuje slovy: „*..zmeť čar, teček a skvrn, jednou připomínající hromadu smetí, podruhé houšť kořínků, jindy hemžení hmyzu mezi pavučinami. A jsou to obrazy vynesené z další Divišovy hlubiny úzkosti, z Maroka, kde roku 1940 za internace u pevnosti Azemmouru, těžce nemocen a blízek opět jiné způsobě smrti, častokrát padnuv vysílením do špíny, hnilobných odpadků a výkalů obklopujících táborový lazaret, uviděl zem – jako předtím viděl stěny cely – v pravdě v zorném úhlu plaza.*“⁶⁷

Žádný faktický doklad o tom, že by se vskutku jednalo o výjevy inspirované uprchlickým táborem v Maroku, jak popisuje Jaromír Zemina, sice neexistuje, avšak tato spojitost není zcela nelogická. Může se také jednat o jakousi vidinu či halucinaci, jež má původ v prasklinách na zdi vězeňské cely či v období, kdy byl Diviš v internačním táboře u Azemuru nemocen a trpěl horečkami. Vše jsou to však pouze domněnky.

Přestože Diviš vytvořil pouze několik podobných děl, ve kterých se nejvíce ve své tvorbě přiblížil abstrakci, a posléze se opět vrátil ke konkrétnější malbě, tyto podivné rostliny

⁶⁷ Jaromír ZEMINA: Alén Diviš znovuobjevený, in: Revolver Revue 17, Praha 1991, 50.

či „mikroorganismy“ přenesl i do obrazu z cyklu ilustrací k *Svatebním košilím*. Jedná se o obraz *Umrličí komora* (1948–49), jenž byl zahrnut mezi ty ilustrace k *Svatebním košilím*, jež Diviš vydal knižně. Je to výjev, v jehož středu je umrlčí komora, jakési temné „okno“ mající také podobu vězeňské cely, ve kterém se z prken zvedá mrtvý, jenž natahuje své ruce k panně se sepjatýma rukama. Celou tuto hlavní scénu obklopuje dav kostlivců, ke kterým se z hrobů připojují další. V pozadí nad hroby pak tančí ony hmyzí, rostlinné bytosti, jež připomínají Divišovy obrazy z newyorského období. Jejich linie se mísí s liniemi hrobů a křížů a působí jako jakési přízraky či stíny. Tyto bytosti se tedy dostaly z malířova podvědomí opět na svět a staly se součástí velmi děsivého výjevu. Nejen podoba těchto fantaskních forem plápolajících nad hroby, ale také celková kompozice obrazu mohla najít inspiraci v Divišově starší tvorbě. Celkový shluk kostlivců, kteří se místy proměňují v obludy s dlouhým zobákem nebo s rohy, svým živoucím, pulzujícím charakterem do jisté míry připomíná výše zmíněný obraz *Swarming*. Z obou obrazů jako by vycházel bzukot, šum, v případě *Umrličí komory* i sténání z úst kostlivců. Tu nám zaznějí verše: „*šumí a kolem klapají a takto píseň skuhrají: Tělu do hrobu přísluší, běda, kdo's nedbal o duši!*“ Také v jediném zachovaném obraze *Svatební košile*, který se drží zřejmě původní Divišovy koncepce inspirované kramářskými písněmi,⁶⁸ kdy se děj Svatebních košil snažil vyprávět v jednotlivých klíčových výjevech na jediném velkém plátně, můžeme spatřit jistou inspiraci obrazu *Swarming a Změť*. Opět se jedná o výjev umrlčí komory, jenž je zde zpodobněn ve třetím ze čtyř nad sebou seřazených horizontálních oken. Zde je tato scéna zachycena více kresebně a lineárně na rozdíl od výše zmiňovaného obrazu *Umrličí komora*. Přesto se však jedná o malbu, která na první pohled působí, jako by zde Diviš použil techniky rytí. Celý obraz vytvořil na šedočerném pozadí, na který „kreslil“ bílou pastou pouze obrysové linie. Umrličí komora je zde klíčovou scénou, v jejímž centru je opět obdélníkové „okno“ s umrlcem a pannou, kolem kterého se shlukují tančící, skřehotající kostlivci a obludy. Vidíme zde také hroby a kostlivce vstávající z hrobů, avšak hřbitov tu není zachycen tak komplexně, jako je tomu u výše zmíněného obrazu *Umrličí komora*. Za to je však výjev doslova „zahuštěn“ plukem mrtvých, jejichž těla jsou zde často pouze načrtnuta. Objevuje se zde změť čárek představujících končetiny a žebra kostlivců, které upomínají na obraz *Swarming*, ve kterém jako by se nyní postavy kostlivců objevovaly. Také jednoduše načrtnuté lebky kostlivců, které se často transformují do podivných tvarů a znaků, se jen lehce vzdalují Divišovým abstraktním formám z newyorského období.

⁶⁸ SKÁLOVÁ/POSPISZYL 2005, 176.

Abstraktní formy se neobjevují pouze v ilustracích umrlčí komory, ale také v dalším obraze k cyklu *Svatebních košil*. Je jím ilustrace k verši: „*A po bažině a po sluji modrá světélka laškují*“. Zejména v obraze, který byl zahrnut mezi ilustrace vydané knižně, se tyto podivné nitkovité tvary, které představují „laškující světélka“, částečně podobají organismům z obrazu *Swarming*.

4.4. REJ

V souvislosti s Divišovými ilustracemi k baladě *Svatební košile* je vhodné upozornit na námět, jehož původ pochází opět z vězení. Tímto námětem je rej. První obraz s názvem *Rej* namaloval Diviš v roce 1942. Tento kvaš, jenž byl vystaven na Divišově první pražské výstavě ve Vilímkově galerii, spadá do malířova vězeňského cyklu, jemuž se intenzivně věnoval v New Yorku na začátku čtyřicátých let a svým provedením je tedy podobný ostatním dílům tohoto cyklu. Do hnědošedého pozadí, které evokuje plesnivé zdi v cele, Diviš koncem štětce vyryl stylizované, zjednodušené postavy. Avšak spíše než o záznam nebo vzpomínku na vězeňské kresby se jedná o výjev přeludů. Ve svých vzpomínkách na vězení Diviš píše: „*Nejhroznější jsou bezesné noci, když roje vzpomínek a představ bez počátku, bez konce se splétají a matou, trhají, zanikají, nové se vynořují, minulost jako ohromné skladiště tisíců vzpomínek v pohybu, zmatku, chaosu ...*“⁶⁹ Podivné, bizarní postavičky, upomínající opět na Divišovy abstraktní obrazy, jsou zde zobrazeny ve víru divokého tance. Jako by se vzájemně držely za ruce a v několika řadách se točily do kruhu.

Několik obrazů reje vytvořil Diviš také po svém příjezdu do Prahy. V tomto případě se však jedná o pastely [4]. Duchové, přízraky a jakési neurčité, mlžné postavy s rozšklebenými obličejí, jež občas připomínají masky, se zde drží za ruce a tančí při svitu měsíce jakýsi hrůzostrašný rituální tanec. Někde se objevuje zamřížované okno cely, jako vzpomínka na vězení, jinde tančí v neurčitém prostoru, jehož ústředním bodem je vždy měsíc.

Něco z atmosféry těchto děl zachytil Diviš v obrazech z cyklu *Svatební košile*. Zejména v již zmiňovaných obrazech umrlčí komory, které se vážou k verši „*Tělo do hrobu přísluší, běda, kdos nedbal o duši!*“, kdy mrtví vstávají z hrobů, shlukují se okolo komory, natahují své hnáty a „*skuhrají*“ tato slova. V obraze *Umrlčí komora* jsou podivné černé organismy plápolající nad hroby za davem kostlivců (jejichž souvislost s Divišovými abstraktními obrazy jsem zmiňovala v předchozí kapitole) podobné tmavým postavám tančících duchů z obrazu *Rej duchů (2. pol. 40. let)*, jenž je jedním z děl vytvořených Divišem již po návratu do Prahy. Ale i celkové živé vyjádření této scény a divokost davu kostlivců připomíná vířivý rej duchů na Divišových pastelech. Nad celou scénou pak svítí měsíc, podobně jako v *Reji duchů*, avšak není zde ústředním motivem. Rej kostlivců se shlukuje kolem umrlčí komory také ve velkém obraze *Svatební košile*, kde Diviš zachytil čtyři klíčové scény balady. Zde však motiv měsíce chybí zcela a středobodem, kolem kterého se kostlivci „*rojí*“, je umrlčí komora.

⁶⁹ Alén DIVIŠ: *Vzpomínky na pařížské vězení Santé*, in: *Revolver Revue* 17, Praha 1991.

Motiv tančících, skotačících kostlivců ne nepodobným tančícím postavám z obrazů rejů se objevuje například také v obraze, jenž se váže k verši: „ *Pěkná noc, jasná, v tu dobu vstávají mrtví z hrobů*“, který byl vystaven na Divišově druhé pražské výstavě *Kvašů a olejů k Erbenově Kytici* v galerii Ars Melantrich a jenž je také reprodukován v katalogu k výstavě.⁷⁰ Jedná se o opravdu děsivý výjev kostlivců vstávajících z hrobů, kteří mají dokořán rozevřené čelisti. Obraz je plný křížů, lebek a těl kostlivců. V jeho horní části je pak dvojice kostlivců, kteří jako by skotačili a tančili na hrobech.

Jak upozorňuje Vanda Skálová, roje skotačících a shlukujících se kostlivců na hřbitově připomínají středověké tance smrti,⁷¹ což může souviset také s Divišovým uvědomováním si vlastní smrtelnosti.

K námětu reje se Diviš navracel ještě několikrát. To svědčí o zaujetí tímto motivem a o jeho důležitosti. V Divišově monografii je vedle ilustrací k povídkám Edgara Allana Poea reprodukována uhlová kresba s názvem *Rej*, která je datována do 50. let. Opět jsou zde zobrazeny skotačící neurčité postavy s protáhlými končetinami. U některých postav je lehce znázorněn obličej, který připomíná lebku, jednou se usmívající, podruhé se zoufalým výrazem.

⁷⁰ Kvaše a oleje k Erbenovým Svatebním košilím (kat. výst.), Praha 1949, nepag.

⁷¹ SKÁLOVÁ/POSPISZYL 2005, 180.

5. SVATEBNÍ KOŠILE

Na ilustracích ke *Svatebním košilím* začal Diviš pracovat v Praze pravděpodobně již na přelomu roku 1947 a 1948. Ilustrace k této Erbenově baladě, jejichž představa uzrávala v Divišově hlavě již od počátku čtyřicátých let,⁷² vznikaly patrně současně s prvními obrazy Ukřižovaných.⁷³ Ovšem jak uvedl Otakar Mrkvička v katalogu malířovy první pražské výstavy, kresby a náčrtky ke *Svatebním košilím* vznikaly již za Divišova pobytu v New Yorku.⁷⁴ Tam rozvíjel původně zamýšlenou koncepci *Svatebních košil* inspirovanou lidovými pouťovými obrázky, které kladly nad sebe jednotlivé výjevy s nejdůležitějšími ději básně.⁷⁵ Podle zmínky Jaromíra Pečírky v katalogu k Divišově druhé pražské výstavě: „*I po návratu do Prahy měl Diviš představu velikého trojdílného obrazu, lemovaného obrazy menšími, jenž by obsáhl celý děj Svatebních košil. Ale pak, jak práce zrála, se námět Svatebních košil motivicky rozrůstal a obsahově prohluboval.*“⁷⁶ Divišova původní představa *Svatebních košil* se tedy rozrostla na obrazy různých formátů a technik⁷⁷ tvořících volný cyklický celek na motivy Erbenovy balady. Z obrazů, jež vycházely z původní koncepce inspirované kramářskými písněmi, se zachoval pouze jediný, v předchozí kapitole zmiňovaný obraz *Svatební košile* [5]. Plátno horizontálně rozdělené na čtyři pásy, jež se čtou odshora dolů, představuje nejdramatičtější pasáže básně. V horním pásu je načrtnuta světnice s obrazem Matky Boží a kyvadlových hodin na stěně, kostlivce, který natahuje své pařáty po panně a zve ji na onu dramatickou cestu. Následuje výjev, jak panna s kostlivcem utíkají směrem k hřbitovu s kostelem, který se tyčí na kopci. Pod ním je nejdramatičtější výjev panny v umrlčí komoře, kolem které se shlukují zástupy kostlivců vylézajících z hrobů. V posledním pásu jsou zobrazení kokrhající kohouti a cáry košil pokrývajících hroby. Všechny motivy obsažené v tomto obraze Diviš dále rozvíjel v celém cyklu a objevují se i ve výběru výtvarných doprovodů pro knižní vydání *Svatebních košil*.

⁷² Viz pozn. 57.

⁷³ SKÁLOVÁ/POSPISZYL 2005, 172.

⁷⁴ Viz pozn. 13.

⁷⁵ Jaromír Zemina uvádí fotografii jedné varianty nedochovaného souborného obrazu *Svatební košile*, kterou pořídil Josef Macháček patrně ještě v Americe, neboť jeho firma po druhé světové válce v Čechách již neexistovala, viz: Jaromír ZEMINA: Divišovy Svatební košile, *Revolver Revue* 56, 2004, 43–46.

⁷⁶ Jaromír PEČÍRKA, in: Alén Diviš. Kvaše a oleje k Erbenovým Svatebním košilím (kat. výst.), Praha 1949, nepag.

⁷⁷ Diviš v souvislosti s výstavou v galerii Ars Melantrich zaznamenal pro Pečírku technické provedení svých děl: 1) grafika – černobílá? 2) kvaš, víceméně barevná tempera 3) olej. Některé ani ryba, ani rak: mazané olejem – a ryté do barvy – současně (technicky sporné je-li to obraz nebo jen rytá kresba). Přepis rukopisné poznámky Aléna Divíše, ÚDU AVČR, Praha, fond Jaromír Pečírka.

Cyklus *Svatebních košil* zahrnuje přibližně osm desítek olejů, kvašů, temper, pastelů a uhlů na plátně či papíře, čímž představuje Divišův nejpočetnější soubor ilustrací ke *Kytici*.⁷⁸ Zároveň hraje významnou roli v celoživotní Divišově tvorbě a dokládá důležitost tohoto tématu, kterému věnoval takovou pozornost. S prvními obrazy ke *Svatebním košilím* začal být Diviš patrně stále více fascinován touto Erbenovou baladou a jejími motivy, které mu byly velice blízké. Proto se začal zaměřovat nejen na určité dějové výseky z této básně, ale i na jednotlivé verše a detaily. Tak vznikl tento rozsáhlý cyklus, který je výtvarným doprovodem *Svatebních košil* takřka verš po verši. Řada ilustrací je také doplněna rukopisným přepisem určitého verše, ke kterému se daný motiv váže, čímž je v úzkém spojení s výchozí básní a nabývá tak charakteru opravdového výtvarného doprovodu Erbenovy balady.

Ve *Svatebních košilích*, kde je hlavním tématem blízké setkání se smrtí, patrně spatřoval Diviš část svého vlastního osudu, kdy jí byl, stejně jako dívka v baladě, velice blízko. *Svatební košile* tedy nejen znal již od dětství, ale také se mu mohly spojit s jeho osobním prožitkem. Ten do nich také vložil.

⁷⁸ SKÁLOVÁ/POSPISZYL 2005, 185. V diplomové práci Vandy Skálové „Alén Karel Diviš“ z roku 1999 je v příloze uveden soupis prací ke *Svatebním košilím*, který čítá 53 děl.

5.1. CYKLUS ILUSTRACÍ KE SVATEBNÍM KOŠILÍM

V následující kapitole představuji jednotlivé Divišovy ilustrace ke *Svatebním košilím*, jejich motivy a výtvarné provedení. Přestože se zde velkou měrou věnuji technice jednotlivých děl, chtěla bych upozornit na to, že pro Diviše samotného nehrálo technické provedení tak důležitou roli a sám důsledně nerozlišoval, jakou technikou byl ten či onen obraz proveden. Rozhodující byl pro něj především výsledný efekt.⁷⁹ Můžeme sledovat, jak na základě různorodých technických provedení přesahují Divišovy ilustrace formu ilustrací v pravém slova smyslu a přecházejí do volné tvorby. Proto je třeba zmínit, že kresby mohly mít pro Diviše stejnou hodnotu jako oleje, jelikož k nim nepřistupoval jako k pouhým skicám, ale jako k plnohodnotným pracím.

Podrobněji se zde věnuji těm dílům, která jsem měla možnost vidět osobně či z reprodukcí (ilustracím vydaným knižně se věnuji v další kapitole). Vycházela jsem také ze soupisu děl ke *Svatebním košilím*, který je uveden v příloze diplomové práce Vandy Skálové z roku 1999. Nejschůdněji lze podle mého názoru představit tento rozsáhlý cyklus *Svatebních košil* od Aléna Diviše na základě jejich vztahu k Erbenovým veršům. Pojdme se proto podívat na samotnou baladu *Svatební košile* od začátku jejího příběhu do konce, přičemž nás budou Divišovy ilustrace vizuálně doprovázet.

„*Již jedenáctá odbila, a lampa ještě svítila, a lampa ještě hořela, co nad klekadlem visela.*“ To jsou úvodní verše balady, které nastiňují interiér světnice a zároveň navozují atmosféru temné noci, osvětlené křehkým světlem petrolejové lampy, do jejíž tichosti zaznívá pouze odbíjení hodin. Diviš se hned úvodního verše, který pozvolna nastoluje temnou atmosféru, chopil jako zdroje dvou důležitých motivů.

V první řadě je to motiv hodin, který zobrazil v již zmiňovaném velkém plátně se čtyřmi dějovými pásy a posléze se mu věnoval samostatně. Kyvadlové hodiny odbíjející jedenáctou se stávají hlavním „hrdinou“ v obraze ze sbírek Oblastní galerie v Liberci. Podklad na papíře je zde vytvořen černým kvašem, do kterého Diviš kreslil bílým pastelem. Hodiny, vznášející se v neurčitém temném prostoru, vystupují z temnoty. Bílým pastelem je zde zvýrazněn ciferník hodin, jehož ručičky ukazují jedenáct, a kyvadlo, jehož pohyb vyjádřil Diviš bílými čarami. Motiv hodin odkazuje k tématu, který se objevuje již v Divišově vězeňském cyklu a vychází tak z malířovy zkušenosti z la Santé. Je jím čas, který dělil vězně

⁷⁹ Vanda SKÁLOVÁ: Alén Karel Diviš (diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 1999, 64.

od smrti. Stejně tak hodiny odbíjející jedenáctou dělí dívku od setkání s mrtvým. Motiv hodin se objevuje také v pozdějších ilustracích k povídkám Edgara Alana Poea, které na cyklus ke *Kytici* navazují. Hlavní roli hrají hodiny v povídce *Maska Červené smrti*, k níž Diviš vytvořil několik ilustrací. Také zde oznamují hodiny příchod smrti. Zábavu na maškarním bále v dobách morové epidemie – „Červené smrti“ – přeruší pouze pravidelné odbíjení hodin, které všechny přítomné znepokojuje. S hodinami odbíjejícími půlnoc se pak na bále objeví nový host – Červená smrt.

Obraz s kyvadlovými hodinami reprezentuje řadu prací, na nichž malíř zobrazuje neživé předměty. Ne jako statické věci, nýbrž jako „žijící“, hýbající se předměty, jež nejsou pouhými kulisami děje, ale opravdovými „hybateli událostí“.⁸⁰ Jak upozornila Vanda Skálová, Jaromír Pečírka si v této souvislosti zaznamenal: „... *ty věci ožily – hodiny! – lampa – ty hodiny jdou, ta lampa svítí, ta Madona mluví.*“⁸¹

Druhým motivem spojeným s úvodním veršem je petrolejová lampa. Dnes známe tři obrazy s tímto motivem, dvě kresby a olej. Vždy se jedná o závěsnou petrolejku, která na obraze vystupuje svým měkkým světlem z temné noci. Toto světlo nejlépe dokázal zobrazit v pastelových kresbách. V obraze, který je v majetku oblastní galerie v Liberci, vytvořil Diviš hloubku noci temně černou uhlovou kresbou na světlém kvašovém podkladě. V olejové malbě na plátně rozžehnutou petrolejku vyjádřil rytou kresbou do tmavého podkladu. V dolní části obrazu je navíc doplněn úvodní verš „*již jedenáctá odbila a lampa ještě svítí*“.

Následující verše balady přinášejí další motiv, kterému se Diviš ve svém rozsáhlém cyklu věnoval. Je jím obraz Madony s děťátkem, jenž ilustruje verše: „*Na stěně nízké světničky byl obraz boží rodičky, rodičky boží s děťátkem, tak jako růže s poupátkem.*“ [6] Diviš k těmto veršům vytvořil ilustrace, které zachycují nejen obraz Boží rodičky, ale i hlavní postavu celé balady. Před obrazem zobrazil klečící postavu dívky, stejně jako je tomu v Erbenových verších: „*A před tou mocnou sveticí viděti pannu klečící*“. Hlavní záběr však nespadá na dívku, nýbrž na velký obdélníkový obraz Matky Boží s děťátkem. Dívka se skloněnou hlavou, jejíž obličej je lehce pootočen doleva, ale přesto zůstává skryt, je zde zobrazena zezadu (divák jako by jí téměř nahlížel přes rameno). Práce, jež s tímto motivem známe, jsou opět především pastelové kresby. Na všech zabírá obraz Madony zhruba tři čtvrtiny horní obrazové plochy, zatímco dívčino tělo umístěné v dolní části kresby je useknuto. Zatímco v předchozích obrazech vystupují ze tmy hodiny či petrolejová lampa, zde

⁸⁰ SKÁLOVÁ/POSPISZYL 2005, 176.

⁸¹ Rukopisné poznámky Jaromíra Pečírky, ÚDU AVČR, Praha, fond Jaromír Pečírka.

tajemné světlo přímo vyzařuje z obrazu světice. Zřejmě se jedná o chvějivé světlo petrolejové lampy, jež na obraz dopadá a takřka oživuje Madonu, která se nejeví jako pouhý obraz, ale jako by téměř vystupovala z rámu, hleděla na dívku a promlouvala k ní. Diviš zde v podstatě podtrhl velikost a sílu Matky Boží, která nejprve vyslyší dívčiny prosby o návrat milého a posléze díky jejím modlitbám vysvobodí pannu ze spárů smrti. Stylizovaná postava dívky klečící před obrazem světice působí jako pouhý stín. Tvar jejího těla však připomíná dívku z ilustrace ke *Svatebním košilím* od Jana Zrzavého. Dívka v ilustraci od Zrzavého je zobrazena klečící a modlící se z profilu, avšak její tvář také není vyobrazena.

Detailu tváře dívky se Diviš věnoval jednak v kvaši, který byl zahrnut mezi ilustrace vydané knižně, ale také v obrazech k verši: „*Jen neprodlévej, skoč a pojd', dnes ještě budeš moje choť!*“, kde ji vyobrazil společně s kostlivcem.

„*A slyš! na záspi kroků zvuk, a na okénko: ťuk, ťuk, ťuk!*“ Další ilustrace se věnují děsivému příchodu mrtvého ženicha ze záhrobí. Diviš vytvořil poměrně početnou řadu s tímto motivem, v níž zobrazuje kostlivce z různých kompozičních pohledů. Velice sugestivně působí tento námět v kresbě, která zobrazuje pouze detail kostlivcovy ruky klepající na okno světlice. Kostnatá ruka umrlce se vynořuje z temnoty a svým drápem klepe na okénko, skrz nějž prosvítá jemné světlo lampy. V jiných dílech s tímto námětem je vidět téměř celá postava kostlivce, s kloboukem na hlavě. Motiv kostlivce stojícího před světnicí, který reprezentuje ducha zemřelého milého, nám může připomínat obrazy duchů Jaroslava Panušky, mezi něž patří např. akvarel *Smrtka nahlížející do okna umírajícího* (1900).

Následujícími verši Erbenovy balady, které popisují úprk dívky a kostlivce ke hřbitovu, se děj dramatizuje: „*A on tu napřed – skok a skok, a ona za ním, co jí krok.*“ Divišovy obrazy, které se vážou k těmto veršům, jsou vyjádřeny velmi dramaticky a působí až hororově. Zatímco v obraze se čtyřmi dějovými pásy zobrazil utíkající dvojici s krajinou v pozadí a kostelem s hřbitovem před nimi, v dalších obrazech se zaměřoval především na samotnou dvojici. Kostlivec ve velkém spěchu je vždy v popředí a táhne za sebou ubohou dívku, která mu jen tak tak stačí. Zejména v obraze ze sbírek Polabského muzea v Poděbradech se věnoval pouze kostlivci a dívce. Postavy se zde ocitají v neurčitém temném prostoru, nevidíme zde ani měsíc, ani štěkající feny, pouze siluety utíkající dvojice, které vystupují ze tmy. Na toto plátno naněs Diviš černohnědou olejovou barvu, do níž vyškral a škrabáním vymodeloval těla obou postav. Díky ryté kresbě působí světlá těla dvojice jako

mlžné přízraky, které světélkují v temné noci. Ta však na obraze obklopuje pouze obě postavy, na okrajích plátna je barva zesvětlena.

Ještě hororovější je tento motiv v kresbě ze sbírek galerie moderního umění v Roudnici nad Labem. Běžící dvojici zde obklopují vyjící psi a letící netopýři. Diviš tak zřejmě vychází z verše: „*A byla cesta výšinou, skalami, lesní pustinou; a v rokytí a v úskalí divoké feny štěkaly; a kulich hlásal pověsti: žetě nablízku neštěstí.*“ Na kvašový podklad kreslil černým uhlím, čímž vyjádřil temnou atmosféru noci, kterou lehce prosvětluje bílým pastelem, jenž vyjadřuje jakési tlumené měsíční světlo či bílé páry. Oblíbený Divišův motiv – srpek měsíce – zde chybí, patrně je skryt za mračny či mlhou, skrz kterou prosvítají pruhy jeho světla. Namísto kulicha se z této mlhy vynořuje hejno připomínající spíše netopýry, kteří se slétají nad dvojicí, svítí jim oči a umocňují tak celý hororový výjev. Chechtající se kostlivce s dlouhými končetinami za sebou táhne dívku se zakloněnou hlavou, která nestačí ženichově spěchu. Vyjící psi působí jako obludy s tesáky a špičatýma ušima, které se podobají rohům. Z jejich otevřených tlam vychází bílá pára či světlo. V obrazech, ve kterých se objevují netopýři, o nichž v Erbenově baladě není zmínka, můžeme sledovat, že Diviš popustil otěže své fantazii a námět zpracoval volnějším způsobem.

Jednu pozoruhodnou kresbu s motivem utíkající dvojice známe také ze sbírek Národní galerie v Praze, ve které spatřujeme Divišovu inspiraci z New Yorku. Hlavní dvojice zde uhání jakousi zvláštní fantaskní až postapokalyptickou krajinou, kde leží kostry a na jejímž pozadí jsou podivná skaliska měnící se v mrakodrapy, které připomínají siluetu Mannhattanu.⁸² Dvojice na kresbě však není jasně definována. Rozeznáváme tu pouze tmavé siluety dvou postav, ve kterých nelze rozpoznat ani kostlivce, ani dívku. Přesto jsou běžící postavy jednoznačně podobné spěchajícímu kostlivci a dívce z cyklu ke *Svatebním košilím*. V této kresbě je však postava dívky doslova vlečena kostlivcem po zemi a působí tak jako jeho kořist.

Diviš si pro vyjádření strastiplné cesty dívky s kostlivcem vybral k ilustrování také další verše z balady, které popisují dívčino utrpení. „*Po šípkoví a po skalí ty bílé nohy šlapaly; a na hloží a křemení zůstalo krve znamení.*“ Malíř se těchto veršů držel velmi věrně. V ilustracích zobrazil cestu mezi keři a skalami, na které zůstaly otisknuty dívčiny stopy, a

⁸² SKÁLOVÁ/POSPISZYL 2005, 145.

měsíc jako stálého svědka událostí ve svých ilustracích ke *Svatebním košilím*. Tento motiv zobrazil jednak v akvarelu na plátně, ve kterém zvolil modročerný podklad, do kterého ryl a doplnil jej veršem, jednak v kresbách.

Detailně se Diviš věnoval předmětům, které byla dívka nucena odhodit. Především v kresbách zobrazil ležící křížek a růženec se srpem měsíce v pozadí, které představují ztrátu Boží ochrany a tím více dívku uvrhají do nebezpečí.

Cestu dívky s kostlivcem ilustrují také poetické verše, které si Diviš vybral pro svoje výtvarné zpracování: „ *a po bažině, po sluji modrá světélka laškují: dvě řady devět za sebou, jako když s tělem k hrobu jdou.* “ Jejich výběr mohl být patrně podmíněn osobní zkušeností Aléna Diviše z koncentračního tábora Sidi el Ayachi. Vzpomeňme na jeho vyprávění o počátku práce na *Svatebních košilích*: „ *Porost v rákosí v noci světélkoval modře a každá šlápotá nechávala modře světélkující stopy. Snad to byly houby nebo světlušky.* “⁸³ Právě tyto modře svítící světlušky mohly v Divišově hlavě vyvolat vzpomínku na *Svatební košile*. Tento motiv se objevuje již v Divišově velkém plátně se čtyřmi dějovými pásy, tedy pouze na černém podkladě. Dále jej však rozvíjel v modročerném provedení. Dnes známe s tímto motivem dva kvaše v majetku Polabského muzea v Poděbradech. Jeden z nich byl vybrán pro knižní vydání *Svatebních košil*. V druhém kvaši na papíře tato světélka vyjádřil Diviš rytou kresbou. Podivné nitkovité postavičky s kulatými hlavičkami jako by opravdu modře svítily. Diviš dosáhl tohoto dojmu rytím do modrého podkladu. Světélka vytvářejí dvě řady, mezi nimiž je naznačena mrtvola zdůrazněná černou barvou. Také okraje obrazu jsou zahaleny do černé barvy, čímž Diviš dosáhl dojmu temné noci.

Velice sugestivně působí tento motiv v uhlové kresbě. Diviš zde dokazuje, že dokázal mistrně ovládat světlo v kresbě. I u této práce bychom mohli použít slova Jaromíra Zeminy, vztahující se k Divišovým pozdním kresbám:

„... *úchvatné kresby vytvořené takřka ničím, jakoby jen ze světla, stínů a tmy.* “⁸⁴ V centru je silueta mrtvoly, okolo níž je vytvořen světelný opar s bílým pastelem zdůrazněnými tečkami představujícími světélka. Celý výjev je jinak obklopen černou uhlovou kresbou, která vykresluje tmou hluboké noci.

Když se procházející dvojice konečně dostane do cíle, objeví se před nimi kostel se hřbitovem. „ , *Hoj, má panenko, tu jsme již! Nic má panenko, nevidíš? ‘ , Ach pro Boha!*

⁸³ Část z Divišových vzpomínek, viz.: pozn. 57.

⁸⁴ Jaromír ZEMINA: Práce ze čtyřicátých a padesátých let (kat.výst.), Roudnice nad Labem 1998, 29.

Ten kostel snad? , To není kostel, to můj hrad! , Ten hřbitov a těch křížů řad? , To nejsou kříže, to můj sad!“ [7] Diviš k těmto veršům vytvořil výjev, kde kostlivec vystrašené dívce ukazuje svůj „hrad“ na kopci v podobě kostela s řadami hřbitovních křížů. Velice osobité je Divišovo grafické znázornění kostela se hřbitovem na kopci. Ten zde spojuje v jednoduší celek, který je vyjádřen obrysovou kresbou připomínající obrácený trychtýř. Zcela na vrcholku je malý kostelík s věžičkou, pod nímž se rozprostírá hřbitov vyjádřený pouze pravidelnými řadami křížů. Zde nám opět vytane na mysli Divišův věžeňský cyklus, kde se těchto jednoduchých „přeškrtnutých čárek“ objevuje nespočet. Nad kostelem svítí srpek měsíce a pod kopcem plným křížů stojí dívka s chechtajícím se kostlivcem. Celý výjev je vyrytý jednoduchými liniemi do černého temperového podkladu. Diviš dále vytvořil díla pouze s motivem kostela na kopci a sadem měnícím se v kříže. Podobnou rytou kresbou do černého, tentokrát tušového podkladu vytvořil ilustraci, na které v pozadí opět dominuje Divišův typický kostel, jehož linie zároveň znázorňují kopec. Pod kopcem je však sad stromů, jejichž kmeny mají podobu křížů. Diviš zde dokázal velice důmyslným způsobem ilustrovat Erbenovu metaforu. Obyčejný vesnický kostelík svým grafickým znázorněním povyšuje na důstojný, nedobytný hrad na kopci a hřbitovní kříže dokáže proměnit v kostlivcův sad. Právě v těchto dílech se opět potvrzuje Divišův výjimečný přístup k ilustracím *Svatebních košil*, neboť se nebál vytvořit výtvarné doprovody i k těm veršům, které nepopisují určitý děj. Motiv kostela s kříži měnícími se v sad vytvořil v několika variantách. Známe jej také v kresbě, kde Diviš znázornil kopec s kostelem a sadem již klasičtěji.

V cyklu ke *Svatebním košilím* se nachází také kresba, jejímž námětem je uzlík košil, který kostlivec přehodil přes plot. „ *Uzlík jí vzal a s chechotem přehodil na hrob za plotem.* “ V kresbě se na malém kopci rozprostírá hřbitov, který působí jako pustý, ztracený ostrov. Nad horizontem se vznáší odhozený uzlík, vedle něhož svítí bílý srpek měsíce.

Na odhozený uzlík navazují verše: „ *Skokem přeskočil ohradu, nic nepomyslíl na zradu.* “. Diviš se tedy věnoval také zobrazení kostlivce přeskakujícího zeď hřbitova. S tímto motivem známe dvě varianty kresby, ve kterých je uhlém naznačen hřbitov se zdí, přes kterou skáče v mohutném skoku kostlivec vyjádřený bílým pastelem.

Následuje dramatický děj na hřbitově, kde se dívka ukryje v umrlčí komoře a mrtví vstávají z hrobů, „skuhrajíc píseň“: „ *Tělu do hrobu přísluší, běda kdos nedbal o duši.* “. S tímto veršem spojená díla jsou plná skotačících a řvoucích kostlivců. V kvaši z Polabského muzea v Poděbradech se k těmto vstávajícím mrtvým přidávají také netopýři a různé obludy s protáhlými lebkami. Podobný hrůzostrašný výjev vstávajících mrtvých z hrobů vytvořil

Diviš také ve výše zmiňovaném obraze se skotačícími kostlivci. Na temně modrém podkladě je znázorněn hřbitov s nekonečnými řadami křížů a hroby, ze kterých vylézají černé postavy kostlivců. K těmto veršům vytvořil také o něco méně děsivé ilustrace, ve kterých nejsou zobrazeny kříže a hroby, ale v nichž se detailně zaměřil na tváře shluku kostlivců. Podobnému námětu mrtvých vstávajících z hrobů se Diviš věnoval také později ve svém cyklu kreseb ke Starému zákonu. Pro svůj výtvarný doprovod si vybral verš z Bible: „*Nuže, prorokuj a řekni jim – Tak praví Panovník Hospodin: Hle, já otevřu vaše hroby, z těch hrobů vás vyvedu, lidé můj, a přivedu vás do izraelské země.*“⁸⁵ Můžeme se tedy domnívat, že *Svatební košile* byly v tomto případě možnou inspirací.

Dramatičnost básně vrcholí scénou v umrlčí komoře. „*Hoj! jak se venku rozmáhá hluk, hrobových oblud mocný pluk*“ Tu Diviš podle veršů zobrazil na velkém plátně v obklopení rejem kostlivců a oblud, které vyrýval do černého olejového podkladu. Těla oblud a kostlivců jsou rytou kresbou modelována. V centru obrazu je obdélníkové okno – umrlčí komora – s choulící se pannou a umrlcem natahujícím po ní ruku. Kolem je shluk kostlivců, ke kterým se přidávají okřídlené obludy, které připomínají přízraky z Divišových obrazů *Noční můry* (1941) a *Peklo* (1942–43). V dolní části obrazu je připsáno „*Ach běda běda děvčeti! Umrlý vstává potřetí*“. I tento motiv vytvořil Diviš v uhlových kresbách. Okolo umrlčí komory zde vytváří rej kostlivců jakýsi prstenec, který se postupně ztrácí ve tmě.

Dramatické scéně z umrlčí komory se Diviš věnoval i v dalších obrazech. Detailně se zaměřil na umrlce a dívku v ilustraci k verši: „*Vstávej umrlče, hola hou! A podej mi sem tu živou.*“, která zachycuje v centru obrazu umrlce na prkně, vedle něj modlící se dívku a polopostavu kostlivce, který jej probouzí. Vedle kostlivce jsou zobrazeny také tři lebky představující jeho druhy, kteří se shlukují kolem komory. Jedná se o olejovou malbu, do jejíhož modročerného podkladu jsou postavy vyryty. Druhý stejnobarevný olej s rytou kresbou se detailně zaměřuje na postavu probouzejícího se umrlce. „*A mrtvý oči otvírá, a mrtvý oči protírá*“ Ležící postava umrlce zobrazená od pasu nahoru si oběma rukama protírá oči. Stejně jako v předchozím obraze Diviš postavu nezasadil do neurčitěho temného prostoru, ale můžeme si povšimnout naznačených prken za mrtvým, které charakterizují umrlčí komoru jako dřevěné stavení, jak je popisují Erbenovy verše: „*Stavení skrovné bez oken, měsíc lištami šeril jen*“.

⁸⁵ Ezechiel XXXVII, 12.

Dívčino vysvobození přichází s kokrháním kohoutů a ranním rozbřeskem. „ *A slyš! tu právě na blízce kokrhá kohout ve vísce; a za ním, co ta dědina, všecka kohoutí družina.* “

Kromě kvašové ilustrace, jež byla zařazena mezi knižně vydané práce, známe také variantu stejného výjevu provedenou uhlem na papíře. V popředí jsou zobrazeni tři kohouti, s dědinou za zády, nad kterou je bílým pastelem vytvořen pruh světla charakterizující ranní svítání.

Erbenovu baladu uzavírají verše: „ *Dobře ses, panno radila, na Boha že jsi myslila, a druha zlého odbyla! Bys byla jinak jednala, zle bysi byla skonala: tvé tělo bílé, spanilé, bylo by co ty košile!* “ K poslednímu verši Diviš vytvořil ilustrace, na nichž jsou zobrazeny cáry bílých košil na hřbitovních křížích, kterými je poseta takřka celá obrazová plocha. Tento motiv zobrazil opět v několika variantách – jako olej na plátně s rytou kresbou a jako uhlovou kresbu.

Vedle ilustrací ke konkrétním veršům z balady známe také několik obrazů portrétu kostlivce, který si „ *přišel pro svou nevěstu* “. Na těchto portrétech zachycujících hrudník a hlavu je kostlivec zobrazen s vysokým kloboukem, zpod kterého mu trčí řídké rozčuchané vlasy. Přes ramena má přehozený plášť, který nechává odhalenou hrud'. Diviš se v těchto portrétech věnoval především různým výrazům v tváři kostlivce. V kvaši na papíře z Polabského muzea v Poděbradech jej zobrazil s otevřenými ústy, kterými jako by vycházelo kostlivcovo zvolání: „ *Hoj, má panenka, tu jsem již!* “. Na modročerném podkladě je kostlivcova postava hrubě načrtnuta rytou kresbou do barvy a jeho kontury zdůrazněny černou barvou, kterou je také vyjádřen plášť a klobouk. Detailněji vymodeloval tvář kostlivce v temperovém obraze z Galerie Benedikta Rejta v Lounech. Z tmavého pozadí, které takřka splývá s tělem kostlivce, vystupuje bílá „ženichova“ tvář se špičatými zuby a děsivě vykulenýma očima. Z Divišovy monografie známe také olej ze soukromé sbírky, který vypadá jako skutečný portrét ženicha. Obraz se odlišuje od předchozích také svým barevným provedením. Převažují zde hnědožluté tóny, které na levé straně obrazu přecházejí do šedi, jež působí jako stín postavy. Kostlivec se svým šklebícím se obličejem vyjádřeným žlutohnědou barvou zde nepůsobí jako přízrak. Jeho načrtnutý trup však zůstává pouze naznačen, postupně se rozptyluje a mění v šedivé skvrny.

4.2. KNIŽNÍ VYDÁNÍ SVATEBNÍCH KOŠIL

Několikaletá práce na ilustracích ke *Svatebním košilím* byla završena knižním vydáním této balady s Divišovými ilustracemi. Není přesně známo, kdy se nápad na knižní vydání *Svatebních košil* zrodil. Vanda Skálová však zmiňuje, že příprava ilustrací ke knižnímu vydání navazovala na výstavu v galerii Ars Melantrich, kde se měla veřejnost poprvé možnost s ilustracemi ke *Svatebním košilím* seznámit.⁸⁶ Ilustrace, které vyšly knižně, tak nevznikaly přímo pro knižní vydání, nýbrž představují výběr prací prezentovaných na této malířově druhé pražské výstavě. Zda se jednalo čistě o výběr autorův, nevíme, ale je pravděpodobné, že se při jejich výběru radil se svým přítelem Františkem Tichým, který vytvořil grafickou úpravu a obálku knihy a jehož úsudku si Diviš velice cenil.⁸⁷

*Svatební košile*⁸⁸ vyšly v roce 1952 v nakladatelství Vyšehrad jako devátý svazek edice Živý odkaz domova – knihovna klasiků s 14 barevnými reprodukcemi Divišových ilustrací. Jedná se o oleje a kvaše, které představují různé umělecké techniky a styly. Diviš zde velmi často používá techniku rytí do barvy, avšak i tento způsob rytí se liší. Proto je hned na první pohled patrné, že se nejedná o kompaktní řadu, která byla vytvořena přímo se záměrem knižního vydání. Právě tato různorodost činí z celé knihy silný zážitek, každá ilustrace se od předcházející něčím odlišuje, společně však vytvářejí jedinečný výtvarný doprovod. Kniha je rozvržena tak, že na pravé straně je vždy text balady a na levé celostránková ilustrace, jež se váže k určitým veršům z balady. Samotné ilustrace nedoplňují žádná citace verše či jiný text.

Na titulní stranu byl vybrán drobný formát obrazu plačící dívky se skloněnou hlavou a křížkem na krku, která se váže k úvodu básně: „*klečela, líce skloněné, ruce na prsa složené, slzy jí z očí padaly, želem se ňádra zdvíhaly. A když slzička upadla, v ty bílé ňádra zapadla.*“ Tvář se *skloněnými líci* zobrazená z profilu zpodobňuje dívku s křížkem na krku, které z oka kane slza. Na protější straně je frontispis odkazující ke konci balady, k veršům: „*tvé tělo bílé, spanilé, bylo by co ty košile!*“ [8] a je další variantou motivu zobrazujícího cáry bílých košil na křížích hrobů. Již úvodní ilustrace dávají nahlédnout do malířova různorodého uměleckého přístupu a barevného provedení vybraných děl. Zatímco obraz plačící dívky je vytvořen pouze jednoduchou rytou kresbou obrysových linií do černošedého podkladu kvašové barvy, protější

⁸⁶ SKÁLOVÁ 1999, 66.

⁸⁷ Jaromír ZEMINA, Divišovy Svatební košile, in: Revolver Revue 56, 2004, 47.

⁸⁸ Svatební košile vyšly v nákladu 2000 výtisků, cena výtisku byla 250 Kčs., Diviš za práci dostal 40 000 Kčs.

obraz střídá černý, šedivý a modrý tón pozadí, na kterém jsou černou barvou akcentovány kříže. Na nich světélkují bílé košile s tónem žluté, které mají charakter vznášející se mlhy či blesků. Diviš se v obrazech vybraných pro knižní vydání tedy neomezil pouze na temné černé a šedé barvy, ale v řadě ilustrací převažuje modrá až světle modrá barva a objevuje se zde také hněd', někdy zbarvená lehce do žluta. Barvy se však neobjevují samostatně, ale vždy se vzájemně mísí či plynule střídají, jako tomu je například ve zmiňovaném frontispisu, kde světlá modř postupně přechází do šedi a černi.⁸⁹

Pozoruhodné je vnesení světla do ilustrací plošným škrábáním do barvy. Ilustrace, která následuje po titulní stránce, tentokrát zachycuje dívku, která klečí před obrazem Matky Boží. I zde se jedná o rytou kresbu linií, která má však již funkci modelační. Černošedá podkladová barva již není tak temná jako u předchozího obrazu, ale je změkčena pronikajícím světlem lampy, „ *co nad klekadlem visela* “. Diviš na okrajích obrazu plošně seškrábal podkladovou barvu tak, že prosvítá plátno, a tím docílil dojmu měkkého světla pronikajícího do tmy.

Velmi sugestivně působí černá barva v kombinaci s temnou modří v následující ilustraci doprovázející verš: „ *A slyš! na zaspí kroků zvuk, a na okénko: tůk, tůk, tůk!* “, která velmi přesvědčivě vykresluje strašidelný okamžik, kdy se v hluboké noci objevuje mrtvý ženich, který „ *přišel pro svou nevěstu* “ a klepe na okénko světnice. Postava kostlivce je vyjádřena pouze jednoduchým rytím. Zdůrazněn je především obličej, nebo spíše lebka z profilu, která je akcentována bílým kvašem, který vytváří dojem jakéhosi nadpřirozeného světla, vytvářejícího světelnou auru okolo postavy kostlivce. Toto zvláštní světlo v nás ještě umocňuje dojem, že se jedná o ducha, který přišel ze záhrobí. Rytou kresbou je zdůrazněna také kostlivcova ruka klepající na okénko a kontury okna. Zbytek kostlivcova těla je pouze načrtnut černou temperou.

V další ilustraci je nám přiblížena tvář dívky a kostlivce. Do černošedého kvašového podkladu na plátně vyryl Diviš jednoduchými liniemi tvář dívky a rytými linkami vymodeloval lebku kostlivce, trup je pouze lehce naznačen. V tomto obraze se snažil zachytit mimiku postav a především tvář kostlivce je zde detailně zachycena. Nad oběma postavami svítí srpek měsíce, který do celé noční scény vnáší světlo, dopadající na kostlivcovu tvář. Světlo v obraze vytváří Diviš stíráním kvašové barvy a rytím, čímž dosáhl opravdového efektu měsíčního světla a věrné ilustrace k veršům: „ *Byla noc, byla hluboká, měsíček svítíl z vysoka* “.

⁸⁹ ZEMINA 2004, 84.

Samotný portrét kostlivce se špičatým kloboukem je představen na následující straně. Jedná se o expresivní detailní zachycení ženichovy tváře, vytvořené seškrabáváním olejové barvy na kartonové podložce. Některé detaily jsou domalovány tak, aby bylo docíleno věrohodného výrazu v tváři kostlivce. Na dolním okraji obrazu, který se dnes nachází ve sbírkách Polabského muzea v Poděbradech, je nápis: „*Hoj má panenka, tu jsem již!*“, který byl však v reprodukci v knize useknut zřejmě proto, že i ostatní ilustrace jsou publikovány bez citace verše.

Pro knižní vydání *Svatebních košil* vybral Diviš také motiv běžící dvojice. Jedná se patrně o kvaš, do kterého Diviš opět vyryl postavy dívky a kostlivce, avšak rytou kresbou zde vyjádřil pouze jejich obrysy. Pozadí je malováno modrou barvou s tóny černé. Okolí, jako je zem a obloha se srpem měsíce, je jen lehce definováno. Zajímavé je, že pro knižní vydání vybral Diviš právě tento kvaš, neboť nepůsobí tak dramatickým dojmem jako obrazy se stejným motivem zmiňované v předchozí kapitole. Dívka zde není tak brutálně vlečena kostlivcem, ale utíká vedle něj a kostlivec se k ní obrací.

Následuje ilustrace k verši: „*a po bažině, po sluji modrá světélka laškují*“ Na modrošedém podkladu vyjádřil bílým kvašem ony světélkující nitkovité postavičky „*dvě řady devět za sebou*“ shlukující se kolem mrtvého těla, které je jen lehce naznačeno a jako by mizí ve tmě. Modří vytvořil okolo těchto světýlek jakýsi světelný opar, který světélka vydávají.

Devátá ilustrace v knize doprovází verš: „*Po šípkoví a po skalí ty bílé nohy šlapaly; a na hloží a křemení zůstalo krve znamení*“ [9] Jedná se olejovou malbu s linií rytou kresbou do černohnědého podkladu. Na rozdíl od variant téhož motivu se v tomto obraze neobjevuje pouze cesta se stopami obklopená křovisky, ale také netopýři, vyjící psi a všechny odhozené předměty: modlitební knížka, růženec a křížek. Stopy na cestě jsou potřísněné krví. Diviš zde použil krvavou červeň, která kontrastuje s temným pozadím a ilustruje tak verše popisující dívčino martyrium. Jedná se tedy o syntézu všech Divišových motivů charakterizujících strastiplnou cestu k hřbitovu, kde chybí pouze hlavní aktéři – dívka a kostlivec.

Další ilustrace představuje motiv kostelíka na kopci se „*sadem křížů*“ pod sebou. Diviš do knihy zařadil variantu tohoto motivu v bleděmodrém kvašovém provedení s černou obrysovou kresbou, se svým originálním znázorněním kostela, jehož prodloužené kontury zároveň charakterizují kopec s kříži měnicími se ve stromy. Škrábáním do barvy jsou akcentovány koruny stromů s černými kmeny ve tvaru kříže.

Následuje ilustrace k verši: „*Skokem přeskočil ohradu, nic nepomyslel na zradu; skočil do výšky sáhů pět – jí však již venku nevidět*“ zobrazující kostlivce ve skoku. Do

modročerného kvašového podkladu je jednoduchou liniovou kresbou vyryta postava skákajícího kostlivce s úšklebkem, který připomíná tentýž motiv kostlivce přeskakujícího zeď, který známe v kresbě. V této ilustraci však není okolí definováno a kostlivec je zde zobrazen v neurčitěm prostoru, který vytváří pouze monochromní barva podkladu.

Modrošedý kvašový podklad použil také v ilustraci s motivem mrtvých vstávajících z hrobů. Diviš zde zobrazil shluk několika kostlivců s otevřenými čelistmi, jako by sborově „skuhrali“: „*Tělu do hrobu přísluší, běda, kdos nedbal o duši!*“ V tomto případě má rytá linka opět funkci modelační. Detailně jsou zde zobrazeny šklebící se lebky, trupy kostlivců jsou lehce naznačeny.

Dramatickým vyvrcholením balady je nepochybně scéna v umrlčí komoře [10]. Dalo by se říci, že tato scéna je také výtvarným vrcholem Divišových ilustrací reprodukováných v knižním vydání *Svatebních košil*. Jedná se o dějem naplněný obraz, v jehož centru se nachází temná čtvercová umrlčí komora s pannou a umrlcem, kterou obklopuje dav kostlivců vstávajících z hrobů, podivných přízraků a létajících netopýrů. Tento děsivý obraz zmiňovaný již v dřívější kapitole se od ostatních ilustrací v knize neodlišuje pouze svou dějovostí, ale také výtvarným zpracováním. Zatímco u ostatních ilustrací převažuje buď malířská, nebo kresebná složka, v tomto obraze se obě tyto složky propojují. Základem je tu černá liniová kresba, kterou jsou vyjádřeny především kontury těl kostlivců a hroby, podklad je však vytvořen malířským temnosvitem. Nejvíce osvětlen je houf kostlivců shromážděný okolo umrlčí komory, která je středobodem. Jako by mrtvé shlukující se kolem komory obklopovalo jakési nadpřirozené světlo. Hřbitov se směrem od této dramatické scény halí do temnoty noci, v níž můžeme rozeznat obzor a kříže na hrobech.

Celou knihu uzavírá ilustrace k verši: „*A slyš! tu právě nablízce kokrhá kohout ve vísce; a za ním co ta dědina, všecka kohoutí družina.*“ Jako ve zmiňované uhlové kresbě jsou v popředí zobrazeni tři kokrhající kohouti a za nimi se rozprostírá několik chalup. V tomto případě se jedná o rytou kresbu do modročerné kvašové barvy nanesené na plátně, která vytváří objem a prostor. Nad dědinou je vyrýváním vneseno světlo představující ranní rozbřesk.

Jelikož výběr ilustrací pro knižní vydání má představovat práce, které se zdály být Divišovi nejvýstižnější, je důležité zamyslet se nad tím, proč autor vybral právě tato díla. Z hlediska volby motivů je nám tato otázka jasná. Objevují se zde všechny důležité motivy, které příběh vytvářejí. Jednotlivé po sobě jdoucí ilustrace tak společně vyprávějí děj balady, které tudíž můžeme rozumět i bez čtení veršů a jejíž celý příběh jsme schopni sestavit na základě vizuálního doprovodu (frontispis představuje název balady, tvář plačící dívky na

titulní stránce nám zpřítomňuje dívčin žal, na následující straně dívku vidíme pouze zezadu před obrazem Matky Boží a tak se ocitáme ve světničce, na jejíž okno v další ilustraci klepe kostlivec, který na následující stránce již rozmlouvá s dívkou atd.). Domnívám se však, že díla vybraná Divišem pro knižní vydání jsou, co se týče svého výtvarného provedení, nejnvýstižnější pouze tehdy, jsou-li posuzována jako celek. Děj balady, až do jejího vyvrcholení scénou v umrlčí komoře, nedoprovázejí natolik dramatické a dějem přeplněné ilustrace. Zdá se, že především mají vytvářet stupňující se tajemnou, napjatou atmosféru, která je završena dramatickou scénou v umrlčí komoře.

Z představení všech ilustrací vybraných pro knižní vydání je patrné, že právě hra s barvou a světlem hrála při tvorbě výtvarných doprovodů ke *Svatebním košilím* u Diviše zásadní roli. Právě kvůli svému velkému citu pro práci s barvou a světlem nebyl Diviš s reprodukcemi svých obrazů spokojen. Svědčí o tom, jak zmiňuje Vanda Skálová, skutečnost, že do knihy věnované příteli Oldřichu Stefanovi a dalším⁹⁰ připsal: „*Obrazová část tisknutá ofsetem je ukázkou nesvědomitě a neodborné práce, hlavně pokud se barev týká. Tyto ‚reprodukcce‘ nelze považovat za reprodukce originálů. A. Diviš*“⁹¹ Tento názor Divišovi přátelé zřejmě nesdíleli. Ve svých vzpomínkách shromážděných v knize *Všecky krásy světa* komentuje Jaroslav Seifert vydání *Svatebních košil* slovy: „*Barevné ilustrace k Erbenově básni, to bylo to nejlepší, co v těch letech z jeho rukou vzešlo...Malíř však láteřil, že reprodukce nejsou pravdivé. Byly tištěny jen ofsetem a barvy tenkrát po válce nebyly prvotřídní. Ale i tato publikace měla svůj úspěch a byla záhy rozebrána.*“⁹² Díky vzpomínkám Jaroslava Seiferta se také dozvídáme, že ilustrace zvláště zapůsobily na Divišova přítele Vladimíra Holana, který se údajně ke knize vyjádřil slovy: „*Erbenův text nedosahuje umělecké úrovně kreseb*“⁹³, čímž se chtěl pochvalně vyjádřit o jedinečné tajemné atmosféře Divišových obrazů.

Kladného přijetí se však publikaci nedostalo v kruzích oficiálních. Tam způsobilo vydání *Svatebních košil* s Divišovými ilustracemi veliké rozhořčení, jak se malíř zmiňuje v dopise Vladimíru Holanovi, jehož část cituje v monografii o Divišovi Vanda Skálová.⁹⁴ Jak již bylo zmíněno v předchozí kapitole, vydání *Svatebních košil* bylo kvůli nově nastoupenému totalitnímu režimu spojeno s mnohými problémy ze strany cenzury, ta však naštěstí již

⁹⁰ Zemina zmiňuje, že totéž napsal Diviš do knihy věnované Hedvice Zaorálkové.

⁹¹ SKÁLOVÁ/POSPISZYL, 2005, 193.

⁹² Jaroslav SEIFERT: *Všecky krásy světa*, Praha 1999, 422.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ 6 dopisů Aléna Diviše Vladimíru Holanovi, PNP, Praha, fond Vladimír Holan, in: SKÁLOVÁ/POSPISZYL, 2005, 193.

nemohla zabránit vytištění publikace. *Svatební košile* byly vytištěny 15. 4. 1952, tedy pouze několik dní před tím, než Národní ediční rada česká zamítla vydání dalších Erbenových balad, *Vodníka, Polednice* a *Vrby*, s Divišovým výtvarným doprovodem. Jako důvod zamítnutí uvedla: „že výtvarný doprovod *Aléna Diviše není v souladu se současným názorem na dílo K.J. Erbena, a nedoporučuje proto, aby tyto ilustrace tvořily doprovod k vydání Erbenových balad.*“⁹⁵ Ještě trpčeji toto zamítnutí pro Diviše vyznělo, když pod ním byli mezi jinými podepsáni jeho bývalí spolužáci a známí: A. Hoffmeister jako předseda komise, A. Pelc, V. Tittelbach a F. Muzika.⁹⁶

⁹⁵ Dopis z Ministerstva informací a osvěty ze dne 29. dubna 1952, adresováno nakladatelství Vyšehrad, Polabské muzeum, Poděbrady, in: SKÁLOVÁ/POSPISZYL 2005.

⁹⁶ Hoffmeister a Pelc byli jako obyvatelé domu československé kultury v Paříži spolu s Divišem uvězněni v Santé, Pelc posléze s Divišem podstoupil táborovou anabázi, Tittelbach byl Divišův spolužák z UMPRUM a Muziku znal Diviš již z reálného gymnázia.

6. VODNÍK

Patrně již během intenzivní práce na *Svatebních košilích* se Diviš rozhodl vytvořit ilustrace také k dalším baladám z Erbenovy *Kytice*. K žádné jiné baladě však nevytvořil tak rozsáhlý cyklus ilustrací jako ke *Svatebním košilím*. Jak již bylo zmíněno, i ilustrace k dalším Erbenovým baladám zamýšlel Diviš vydat knižně. Bohužel však k tomu nedošlo, a tak patrně zatrpklý Diviš této práci posléze zanechal.

Nejvíce prací k dalším Erbenovým baladám se zachovalo k *Vodníkovi*. Jedná se především o oleje větších a středních formátů, několik pastelů a kvaš. Přestože v předchozí baladě dokázal Diviš děj balady velmi sugestivně zachytit i v kresbě, v tomto případě jsou podle mého názoru nejkvalitnějšími pracemi právě oleje, které také v tomto cyklu převažují. Stejně jako u ilustrací ke *Svatebním košilím* zde přetrvává technika rytí do barvy. Na rozdíl od cyklu ke *Svatebním košilím* představují ilustrace k *Vodníkovi* spíše melancholickou a osudovou polohu než dramatické napětí vlastní předchozí baladě. Diviš se v této básni také nezaměřil na její dramatický závěr, ale především na podvodní svět, ve kterém je dívka uvězněna.

K úvodním veršům: „*Na topole nad jezerem seděl vodník pod večerem: Svit', měsíčku, svit', at' mi šije nit'.*“ [11] Diviš vytvořil tři verze téhož motivu zachycujícího vodníka, který sedí na stromě a šije si svůj „sváteční“ oděv. Tyto tři verze jsou motivicky a kompozičně velmi podobné, odlišují se pouze v technice provedení. Diviš vytvořil jeden olej na plátně s rytou kresbou vodníka a dvě pastelové kresby. Domnívám se, že dokázal tyto verše ilustrovat nejvěrněji právě na plátně. Vodník je ponořen do temnoty, kterou Diviš prosvětluje rytými linkami, jež definují jeho tělo a větve stromu, na kterých sedí. Tvář není nijak detailně pojednána a připomíná spíše masku, čímž vytanou na mysli Divišova dřívější plátna s motivy barbarských soch. Nad ním svítí kulatý měsíc, který svou září osvětluje celou horní část obrazu a vrhá světlo na vodníkovu práci. V pastelů se stejným motivem ze sbírek galerie Klatovy/ Klenová je výjev prosvětlen bílým pastelem a tvář vodníka je pojednána detailněji. Vodník se šklebícími se velkými ústy má až démonický výraz, který působí jako předzvěst následujících tragických událostí.

V této souvislosti se nabízí srovnání s obrazy Divišova současníka, Josefa Lady. Právě v jeho tvorbě se objevuje nespočet variací vodníka. Většinou se jedná o stejný typ vodníka sedícího na vrbě nad rybníkem a kouřícího dýmku. Ladův vodník na rozdíl od Divišova nepůsobí jako démonická bytost, ale jako starý muž, který žije v harmonickém sousedství

s lidmi. Známe však také Ladova vodníka inspirovaného Erbenovou baladou se zakaboněným výrazem v tváři, kterak šije při měsíčním svitu kabátek. Přesto má daleko do Divišovy podoby vodníka jako aktéra tragických událostí. Důležitým prvkem v zobrazení Ladova vodníka je jasné definování prostoru, ve kterém se nachází. Často působí jako pouhá kulisa v pokojném vesnickém údolí. Vodník, který šije za svitu měsíce, je zobrazen vždy s krajinou či chalupou. Lada ho představuje jako součást pozemského světa, kde nemá žádnou moc.⁹⁷ Oproti tomu nebezpečnost Divišova vodníka je umocněna nejistým definováním jeho okolí a podobným zbarvením obrazu, kterým je v dalších obrazech charakterizován vodní svět. Vodník vypadá, jako by byl pod vodou, kde ovládá zlé síly smrtelně nebezpečné lidským bytostem.

Na tento motiv navazuje ilustrace k verši: „*Zelené šaty, botky rudé, zejtra moje svatba bude*“. Tu Diviš vytvořil v jednoduché černobílé variantě, kterou pojal světlým kvašem s olejem, do nějž tužkou nakreslil topol, na němž je pověšený kabátek, kalhoty a boty. Podle Skálové byla tato ilustrace původně opatřena ještě autorskou paspartou s připsaným veršem, ke kterému se váže,⁹⁸ což může dokládat fakt, že Diviš patrně zamýšlel zařadit zmíněnou ilustraci mezi plánované knižní vydání ilustrací k *Vodníkovi*.

K dalším veršům, kdy matka přesvědčuje svou dceru, aby nešla k jezeru, neboť „*měla zlý té noci sen*“, vytvořil Diviš dvě pastelové varianty mlžné postavy dívky v bílých šatech jako ilustraci k verši: „*bíle jsem tebe oblékala, v sukničku jako z vodních pěn*“. Dívka s dlouhými vlasy oděná v bílé šaty se zde vynořuje z jakýchsi bílých vodních par, které připomínají obrazy *Mlhovin* Václava Boštíka.⁹⁹

V pastelu vytvořil Diviš také motiv topící se dívky, která klesá ke dnu jezera: „*a po mladičké dívčině zavířilo se v hlubině*“. Ubohá panna, která je stahována vodními víry do temné hloubky jezera, ze které se vynořuje hejno rybek, hledí se zoufalým výrazem vzhůru k vodní hladině, na níž se vytvářejí vodní kola.

V další části balady se děj odehrává v podvodním světě. Scénu, kdy dívka již chová malého vodníčka, zatímco vodník spravuje sítě, jak ji popisují verše: „*Vodník sedí mezi vraty, spravuje své sítě a ženuška jeho mladá chová malé dítě*“, vytvořil Diviš v tmavě zelenočerném olejovém provedení na plátně. Rytou kresbou je zde vyjádřena dřepící postava vodníka s nataženými sítěmi a polopostava dívky s hlavou skloněnou nad dítětem v náručí,

⁹⁷ Podle pověstí nemá vodník na suchu síly, ale ve vodě mu nikdo neodolá, in: Jan MÁCHAL: Bájelství slovanské, Olomouc 1995, podle původního vydání Praha 1907, 142.

⁹⁸ SKÁLOVÁ 1999, 68.

⁹⁹ Souvislost mezi Divišem a Boštíkem zmínil Zemina, in: Jaromír ZEMINA, *Via artis, Via vitae*, 236.

keré je jen lehce načrtnuto, ale zvýrazněno světlejším tónem barvy. Pozadí plátna přechází z temně černozeleň do světlé zelené, do níž je místy horizontálně ryto, takže je vytvořen dojem vodní hladiny. V pravém dolním rohu obrazu je vyryt verš z balady: „*Hajej dadej můj synáčku se zelenými vlásky*“.

Na předchozí ilustraci navazuje portrét smutné dívky s malým vodníčkem v náručí, okolo nichž proplouvají rybky. Postava dívky s hlavou skloněnou nad dítětem v náručí nám může připomínat Divišův obraz *Madony s dítětem* z cyklu ilustrací ke *Svatebním košilím*. Její postava je opět vytvářena rytím obrysových linií a tělo modelováno plošným stíráním barvy.

Další dvě evidovaná plátna z cyklu ilustrací k baladě *Vodník* doprovázejí verše, ve kterých dívka kolibajíc malého vodníčka nařiká nad svým osudem: „*Vdala jsem se, vdala již, ale byly chyby: starosvati - černí raci, a družičky - ryby!*“. K tomu vytvořil Diviš oleje s motivem dívky-nevěsty v bílých svatebních šatech s rybkami za zády, v doprovodu vodníka, který si ji odvádí do svého příbytku. Ten však, jak uvádí Skálová, má spíše podobu jeskyně.¹⁰⁰ Diviš tento motiv zobrazil v nezvykle barevné, zeleno-žluto-hnědé variantě se sněhobílou postavou dívky. Existuje však také černo-šedá varianta téhož motivu s rytou kresbou, která působí daleko baladičtěji.

V cyklu ilustrací k *Vodníkovi* se nachází také motiv, který patrně představuje ilustraci k navazujícím veršům: „*A můj muž – bůh polituj! mokře chodí v suše a ve vodě pod hrnečky strádá lidské duše.*“ Plátno zobrazuje vodní dno poseté malými světýlky přikrytými nádobami, která představují uvězněné dušičky. Světélka jsou rytá do modro-šedé olejové barvy a svou magičností mohou upomínat na Divišovy ilustrace ke *Svatebním košilím* doprovázejícím text: „*A po bažině a po sluji modrá světélka laškují*“.

Po svém hořekování začne dívka přemlouvat vodníka, aby ji pustil na zem, rozloučit se s matkou. Diviš se proto detailně zaměřil na tváře obou aktérů, které tuto situaci výmluvně ilustrují. [12] Vodníkova tvář, zobrazena zepředu, je škaredá a zamračená, dívčin světlý, jemný obličej je naopak zachycen z profilu, vzhlížející zoufale vzhůru k hladině. Tmavá olejová barva podkladu, z níž vystupují tváře dvojice, ryté do barvy, se v horní části obrazu opět zesvětluje a vytváří tak dojem vodní hladiny, skrz niž proniká sluneční světlo.

Cyklus uzavírá podle mého soudu méně kvalitní pastel, který však zobrazuje nejdramatičtější část balady, jež je zároveň jejím závěrem. Dívka, která neuposlechla vodníka

¹⁰⁰ SKÁLOVÁ/POSPISZYL 2005, 186.

a odmítla se vrátit do vodních hlubin, je za svůj čin potrestána smrtí svého dítěte. Jedná se o motiv, který opět čerpá ze slovanských mýtů: opustí-li žena vodníkova svého muže, roztrhá (vodník) ve zlosti své děti.¹⁰¹ K verši: „*Dětská hlava bez tělíčka a tělíčko bez hlavy*“ Diviš vytvořil uhlovou kresbu matky s dcerou, které pohlížejí ze dveří na roztrhané tělíčko malého vodníčka [13].

¹⁰¹ MÁCHAL 1995, 145.

7. VRBA

Pro své další ilustrace si Diviš vybral Erbenovu baladu *Vrba*. K té bylo zjištěno na necelé dvě desítky prací.¹⁰² Jedná se opět o oleje a kvaše především modrých barev s jednoduchou rytou kresbou a pastely. *Vrba* podle rozdělení v prvním vydání *Kytice* tematicky navazuje na baladu *Svatební košile*. Také v Divišových ilustracích se přibližuje jeho výtvarným doprovodům k *Svatebním košilím*. V obou básních se odehrávají tajuplné scény v noci, což byla doba, kdy Diviš maloval,¹⁰³ a kterou dokázal ve svých ilustracích poutavě zachytit. Právě obrazy s dějem odehrávajícím se v noci patří mezi nejvýraznější výtvarné doprovody k *Vrbě*.

Děj balady začíná promluvou muže k jeho ženě, když jí svěruje své trápení: „*Paní moje, milá paní, jaké je to tvoje spaní? Večer lehneš zdráva, svěží, v noci tělo mrtvo leží. Ani ruchu, ani sluchu, ani zdání o tvém duchu. Studené jest to tvé tělo, jak by zpráchnivěti chtělo.*“ Diviš si pro své ilustrace vybral poslední verš. Na plátně z galerie Benedikta Rejta v Lounech je na černém olejovém pozadí zobrazena světlá ležící postava ženy se spícím dítětem vedle sebe [14]. Světlá barva může být vyjádřením chladu, tedy navázáním na verše: „*studené jest to tvé tělo*“ a tím podtrhující fakt, že „*v noci tělo mrtvo leží*“. Kolem obou ležících těl, která působí, jako by levitovala v prostoru, je jakási světle modrá aura. Zajímavé je, že jako mrtvé zde působí nejen tělo ženy, ale také tělo děťátka ležícího vedle ní. Nad nimi se sklání muž se zoufalým výrazem v tváři, jehož postava je vyjádřena obrysovou kresbou do barvy, kterou je od obou postav odlišen. Tím působí jako jediná žijící a dýchající postava v celé scéně.

V dalších verších se žena snaží vysvětlit svému muži, že tato skutečnost je jejím osudem: „*Co sudice komu káže, slovo lidské nerozváže*“. K tomuto verši se váží Divišovy ilustrace (tempera a kresba) s motivem tří sudic, které se sklání nad kolébkou s dítětem. U temperového obrazu na papíře se jedná o rytou kresbu do temného modro-černého pozadí. Světlé ryté linie pouze definují základní rysy v obličejích sudic a tělo dítěte. Od temnoty pozadí jsou navíc odděleny světle modrou barvou, která je sugestivně prosvětluje. V uhlové kresbě na bílém kvašovém podkladu všechny postavy zdůraznil bílým pastelem.

¹⁰² Ibidem 190.

¹⁰³ Jaromír ZEMINA: Alén Diviš a české umění, in: Revolver Revue 17, 1991, 73.

Na základě Divišových ilustrací můžeme sledovat dále se vyvíjející děj balady, kdy muž nedbá slov své ženy a vyhledá pomoc u vědmy: „ *Sedí babka při ohnisku, měří vodu z misky v misku, dvanáct misek v jedné řadě. Pán u baby na poradě.* “ K těmto veršům se patrně váže uhlová kresba na kvašovém podkladě, která zobrazuje starou ženu s pláštěm přes hlavu a řadou misek před sebou.

Stařena, která se v Divišově kresbě podobá postavám sudiček z předchozích ilustrací, muži prozradí, že duše ženy přebývá v noci ve vrbě: „ *Ve dne s tebou živa v domě, v noci duše její v stromě.* “ Zde vycházel Erben ze slovanského mýtu, podle kterého lidská duše může ve snu opustit své tělo a přebývat v noci ve stromě.¹⁰⁴ K tomuto verši Diviš vytvořil kvašovou ilustraci s motivem stromu, v jehož kmenech se objevuje obličej ženy, která tak představuje spojení vrby se ženou, jež jsou v noci jedno a totéž. Kmen je zároveň ženiným tělem a větve stromu jejími zvednutými pažemi. Vrba je vyjádřena černí a modří na světle modrém podkladě. Z jejího kmene vystupuje světlá ženina tvář, jejíž rysy jsou vyryty do barvy. Stejný motiv známe také z kresby, kde je tělo ženy srostlé se stromem více definováno.

Dramatická část balady nastupuje ve chvíli, kdy se muž pokouší postavit se osudu a rozhodne se vrbu pokácet v domnění, že svou ženu osvobodí. „ *Vzal sekeru na ramena, uťal vrbu od kořena; padla těžce do potoka, zašuměla od hluboka.* “ S motivem vrby měnící se v ženu padající do potoka, jež připomíná kresbu dívky klesající do hlubin jezera v ilustraci k *Vodníkovi*, známe uhlovou kresbu na světlém kvašovém podkladě. Žena, jejíž tělo je zároveň kmenem a její paže větvemi stromu, klesá do vodních hlubin.

K této dramatické části vytvořil Diviš také několik variant motivu umírající ženy, podle veršů: „ *Umřela tvá paní milá, jak by kosou s'ata byla; zdráva chodíc při své práci, padla, jako strom se skácí; zavzdychala umírajíc, po dítěku se ohlédajíc.* “ Žena padající k zemi s dítětem v kolébce za sebou je v olejové variantě opět provedena rytou liniovou kresbou do podkladu. Inovací je však technika povoskovaného plátna přetřeného olejovou barvou, do něž mohl Diviš lépe vyrývat [15]. Obraz se od ostatních ilustrací z cyklu odlišuje také svou barevností. Diviš zde nepoužil modro-černý podklad příznačný pro většinu ilustrací k *Vrbě*, ale pro vyjádření pozadí použil hnědou barvu. Patrně respektoval fakt, že se v baladě tento děj odehrává ve dne. Hnědou barvu ale můžeme chápat také jako barvu dřeva, tedy jako symbolické spojení ženy s vrbou, která byla právě podřata. Ženiny zdvižené ruce připomínají tvar koruny stromů a tím propojují postavu s vrbou z předchozích ilustrací. Ke stejnému

¹⁰⁴ MÁCHAL 1995, 16.

motivů se Diviš vrátil také ve dvou kresbách, jednou v uhlové kresbě, kde je postava ženy podobná právě postavám z předchozích ilustrací, a jednou v kresbě na šedivém kvašovém podkladě, kde je matka s dítětem akcentována bílým pastelem.

Když si muž uvědomil, co svým činem způsobil, proklínal vrbu, která mu vzala „půl živobyti“, a ptal se, co s ní má učinit. Vrba mu poradila dát ji vytáhnout z vody, z jejího dřeva postavit kolébku pro děťátko, které když se bude kolébat, bude je jeho matka chovat, a zasadit vrbové proutí, z kterého opět vyrostе strom. Balada končí verši: „*Až doroste hoch maličký, bude řezat píšťaličky; na píšťalku bude pěti - se svou matkou rozprávěti!*“, které byly předlohou pro motiv, jenž zároveň uzavírá Divišův cyklus k *Vrbě*. Je jím postava chlapce pískajícího na píšťalku a tak rozmlouvajícího se zemřelou matkou [16]. V jedné variantě tohoto motivu zabírá polopostava chlapce zobrazená z profilu takřka celou obrazovou plochu. Její obrysy jsou vyryty do kvašového a olejového podkladu, jehož jasná bleděmodrá barva působí smířlivým dojmem. Jak zmiňuje Roman Jakobson, konec balady *Vrba* je zároveň symbolem trvání – matka umírá, mateřství žije.¹⁰⁵ Stejný motiv chlapce hrajícího na píšťalku známe také v kresbě. Táž, zrcadlově otočená postava je vytvořena uhlím. Nad ní je bílým pastelem vyjádřeno nebe tvořené z obláčků či jakýchsi mlh, které opět připomínají obrazy Václava Boštíka. K nebi jako by lehce zakloněná postava chlapce hrajícího na píšťalku vzhlížela. Rozmluva matky s chlapcem zde tedy probíhá skrze píšťalku vyrobenou z vrby, ale je také symbolicky zdůrazněna chlapcovým pohledem do nebes.

¹⁰⁵ JAKOBSON 1995, 507.

8. POLEDNICE

Nejmenší počet ilustrací vytvořil Diviš k baladě *Polednice*. Známe pouze kresbu, temperu a kvaš, které se k této slavné Erbenově básni vážou. Ty vznikly patrně v 50. letech jako poslední výtvarné doprovody ke *Kytici*, na kterých Diviš pracoval. Všechny tři ilustrace jsou variací obdobného motivu. Na rozdíl od předchozích balad tedy není na základě prací k *Polednici* možné sledovat celý děj Erbenovy básně, neboť známe pouze výtvarné doprovody k jednomu verši.

Diviš si pro ilustraci vybral verš, který popisuje polednici přivolanou zoufalou matkou: „*Malá, hnědá, tváři divé pod plachetkou osoba; o berličce, hnáty křivé, hlas – vichřice podoba!*“ V kresbě a temperovém provedení na plátně je zobrazena polednice jako shrbená ženská postava s holí a zahalená pláštěm, která stojí v otevřených dveřích do světnice. Tímto zobrazením Diviš přímo navazuje na Erbenovy verše: „*A hle, tu kdos u světnice dvěře zlehka odmyká.*“ Na plátně temná postava polednice, vypadající jako přízrak, který se náhle zjevil ve dveřích, kontrastuje se světlým, nažloutlým pozadím evokujícím prosluněný den. Její obličej je zdůrazněn hnědí, do které Diviš rytou kresbou naznačil ústa, nos a oči, které se takřka zabodávají do divákova pohledu [17]. Tento hypnotizující pohled zobrazil také v kresbě, kde je postava Polednice vyjádřena uhlovou kresbou a její oči jsou zdůrazněny bílým pastelem. V této kresbě stojí ona „*o berličce hnáty křivé*“ v pootevřených dveřích, kterými do světnice vniká sluneční světlo.

Vedle těchto dvou ilustrací, které se vážou ke konkrétním veršům, zobrazil Diviš také postavu Polednice na poli v kvašovém provedení. Shrbená ženská postava o berličce, táž postava jako z předchozích ilustrací, je vyjmuta z prostředí světnice, ve které se v baladě objevuje. Stejně jako na některých ilustracích ke *Svatebním košilím* dominoval obrazu měsíc, který svým měkkým světlem vstupoval do děje, je zde důležitým bodem zářící slunce. To zabírá téměř polovinu obrazové plochy a zaplavuje svým světlem celý obraz. Diviš zde sugestivně zobrazil polední sluneční žár a zbarvil pozadí bílým kvašem, který kontrastuje s malou, tmavou postavou Polednice. Díky této záplavě světla nám může ilustrace připomínat scénu ze zfilmované *Kytice* F. A. Brabce (2000), kde Polednice v poledním úpalu přichází po poli a ve chvíli, kdy je přivolána matkou, se ocitá ve světnici.

9. ZÁVĚR

Cílem této práce byl především hlubší rozbor Divišova cyklu k Erbenově *Kytici*, jenž zahrnuje nesmírně osobité a umělecky kvalitní práce, které jsou důstojným uměleckým doprovodem k baladám největšího českého romantického básníka. Ilustrace zde přesahují pouhou formu výtvarných doprovodů k básni, nejsou jen její vizuální kulisou, nýbrž dosahují umělecké kvality Erbenových balad. Díky rozsáhlému souboru obrazů a kreseb, čítajícím kolem stovky prací, můžeme říci, že se jednalo o velmi důležitou uměleckou etapu v Divišově tvorbě, s kterou byl malíř takřka bytostně svázán.

Mojí snahou bylo představit Divišovy ilustrace k jednotlivým baladám, různé motivy, kterým se věnoval, a jejich umělecké provedení. Na základě výčtu a popisu jednotlivých ilustrací můžeme sledovat Divišovo časté opakování stejných motivů v různých technických variacích, které mohlo být patrně hledáním nejdokonalejšího výtvarného provedení daného motivu. Představený cyklus s jednotlivými ilustracemi si neklade za cíl být kompletním soupisem všech známých prací ke *Kytici*, nýbrž je pouze výčtem ilustrací, které se mi podařilo shromáždit. Uvedená díla však dle mého názoru dostatečně představují široké spektrum různých motivů a jejich výtvarné provedení.

Důležitým úkolem této práce bylo také představení Divišova cyklu ilustrací ke *Kytici* v rámci malířovy tvorby. Zde přicházím k závěru, že cyklus neznamena radikální umělecký zlom, nýbrž je syntézou předchozí výtvarné etapy počátku čtyřicátých let, z které Diviš čerpal řadu motivů pro ilustrace k baladám z *Kytice*. Přestože je Divišův pozoruhodný život dnes již patrně dobře známý, považuji za důležité jej v úvodní kapitole stručně připomenout, neboť se z Divišových vzpomínek dozvídáme, že právě během jeho pobytu v koncentračním táboře Sidi el Ayachi v Maroku se nápad k vytvoření ilustrací ke *Kytici* zrodil. Na základě této vzpomínky jsem se snažila poukázat na to, že Divišova práce na ilustracích k Erbenově *Kytici* pro něj byla velice osobní záležitostí, kterou hluboce prožíval. Domnívám se, že díky této bolestné zkušenosti se patrně prohloubil vztah Diviše k Erbenovým baladám, s kterými se mohl identifikovat. Zároveň se již od počátku čtyřicátých let začíná v jeho tvorbě stále častěji objevovat tematika smrti, která je v těchto baladách všudypřítomná. *Kytici* s Divišovou osobou podle mého názoru spojuje také určitý osudový pohled na svět. Osud, proti kterému se jedinec nemůže vzbouřit, je motiv, který prochází celou básnickou sbírkou a který k Divišovi, jenž vnímal svou tvorbu a život jako osud, musel nepochybně promlouvat.

Na základě představení důležitých motivů objevujících se v *Kytici* a zmínění důležitých literárních analýz básnické sbírky (Jakobson, Bogatyrev) jsem se dostala k mýtu

jako neoddělitelné součásti básnické sbírky. Právě mýtus jsem se pokusila představit jako možné pojítko obou osobností, Aléna Diviše a Karla Jaromíra Erbena. Jelikož mýtus a mytologie byly důležitým objektem zkoumání pro Karla Jaromíra Erbena, snažila jsem se také v tvorbě Aléna Diviše sledovat mytický koncept a tím do jisté míry propojit obě osobnosti.

Cílem práce bylo také zasazení cyklu do širšího kontextu českého umění Divišovy doby. Pokusila jsem se zde představit, jaký měla Erbenova básnická sbírka za malířova života ohlas a které důležité osobnosti se jí nechaly inspirovat. Mou snahou bylo vnímat cyklus v jeho dobovém kontextu, ale také představit různé přístupy k tvorbě inspirované *Kyticí*. Práce Jana Zrzavého a Emila Filly k baladám z *Kytice* jsou zde ukázány jako nejkvalitnější tvorba Divišovy doby k Erbenovým baladám, které slouží jako určité srovnání s cyklem, jímž se zabývám.

Divišovy práce k Erbenově *Kytici* jsou svou kvalitou a hlubokým procítěním jedny z nejkvalitnějších ilustrací, které kdy k této básnické sbírce vznikly. Snoubí se v nich velice přesvědčivé výtvarné vyjádření Erbenových balad s osobitou existenciální výpovědí Aléna Diviše. Ten, který nepodléhal „módním stylům“ a držel se vlastního výrazu, se ani tentokrát nepodřídil básnickým veršům. Zároveň však dokázal veškerou jejich hloubku uchopit.

10. POUŽITÁ LITERATURA A PRAMENY

- BALAJKA Bohuš (ed.): Přehledné dějiny literatury 1, Praha 1970
- BECHYŇOVÁ Věnceslava/ČERNÝ Marcel/KALETA Petr (edd.): Karel Jaromír Erben. Slovanské bájesloví, Praha 2009
- BÍLKOVÁ Eva (ed.): Kytice v nás. Sborník ke 150. výročí prvního vydání básnické sbírky Karla Jaromíra Erbena, Jilemnice 2003
- BOGATYREV Petr: Souvislosti tvorby. Cesty k struktuře lidové kultury a divadla, Praha 1971
- BURIÁNEK František: Doslov, in: ERBEN Karel Jaromír: Kytice, Praha 1952, 161-166
- BYDŽOVSKÁ Lenka: Příběhy bez děje, in: Karel SRP (ed.): Jan Zrzavý. Božská hra, 2012
- DIVIŠ Alén: Vzpomínky na pařížské vězení Santé, in: Revolver Revue 17, Praha 1991
- DOLANSKÝ Julius: Karel Jaromír Erben, Praha 1970
- ELIADE Mircea: Mýtus a skutečnost, Praha 2011
- ERBEN Karel Jaromír: Svatební košile, Praha 1952
- GRUND Antonín: Karel Jaromír Erben, Praha 1935
- HOFFMEISTER Adolf: Malíř vězení Alén Diviš, in: Rudé Právo XXVIII, 1948, 5
- HOROVÁ Anděla: Kdo je Alén Diviš?, in: Ateliér XVIII, 7, 2005, 16
- JAKOBSON Roman: Poetická funkce, Jinočany 1995
- JIRÁT Vojtěch: Erben čili Majestát zákona, Praha 1944
- KLIMEŠOVÁ Marie: Roky ve dnech. České umění 1945-1957, Řevnice 2010
- KRÁTKÁ Eva/ SVATOŠOVÁ Dagmar (ed.): Alén Diviš. Paralelní historie. Sborník sympozia, Praha 2006
- LAHODA Vojtěch: Emil Filla, Praha 2007
- LAHODA Vojtěch: Melancholie, expresionismus a skupina Sedm v říjnu, in: ŠVÁCHA Rostislav /PLATOVSKÁ Marie (ed.): Dějiny českého výtvarného umění V1939/1958, Praha 2005, 75-103
- LAHODA Vojtěch: Proklaté ticho, in: Art & Antiques 3, 2005, 40-45
- LÉVI - STRAUSS Claude: Cesta masek, Praha 1996
- LIŠKA E. K. (ed.): Kytice z básní Karla Jaromíra Erbena, Praha s. d.
- MÁCHAL Jan: Bájesloví slovanské, Praha 1995
- MACHARÁČKOVÁ Marcela/SLAVÍČEK Lubomír/KRKOŠOVÁ Andrea et al. : Antonín Procházka 1882 – 1945, Praha 2002

NEJEDLÁ Jaromíra: Balada a moderní epika, Praha 1975
NEŠLEHOVÁ Mahulena (ed.): Vlastislav Hofman, Praha 2004
PEČÍRKA Jaromír/MRKVIČKA Otakar: Oleje a kresby Aléna Diviše (kat.výst.), Praha 1948
PEČÍRKA Jaromír/SEIFERT Jaroslav: Kvaše a oleje k Divišovým Svatebním košilím (kat.výst.), Praha 1949
POE Edgar Allan: Pád do Maelströmu a jiné povídky, Praha 2007
PRAVDOVÁ Anna: Zastihla je noc. Čeští výtvarní umělci ve Francii 1938-1945, Praha 2009
SEIFERT Jaroslav: Všecky krásy světa, Praha 1999
SKÁLOVÁ Vanda/ POSPISZYL Tomáš: Alén Diviš 1900 – 1956, Praha 2005
SKÁLOVÁ Vanda: Alén Karel Diviš (diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 1999
SMOLKA Jaroslav (ed.): Malá encyklopedie hudby, Praha 1983
SRP Karel / ORLÍKOVÁ Jana: Jan Zrzavý, Praha 2003
SRP Karel (ed.): Jan Zrzavý. O něm a s ním, Praha 2003
ŠTORCH-MARIEN Otakar: Ohňostrož. Paměti nakladatele II, Praha 1968
ŠTORCH- MARIEN Otakar: Tma a co bylo po tom. Paměti nakladatele III, Praha 1972
ZEMINA Jaromír: Via artis, Via Vitae, Praha 2010
ZEMINA Jaromír: Alén Diviš znovuobjevený, in: Revolver Revue 17, 1991, 44-72
ZEMINA Jaromír: Alén Diviš a české umění, in: Revolver Revue 17, 1991, 73-80
ZEMINA Jaromír: Kytice na pět způsobů, in: Literární noviny XII, 24, 2001, 13
ZEMINA Jaromír: Divišovy Svatební košile, in: Revolver Revue 56, 2004, 35-50
ZEMINA Jaromír: Alén Diviš. Práce ze čtyřicátých a padesátých let (kat.výst.), Roudnice nad Labem 1998
ZEMINA Jaromír: Barvy Aléna Diviše, in: Literární noviny XI, 6, 2000, 13
ZEMINA Jaromír: Alén Diviš. Malby a kresby (kat. výst.), Karlovy Vary, 2009
ZEMINA Jaromír (ed.): Alén Diviš 1900-1956 (kat. výst.), Liberec 1988

Katalog skladeb Bohuslava Martinů, in:
<http://katalog.martinu.cz/martinu/catshow.php?idfield=184&language=cs>, vyhledáno 13. 10. 2012

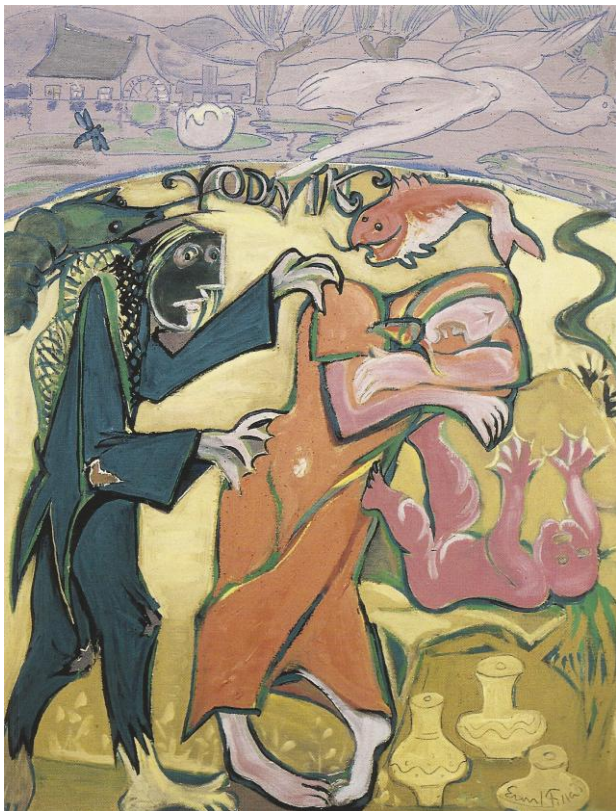
ARCHÍVNÍ PRAMENY

DIVIŠ Alén: Životopis v kostce, nedatovaný rukopis, Praha Archiv ÚDU AV ČR
Rukopisné poznámky Jaromíra Pečírky, Praha Archiv ÚDU AV ČR

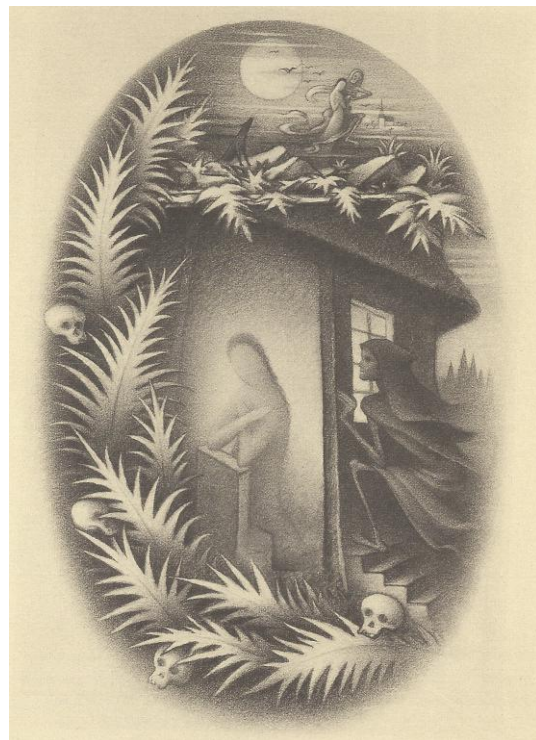
11. SEZNAM VYOBRAZENÍ

1. Jan Zrzavý: Svatební košile, 1926, uhel, papír, 63 x 47, 4 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Karel SRP (ed.): Jan Zrzavý. Božská hra, Praha 2012, 249.
2. Emil Filla: Vodník, 1939, olej, plátno, 146,5 x 114 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Vojtěch LAHODA: Emil Filla, Praha 2007, 478.
3. Alén Diviš: Swarming (Hemžení), 1941, kvaš, papír, 71, 5 x 52 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Vanda SKÁLOVÁ/Tomáš POSPISZYL: Alén Diviš 1900–1956, Praha 2005, 98.
4. Alén Diviš: Rej, 2. pol. 40. let, pastel, papír, 73 x 49, 5 cm, Galerie Zlatá husa, Praha. Reprodukce z knihy: Vanda SKÁLOVÁ/Tomáš POSPISZYL: Alén Diviš 1900–1956, Praha 2005, 152.
5. Alén Diviš: Svatební košile, 1947-48, olej, plátno, 77 x 49 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Vanda SKÁLOVÁ/Tomáš POSPISZYL: Alén Diviš 1900–1956, Praha 2005, 173.
6. Alén Diviš: Mario, panno přemocná!, 1948-49, uhel, pastel, papír, 55 x 44, 5 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Vanda SKÁLOVÁ/Tomáš POSPISZYL: Alén Diviš 1900–1956, Praha 2005, 174.
7. Alén Diviš: Hoj má panenka, 1948-49, tempera, rytá kresba, papír 37, 7 x 26, 7 cm, Polabské muzeum v Poděbradech. Reprodukce z knihy: Vanda SKÁLOVÁ/Tomáš POSPISZYL: Alén Diviš 1900 – 1956, Praha 2005, 181.
8. Alén Diviš: Tvé tělo bílé, spanilé, bylo by co ty košile!, 1948-49, tempera, ilustrace v knize: Karel Jaromír ERBEN: Svatební košile, 1952. Foto: archiv autora.
9. Alén Diviš: A na hloží a křemení zůstalo krve znamení, 1948-49, kvaš, ilustrace v knize: Karel Jaromír ERBEN: Svatební košile, 1952. Foto: archiv autora.
10. Alén Diviš: Umrlčí komora, 1948-49, tempera, plátno, 75,5 x 60, 5 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Vanda SKÁLOVÁ/Tomáš POSPISZYL: Alén Diviš 1900–1956, Praha 2005, 182.
11. Alén Diviš: Sviť měsíčku sviť, 1948-49, olej, plátno, 43 x 33, 5 cm, Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou. Reprodukce z knihy: Vanda SKÁLOVÁ/Tomáš POSPISZYL: Alén Diviš 1900–1956, Praha 2005, 187.

12. Alén Diviš: Nehněvej se, nehněvej, vodníku, 1948-49, olej, plátno, 45 x 33 cm, Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou.
Reprodukce z knihy: Vanda SKÁLOVÁ/Tomáš POSPISZYL: Alén Diviš 1900–1956, Praha 2005, 189.
13. Alén Diviš: Dětská hlava bez tělíčka, 1948-49, uhel, papír, 74, 5 x 49 cm, soukromá sbírka.
Reprodukce z knihy: Vanda SKÁLOVÁ/Tomáš POSPISZYL: Alén Diviš 1900–1956, Praha 2005, 189.
14. Alén Diviš: Ani ruchu ani sluchu, 1948-49, olej, plátno, 26, 5 x 17 cm, Galerie Benedikta Rejta, Louny.
Reprodukce z knihy: Vanda SKÁLOVÁ/Tomáš POSPISZYL: Alén Diviš 1900–1956, Praha 2005, 192.
15. Alén Diviš: Umřela tvá paní milá, 1948-49, olej, voskované plátno, 39 x 29 cm, Polabské muzeum, Poděbrady.
Reprodukce z knihy: Vanda SKÁLOVÁ/Tomáš POSPISZYL: Alén Diviš 1900–1956, Praha 2005, 191.
16. Alén Diviš: Na písťalku bude pěti, 1948-49, olej, kvaš, plátno, 33 x 24 cm, soukromá sbírka.
Reprodukce z knihy: Vanda SKÁLOVÁ/Tomáš POSPISZYL: Alén Diviš 1900–1956, Praha 2005, 192.
17. Alén Diviš: Polednice, 50. léta, kvaš, papír, 63 x 44 cm, soukromá sbírka.
Reprodukce z knihy: Vanda SKÁLOVÁ/Tomáš POSPISZYL: Alén Diviš 1900–1956, Praha 2005, 194.



2. Emil Filla: Vodník, 1938, olej, plátno,
146,5 x 114 cm,
Národní galerie v Praze.



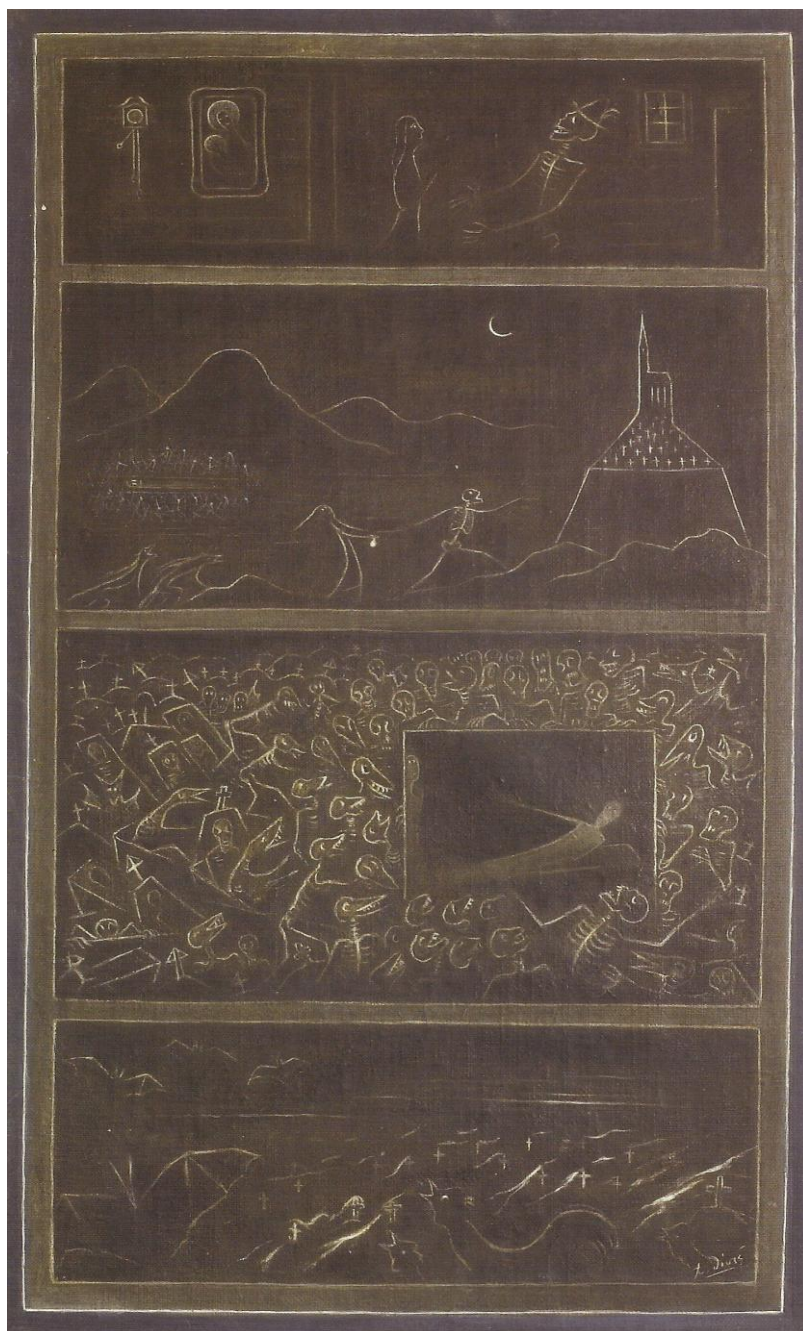
1. Jan Zrzavý: Svatební košile,
1926, uhl, papír, 63 x 47,4 cm
Národní galerie v Praze.



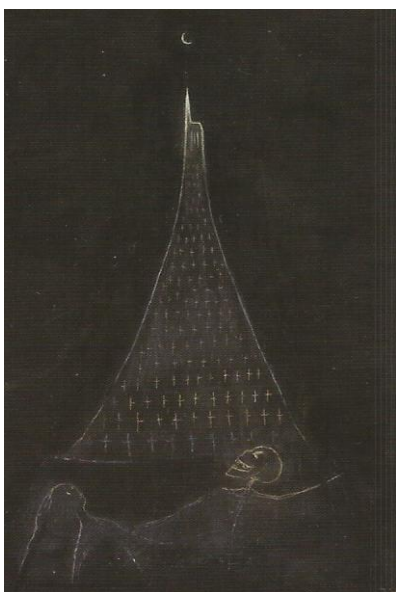
4. Alén Diviš: Rej, 2. pol. 40. let,
pastel, papír, 73 x 49, 5 cm,
Galerie Zlatá husa, Praha.



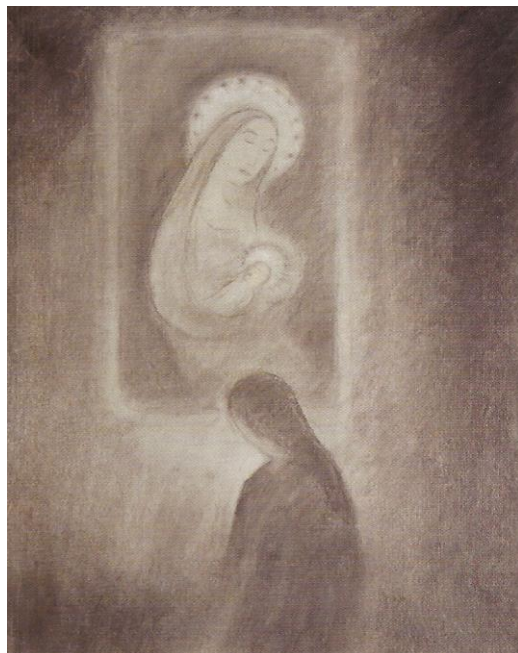
3. Alén Diviš: Swarming (Hemžení),
1941, kvaš, papír, 71, 5 x 52 cm,
soukromá sbírka.



5. Alén Diviš: Svatební košile, 1947-48, olej,
plátno, 77 x 49 cm, soukromá sbírka.



7. Alén Diviš: Hoj má panenka, 1948-49,
tempera, rytá kresba, papír,
37, 7 x 26, 7 cm, Polabské muzeum,
Poděbrady.



6. Alén Diviš: Mario, panno přemocná!,
1948-49, uhl, pastel, papír,
55 x 44, 5 cm, soukromá sbírka.



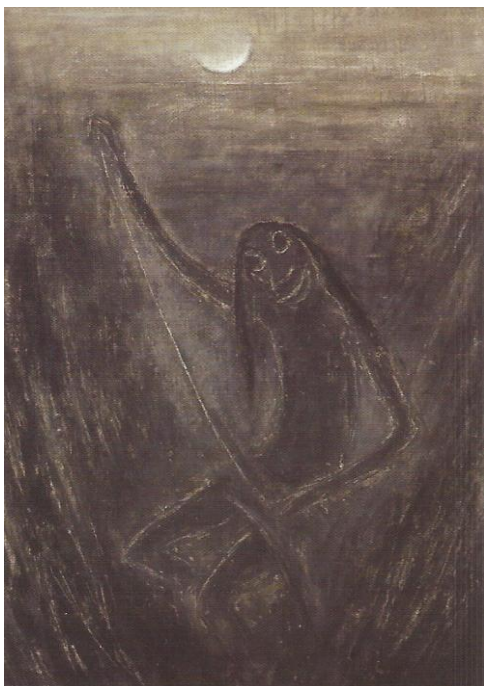
8. Alén Diviš: Tvé tělo bílé, spanilé, bylo by co ty košile!, 1948-49, tempera, ilustrace v knize.



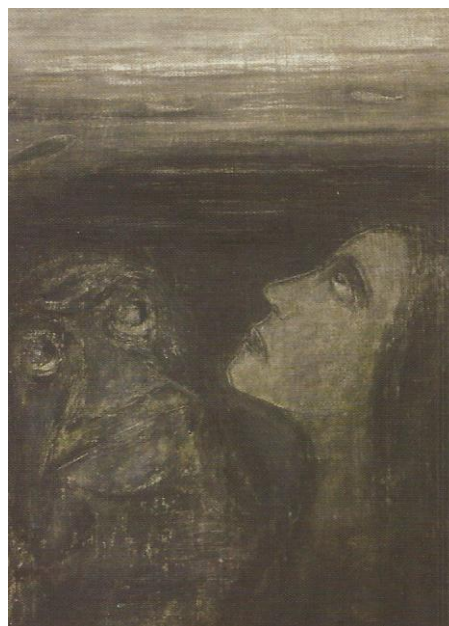
9. Alén Diviš: A na hloží a křemení zůstalo krve znamení,
1948-1949, kvaš, ilustrace v knize.



10. Alén Diviš: Umrličí komora, 1948-1949,
tempera, plátno, 75,5 x 60, 5 cm,
soukromá sbírka.



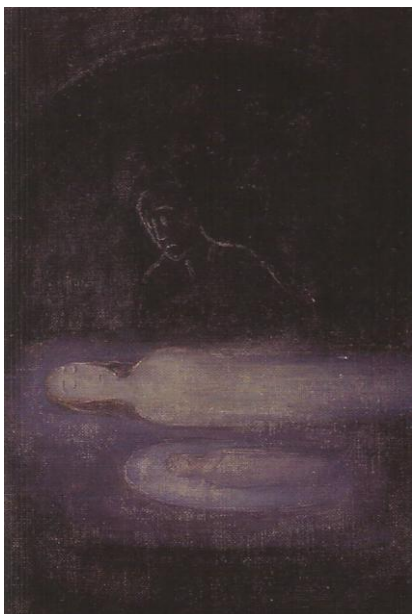
11. Alén Diviš: Sviť měsíčku sviť,
1948-49, olej, plátno,
43 x 33, 5 cm,
Alšova jihočeská galerie,
Hluboká nad Vltavou.



12. Alén Diviš: Nehněvej se, nehněvej, vodníku,
1948-49, olej, plátno, 45 x 33 cm,
Alšova jihočeská galerie,
Hluboká nad Vltavou.



13. Alén Diviš: Dětská hlava bez tělíčka, 1948-49,
uhel, papír, 74, 5 x 49 cm, soukromá sbírka.



14. Alén Diviš: Ani ruchu ani sluchu,
1948-49, olej, plátno, 26, 5 x 17 cm,
Galerie Benedikta Rejta, Louny.



15. Alén Diviš: Umřela tvá paní milá,
1948-49, olej, voskované plátno,
39 x 29 cm,
Polabské muzeum, Poděbrady.



16. Alén Diviš: Na písťalku bude pěti,
1948-1949, olej, kvaš, plátno,
33 x 24 cm, soukromá sbírka.



17. Alén Diviš: Polednice, 50. léta,
kvaš, papír, 63 x 44 cm,
soukromá sbírka.

