

Univerzita Karlova v Praze

Filosofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Klára Jarolímková

Pieta v českém umění první poloviny 20. století

**The Pietà in the Czech art in the First Half of 20th
Century**

Praha 2014

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Vojtěch Lahoda, CSc.

Poděkování

Děkuji vedoucímu své bakalářské práce profesoru PhDr. Vojtěchu Lahodovi, CSc. za věcné a podnětné připomínky, které rozšířily a obohatily mou práci. Stejně tak děkuji svým přátelům a blízkým za vytrvalou podporu.

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

Podpis

.....

.....

Abstrakt

Práce se zabývá motivem piety v malbě a grafice u českých a českoněmeckých umělců první poloviny dvacátého století. Zkoumá inspirace a vlivy dotýkající se nábožensky orientovaných děl této množiny malířů. Začátek shrnuje vývoj ikonografického motivu piety, jenž se osamostatnil postupnou proměnou námětů oplakávání Krista a snímání z kříže. Celá práce je rozdělena na dvě části. V první je pozornost věnována českým umělcům, v druhé pak českoněmeckým výtvarníkům pohybujícím se v českém uměleckém prostředí. Podkapitoly jsou rozčleněny a nazvány podle myšlenkové základny a podobnosti výrazu zahrnutých umělců. Na počátku století se pietou zabýval Rudolf Adámek ovlivněn dobovým symbolismem. Karel Holý posunul význam piety na vyjádření těžkého lidského údělu, stejně jako František Tichý ve svých kompozicích milosrdného Samaritána ne nepodobných gotickým sochám piet. Existencialistické myšlenky se objevily v tvorbě Jana Autengruber. U Vojtěcha Tittelbacha se mísí existenciální úzkost s veselím cirkusových her. Téma piety se stalo aktuální zvláště v době válečných událostí. Karel Černý na ni reagoval několika obrazy plaček s monumentalizovanými figurami, které zvyšují sílu výrazu. Endre Nemes vtěloval své protiválečné metafory do metafyzických obrazů pražských madon, které skládal v arcimboldovském duchu z architektury pražských kostelů. K jistému druhu historismu se uchýlil Alois Wachsmann. Velmi osobitým způsobem zpracovával téma piety Bohuslav Reynek, když umisťoval kompozice do svého bezprostředního všedního okolí. Německy hovořící část české výtvarné scény byla ovlivněna mnohem více vzory starých mistrů. Aktuálními se stala díla Mathiase Grünewalda, El Greca, Tintoretta a dalších. Duchovním vůdcem řady německo-českých výtvarníků se stal August Brömse. Edgar Jantsch se nechal inspirovat perspektivní zkratkou Andrea Mantegni. Důležitou roli hrály také krystalické tvary vycházející z osobité modifikace kubismu. Ve svých dílech je využívali Vratislav Hugo Brunner a Franz Urban. Zcela ojedinělé jsou „světelné klece“ Maxima Kopfa posouvající význam jeho kompozic do symbolistické roviny. Díky zastoupení široké škály umělců a jejich uměleckých směrů je možno pozorovat, že zobrazování motivu piety nesouviselo pouze s reakcí na válečné události, ale že pronikalo napříč rozdílným politickým, náboženským a národnostním spektrem.

Klíčová slova: motiv piety, snímání z kříže, oplakávání Krista, 1. polovina 20. století, českoněmečtí umělci, malířství, náboženské motivy, Jan Autengruber, Endre Nemes, František Tichý, Bohuslav Reynek, Karel Černý, August Brömse, Maxim Kopf

Abstract

This thesis is concerned with the motif of Pietà in the painting and graphic by the Czech and Czech-German artists in the first half of the twentieth century. It explores the inspirations and influences of the religiously oriented pieces of this set of painters. At the beginning there is summarized the evolution of the iconographic motif of Pietà which was isolated from the motifs of the Lamentation of Christ and the Descent from the Cross. The thesis has two parts. First one focuses on the Czech artists and the second one on the Czech-German artists belonging to the Czech artistic scene in this period. The chapters are named after the intellectual basis and the similarity of expression of the included artists. In the early 20th century Rudolf Adámek was occupied by the motif of Pietà in the association with the contemporary symbolism. Karel Holý shifted the meaning of Pietà to the formulation of the hard human deal as well as František Tichý in his compositions of the Good Samaritan quite similar to the wooden gothic statues of Pietà. The existentialist ideas appeared in the work of Jan Autengruber. Vojtěch Tittelbach mixed the existentialist anxiety with the joyful circus performances. The theme of Pietà became actual in the wartime. Karel Černý responded with several paintings of Weepers with monumental figures which raised the intensity of expression. Endre Nemes embodied his antiwar metaphors to the metaphysical pictures of Prague Madonna which consist of pieces of architecture of Prague in the style of Arcimboldo. Certain kind of historicism appeared by Alois Wachsman. Very characterful kind of formulation of this theme we can see by Bohuslav Reynek who placed his compositions to his immediate everyday environment. German speaking part of the Czech artistic scene was influenced much more by the old master's style. Many works of Mathias Grünewald, El Greco, Tintoretto and others became popular and actual. A spiritual head of range of many Czech-German artists became August Brömse. Edgar Jantsch was inspired by Andrea Mantegna's extreme perspective. The crystalline forms derived from individual modification of cubism played an important role. They were used by Vratislav Hugo Brunner and Franz Urban. Totally unique are Maxim Kopf's „light cages“ which move the meaning of his composition to the symbolistic level. Thanks to a wide range of artists and their artistic ways we can see, that the use of the motif of Pietà wasn't just connected with the wartime, but it was common across different political, religious and national opinion.

Key words: Motif of Pietà, the Lamentation of Christ, the Descent from the Cross, First Half of the 20th Century, Czech-German artists, painting, religious motifs, Jan Autengruber, Endre Nemes, František Tichý, Bohuslav Reynek, Karel Černý, August Brömse, Maxim Kopf

Obsah

1. Úvod	8
2. Ikonografie Piety	11
3. Novozákonní tematika v českém moderním malířství	14
3.1. Symbolismus	15
3.1.1 Symbolismus Rudolfa Adámka	16
3.2. „Sociální“ pieta	17
3.2.1. Sociální úděl Karla Holana	18
3.2.2. Existencialismus Jana Autengruberu	19
3.2.3. Milosrdný Samaritán Františka Tichého	21
3.2.4. Expresionismus Vojtěcha Tittelbacha	22
3.3. „Válečná“ pieta	23
3.3.1. Monumentalita Karla Černého	24
3.3.2. Pražská pieta Endre Nemese	26
3.3.3. Historismus Aloise Wachsmána	27
3.4. „Domácí“ pieta	28
3.4.1. Petrkovští svatí Bohuslava Reynka	29
4. Náboženské motivy u německy hovořících umělců	32
4.1. „Staromistrovská“ pieta	33
4.1.1. Spiritismus Augusta Brömse	34
4.1.2. Perspektivní zkratka Edgara Jantsche	36
4.2. „Krystalická“ pieta	37
4.2.1. „Světelné klece“ Maxima Kopfa	37
4.2.2. Světelné vize Franze Urbana	38
4.2.3. Krystalické tvary Vratislava Hugo Brunnera	39
5. Závěr	41
6. Seznam citované literatury a odborných pramenů	44
7. Obrazová příloha	49
8. Seznam obrazové přílohy	77

Seznam použitých zkratek

NG – Národní galerie

ÚDU FF UK – Ústav pro dějiny umění Filosofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze

1. Úvod

Náboženská symbolika v dílech moderních umělců mě zaujala tehdy, když jsem si prolistovala katalog výstavy v Galerii moderního umění v Roudnici nad Labem z roku 1996 s názvem *Novozákonní motivy v českém umění 20. století*. Objevila jsem velké spektrum umělců, kteří se nechali inspirovat náboženskými příběhy, ačkoli třeba jinou částí své tvorby spadají do dobových avantgardních směrů. Tento anachronismus v moderním malířství mě zaujal a rozhodla jsem se prozkoumat vztahy a inspirační zdroje v dílech vybraných českých umělců. Výběr jsem omezila na motiv piety v malbě a grafice 1. poloviny 20. století.

K ikonografickému typu piety, tedy Panny Marie s mrtvým Kristem v náručí, připojuji též příbuzné scény oplakávání Krista, kde je zpravidla postav více, a potom dramatictější scénu snímání z kříže. Je to z toho důvodu, že všechny scény se pojí ke stejnému okamžiku po Kristově smrti na kříži a všechny vyjadřují lidskou bolest nad ztrátou milované osoby. Tato lidská spoluúčast na posvátné scéně ji mnohdy dokáže aktualizovat a znovu oživit. Dělo se to zvláště v těžkých časech válečných událostí, kdy většina lidí pocítila ztrátu někoho blízkého. Samotné válečné události se svou krutostí přímo provokovaly k metaforickému znázornění válečných hrůz a strastí. Umělci, kteří na válku reagovali, se často uchýlovali ve svých dílech k historickým reáliím, k tradiční křesťanské ikonografii anebo k inspiraci starými mistry, jejichž tvorba se stala aktuální právě v první polovině dvacátého století.

Dalším hnacím motorem pro vznik nábožensky orientovaných obrazů byla různá mystická a spiritistická hnutí počátku dvacátého století, která v souladu s transcendentálními prožitky zhmotňovala též tradiční křesťanské symboly a ikonografii.

Překvapivě nepodstatnou podmínkou pro vznik náboženských děl je příslušenství k oficiálním církvím – jednak katolické anebo k různým konfesím protestantismu. Hluboce duchovní dílo nemusel vytvořit jen věřící a zbožný umělec, nýbrž i nevěřící nebo hledající, jelikož právě nejistoty a pochybnosti se podílejí na zvýšení síly výrazu díla.

Důležitým zdrojem pro shromáždění a nalezení autorů, v jejichž tvorbě se vyskytují jednak náboženské motivy, ale především mnou sledovaný motiv piety, byl již zmiňovaný katalog výstavy z Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem z roku 1996.

Druhým zdrojem, který měl pomoci identifikaci autorů, měl být katalog výstavy „Náboženské umění XX. století“, která se konala v Domě umění v Brně na přelomu let 1947

a 1948. Ovšem katalog se ukázal být velmi stručným a nedostatečným zdrojem jednak kvůli absenci jakýchkoli popisů a dataci některých děl, tak také absenci jejich vyobrazení.

Naopak neuvěřitelně přínosnou se stala výstava „Mladí lvi v kleci“, která proběhla v Liberci na podzim roku 2013 a k níž vyšel rozsáhlý katalog editovaný Annou a Ivem Habánovými. Výstava navazovala na dlouholetý badatelský projekt, který měl za cíl rozšířit povědomí o německých výtvarnících žijících v Čechách a o jejich tvorbě. Začala se tím zaplňovat mezera, která v hodnocení a reflektování tvorby českých Němců, z nichž část byla židovského původu, panovala od druhé světové války a následném vysídlení Sudet. Nezájem jistě živila bolavá vzpomínka na Sudety a strach toto téma otevírat, přesto se povedlo až neuvěřitelně úspěšně vymazat, nebo alespoň zneviditelnit, tyto autory z oficiálního proudu českých dějin umění. V knize s podtitulem „Umělecké skupiny německy hovořících výtvarníků z Čech, Moravy a Slezska v meziválečném období“ je jejich tvorba plně rehabilitována a dána do kontextu českého uměleckého dění. Česká umělecká scéna by nebyla úplná, pokud bychom vynechali tuto důležitou vrstvu uměleckých osobností. Pozornost je věnována také duchovnímu zaměření českých Němců a nejrůznějším spirituálním tendencím dvacátých let.

Během studia a porovnávání různých zobrazení piet jsem zpozorovala nápadné podobnosti mezi některými autory. A to nejen formálního, ale i duchovního zaměření. Rozhodla jsem se tedy pro přehlednost rozdělit autory do několika skupin s vytvořeným odpovídajícím názvem, jenž má vystihnout podstatný rys skupiny. Duchovní tendence počátku století reprezentuje symbolismus Rudolfa Adámka, sociální otázky ve společnosti technického pokroku ovlivnily práce Karla Holana, existenciální myšlenky pak Jana Autengruba, Františka Tichého a Vojtěcha Tittelbacha. Na aktuální válečnou situaci reagovali především Karel Černý, Endre Nemes a Alois Wachsman. Úplně jiný rozměr dostávají obrazy a grafiky piet Bohuslava Reynka, který je zasazuje do obyčejného domácího prostředí. K českým autorům se suverénně připojili čeští Němci, kteří v první polovině dvacátého století tvořili nezanedbatelnou část uměleckého spektaklu. Jejich inspirace často pocházela od starých mistrů, v kterých viděli sílu tradice a stálou uměleckou hodnotu. Mezi nimi zaujímal přední místo August Brömse, duchovní vůdce mnoha mladých německy mluvících autorů. Tradicí se nechali inspirovat také Jan Alster a Edgar Jantsch. Duchovní klima doby přálo dalším formám transcendentálních tendencí vyjádřených expresivní formou. Mezi autory, které dobové metafyzično ovlivnilo, byli Maxim Kopf se svými světlými

vizemi, dále pak Franz Urban nebo Vratislav Hugo Brunner.

Tyto uměle vytvořené skupiny nejsou rozhodně uzavřené homogenní jednotky, které by byly neprostupné a nezaměnitelné. Naopak. Mnoho autorů se svou tvorbou přirozeně shoduje s více charakteristikami. Ani život není černobílý, vše je zabarveno subjektivním pohledem spolu s lidskými zážitky a zkušenostmi. Stejně jako skupiny nemohou být brány úplně striktně, tak také výčet umělců zahrnutých do této práce stojí na reprezentativním výběru nejcharakterističtějších z nich a nejde o souborný katalog výčtu veškerých prací tematizujících jeden ikonografický námět piety.

2. Ikonografie piety

Motiv piety se vyvinul ve vrcholném středověku, ovlivněn mystickou literaturou a poezií 13. a 14. století, jako je Zjevení sv. Brigity Švédské¹ anebo Meditace Jana de Caulibus, tzv. Pseudobonaventury. Je to jeden z nejemocionálnějších výjevů zobrazení mrtvého Krista, součást pašijových scén Kristova utrpení. Na klíně osamocené truchlící Panny Marie leží mrtvé tělo po jeho sejmutí z kříže. Je to chvíle před uložením do hrobu, kdy se Maria loučí se svým synem. Kristovo tělo v Mariině klíně poukazuje na to, že se jako dítě z Mariina klína zrodil a zase se do něj navrácí.² Maria má někdy v hrudi vbodnut jeden nebo sedm mečů, pak jde o tzv. Bolestnou anebo Sedmibolestnou Pannu Marii [1].³ Mezi sedm bolestí Panny Marie se počítá Simeonovo proroctví v chrámě při obětování dítěte, útěk do Egypta, ztracení dvanáctiletého Ježíše v Jeruzalémě, setkání Marie a Krista na křížové cestě, jeho ukřižování a smrt, snímání z kříže a nakonec jeho pohřeb. Sedm bolestí podtrhuje Mariinu spoluúčast na Božím utrpení a tedy i na vykoupení. Bolestná Panna Maria při snímání Krista z kříže má své typologické paralely⁴ v několika biblických událostech. Podle pozdně středověkého spisu *Speculum humanae salvationis* to jsou tři scény [2] – Jákobův žal nad zkrvavenou suknicí Josefovou, Adam a Eva oplakávající Ábelovu smrt a Noemi truchlící pro svého muže a syna.⁵

Německý pojem *Vesperbild*⁶ byl odvozen od večerní bohoslužby, která se na Velký pátek konala mezi ukřižováním a uložením do hrobu. Byl to čas rozjímání nad zobrazením mrtvého Kristova těla položeného do klína Panny Marie. Není tu vylíčena explicitně Mariina bolest, nýbrž ona sama nabízí mrtvého Krista věřícím k uctívání a odhaluje podstatu spásy

- 1 Panna Maria Brigitě Švédské: „I přijala jsem jsem Syna na svá kolena jako malomocného a celého zsináležo. Jeho oči byly mrtvé a plné krve, ústa studená a jako sníh, brada jako provaz, obličej stažený. Jak stál na kříži, tak jsem ho měla na kolenou, jako člověka staženého na všech údech. Potom ho položili na čisté plátno a já jsem mu svou rouškou vyčistila rány a jeho údy, zavřela mu oči a ústa, jež zůstaly při smrti otevřené.“ In: Hynek RULÍŠEK: *Postavy, atributy, symboly, slovník křesťanské ikonografie*, České Budějovice 2001, nepag.
- 2 Georgios z Nikomedie činí paralelu mezi mrtvým a narozeným Kristem, když bylo Kristovo tělo položeno do klína Panny Marie, která jej zalévala slzami. In: Jan ROYT: *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2007, 186.
- 3 Podle Lk 2, 35 pronikne Mariinu duši meč. Číslo sedm je symbolický počet dokonalosti a dokončenosti děje. Sedmibolestná Panna Maria se stala hlavní patronkou Slovenska, kde jí je zasvěcena bazilika minor v Šaštíňě.
- 4 Typologie je křesťanský způsob výkladu Nového Zákona na podkladě Starého Zákona, kdy se přemýšlí ve dvojicích podobných osob a událostí. Činí se paralela mezi zaslíbením ve Starém Zákoně a jeho vyplněním v Novém Zákoně.
- 5 Edgar BREITENBACH: *Speculum humanae salvationis: eine typengeschichtliche Untersuchung*, Strassburg 1930, 209–213.
- 6 Latinské *vesper* znamená večer.

světa skrze Kristovu oběť. Občas získal výjev i eucharistickou funkci, když se do hluboké rány v boku vkládaly hostie.⁷ Motiv se osamostatnil ve 12. a 13. století ze scény oplakávání Krista a stal se z něj samostatný devoční námět. Na počátku 14. století se začal objevovat v plastice.⁸ V malbě se pieta objevovala nejdříve v miniaturách (Hodinky z Turína z počátku 15. století), dále v dřevorytech a od druhé poloviny 15. století v deskové malbě.

Největší rozmach a obliba piet hlavně v plastice nastala kolem roku 1400 a následně v 15. století. Neexistuje žádná pevná vývojová řada v průběhu 14. století a ani se nedá říci, že by typ piety byl bytostně německý. Rozlišujeme několik typů piety podle polohy Kristova těla. Typ vertikální piety je starší a objevuje se již ve 13. století v Německu. Mezi nejznámější českou vertikální pietu patří socha z kostela sv. Jakuba v Jihlavě [3]. Tento typ byl nazýván také jako heroická pieta, kvůli nadživotní velikosti zpřímá sedící postavy Marie.⁹ Postupně byl tento typ vytlačen horizontálním typem piety, kdy Mariino a Kristovo tělo tvoří pomyslný kříž, jako je to na pietě z kostela sv. Tomáše v Brně [4]. V krásném slohu vznikaly diagonální idealizované piety. Za nejkrásnější je považována renesanční Michelangelova Pieta z chrámu sv. Petra ve Vatikáně [5].

Scéna oplakávání Krista není přesně popsána v evangeliích, ale postupně se vytvořila proměnou námětu kladení do hrobu, kde se vyskytuje více postav, mezi nimiž nechybí Panna Maria.¹⁰ Podle legendy bylo Kristovo tělo po sejmutí z kříže položeno na „kámen pomazání“¹¹, jakousi kamennou desku, kde jej naposledy políbila jeho matka a potom byl pohřben. Kámen byl později přenesen do Konstantinopole, kde je uchováván jako relikvie stejně jako Mariiny slzy.¹² Později se Kristovo tělo přesunulo z kamene do Mariina klína.¹³ Ve středověku pak zesílená intimita a lidský moment daly vzniknout samostatnému motivu piety, kdy okolní stafáž již opustila intimní scénu posledního rozloučení Marie se svým synem.

Motiv bolestného Krista patří též ke scéně piety, neboť jde o námět určený k rozjímání

7 Jutta SEIBERT: Lexikon christlicher Kunst. Themen, Gestalten, Symbole, Freiburg im Breisgau 1980, 57–58.

8 Jedním z prvních příkladů je Pieta z Coburgu z roku 1320. In: Johannes JAHN: Wörterbuch der Kunst, Stuttgart 1941, 582.

9 Milena BARTLOVÁ a kolektiv: Pieta z Jihlavy: pieta z farního kostela sv. Jakuba v Jihlavě – nový pohled na staré téma, Jihlava 2007, 13.

10 Podle kanonických evangelií (Mt 27, 59-60; Mk 15,45-47; L 23, 53; J 19,40-41) sňal Kristovo tělo z kříže Josef Arimatijský a uložil do nového hrobu ve skále a pomáhal mu přítom Nikodém, jenž přinesl vonnou mast z myrhy a aloe. Dalšími svědky byly ženy z Galileje, které jsou upřesněny u Mt 27,61 a Mk 15,47 jako Marie Magdaléna a Marie, matka Josefova. Postupně ve středověku k nim přibyly sv. Jan Evangelista, Panna Maria, další ženy a vojáci.

11 Symeon Metaphrastos zmiňuje poprvé „kámen pomazání“.

12 JAHN (pozn. 8) 582.

13 Zmiňují to byzantské texty Symeona Logotheta či neznámého patriarchy Mikuláše. In: ROYT (pozn. 2) 186.

nad polopostavou mrtvého těla Krista se zdůrazněnými ranami po ukřižování. Je důležité jej rozlišovat od výjevu Ecce Homo, kdy je zbičovaný Kristus s trnovou korunou a rudým pláštěm vyveden Pilátem a ukazován lidu.¹⁴ Samotná scéna bolestného Krista také nemá předlohu v Bibli, pouze Izajáš mluví o muži plném bolestí.¹⁵ Existuje mnoho typů zobrazení bolestného Krista. Někdy je zobrazen sám s překříženýma rukama ukazujíc své rány [6], jindy má hlavu položenou v rukou jako gesto smutku [7]. Eucharistická podstata může být zdůrazněna tím, že Kristus chytá svou krev do poháru anebo mu z rány v boku rostou klasy a vinná réva [8]. Gregoriánský typ zobrazení zachycuje Krista vystupujícího z tumb, jehož líbá bolestná Panna Maria. Na pozadí se objevuje kříž s arma Christi, nástroji Kristova umučení, Kristovo tělo podpírají sv. Jan Evangelista, Máří Magdalena a Panna Maria [9]. Ve vrcholném středověku se rozšířil typ andělské piety, na které Kristovo tělo drží anděl [10]. Posledním typem je pieta domini, kdy leží Kristovo tělo v náruči Boha Otce [11]. Obecně symbolizuje bolestný Kristus svou obětí eucharistii, stává se zprostředkovatelem milostí a milosrdenství a vyzývá k následování a spoluúčasti.¹⁶

14 Jan 19,5.

15 Iz 53,3.

16 ROYT (pozn. 2) 53–54.

3. Novozákonní tematika v českém moderním malířství

Náboženská tematika obsažená v obrazech malířů první poloviny dvacátého století se liší nejen inspiračními zdroji, ale i výrazovými prostředky a duchovním smýšlením. Část malířů byla ovlivněna dobovými spiritistickými projevy, jiní dávali přednost nové interpretaci starých mistrů. Mnoho z nich našlo nejvhodnější formu pro vyjadřování duchovních obsahů v expresionistickém slovníku, ovšem ani avantgardní surrealistické tendence se těmto námětům nevyhnuly.

Zpracování novozákonních témat u moderních malířů byl fenomén, který doprovázel životními etapami některé z nich, pro žádného z nich se však Bible nestala jedinou inspirací. Stejná témata byla zpracovávána rozličnými způsoby, jež se měnily podle jejich osobních zkušeností a na základě aktuálního politického a společenského kontextu.

Velmi složité je rozdělení a přesné vymezení pojmu duchovní umění a náboženské umění. Samy o sobě to jsou široké pojmy, které mohou označovat jednak díla s hlubokým duchovním nábojem, jednak díla vznikající pro sakrální prostor anebo mohou být zahrnuta do této definice pouze z důvodu výběru náboženské tematiky. Jelikož se zabývám pouze jedním motivem ze široké škály biblických výjevů, vybírám z pléna zvláště ty umělce, kteří představují významné osobnosti v českém uměleckém prostředí první poloviny dvacátého století a jejichž tvorba je volná, nezávislá na objednávkách církevních institucí. Nezáleží také, zda byl malíř věřícím křesťanem, neboť při vnímání působivosti a autentičnosti výrazu jde především o vnitřní pohnutky, které vedly k vytvoření díla a ty mohou být u nevěřícího či hledajícího mnohem intenzivnější a silnější.¹⁷

Jacques Maritain rozlišuje mezi církevním uměním, které je svázáno pravidly a účelem, a mezi uměním náboženským, jež je inspirováno symbolikou (například křesťanskou) a objevuje se ve volné tvorbě v malbě či literatuře.¹⁸ Zdůrazňuje také, že není možné nalézt čistou křesťanskou formu, důležité je udělat krásné hluboké dílo, které prožijeme a které se dotkne našeho srdce.¹⁹

Rozhodla jsem se rozdělit autory, o nichž budu psát, do několika skupin na základě výtvarné formy jejich děl a podobných myšlenkových a duchovních východisek. Skupiny, jež

17 Jan ROYT: Výtvarná inspirace Novým zákonem, in: Novozákonní motivy v českém umění 20. století, katalog výstavy, Roudnice nad Labem, říjen – listopad 1996, 10.

18 Jacques MARITAIN: Umění a scholastika, Olomouc 1933, 66.

19 Paul VALADIER: La Beauté fait signe: arts, morale, religion, Monts 2012, 223.

jsem takto vytvořila a do nichž jsem autory zařadila, nejsou v žádném případě uzavřené celky a mohou se proto volně prostupovat. Mé třídění je důležité pro zařazení autorů do společného kontextu a pro vystižení podobností stejně jako odlišností v jejich tvorbě.

3.1. Symbolismus

Symbolismus počátku století je v Čechách spojován se skupinou Sursum, která fungovala od roku 1910. Skupina byla svázána s mysticismem, esoterismem a teosofií.²⁰ Neměla žádného výrazného teoretika, pouze organizátora společných akcí Emila Pacovského. Brzy po své druhé a poslední výstavě v Obecním domě v roce 1912 se skupina rozpadla jednak kvůli nepochopení ze strany veřejnosti i odborné kritiky, určitý podíl na tom však hrály i spory mezi jednotlivými členy skupiny a absence výrazné umělecké osobnosti, jelikož členy se stalo mnoho průměrných literátů.²¹

Symbolismus se stal pro řadu umělců přelomu století zásadním vyjadřovacím směrem. Jedním ze členů skupiny Sursum byl Rudolf Adámek, jenž se svou tvorbou snažil zachytit transcendentální skutečnosti.

3.1.1. Symbolismus Rudolfa Adámka

Rudolf Adámek se věnoval nejdříve převážně knižním ilustracím pohádek²² a přispíval také do humoristických časopisů.²³ Pouhé ilustrace jej umělecky neuspokojovaly a chtěl tvořit podle vyšší inspirace a své vlastní vůle. Jeho grafická tvorba z počátku století je podobná grafikám Františka Koblíhy, jelikož oba spojoval zájem o symbolismus. Základní rozdíl mezi nimi ale tvoří duchovní a transcendentní obsah, který prochází celým dílem Rudolfa Adámka, zatímco u Koblíhy tvoří páteř díla náměsíčné nálady ve smyslnější poloze.²⁴ Adámek směřuje k nejvyššímu cíli, který vidí v křesťanském Bohu,²⁵ zatímco symbolisté se v duchu panteismu obraceli k veškerenstvu a mystice nejen křesťanské.

20 Aleš REZLER: Rudolf Adámek, katalog výstavy v Galerii Felixe Jeneweina města Kutné Hory 2008, nepag.

21 František ŠMEJKAL: Sursum 1910-1912, Krajská galerie v Hradci Králové 1976, 3–13.

22 Miroslava HLAVÁČOVÁ: Rudolf Adámek, katalog výstavy v Galerii moderního umění v Roudnici nad Labem 1995, nepag.

23 Zlatá Praha, Humoristické listy a Kopřivy.

24 ŠMEJKAL (pozn. 21) 29.

25 V dopise Emanuela Haunerovi z 2.1.1914 říká, že nejvyšší milostí je proudící láska Kristova a že touží namalovat obraz Velkého pátku, jenže v nitru k tomu není dost čistý. In: HLAVÁČOVÁ (pozn. 22) nepag.

Adámkovy grafické listy s náboženskou tematikou vznikají mezi léty 1910–1915, to byl již členem teosofické společnosti²⁶ a také skupiny Sursum.²⁷ Na poslední výstavě skupiny v Obecním domě vystoupil nejen s grafikami s novozákonnými křesťanskými motivy, nýbrž i s okultistickými obrazy ovlivněnými východními náboženstvími.²⁸ Také jeho tehdejší tvorba je rozkročena mezi biblické motivy jako je *Kristus vysmíváný* a *Snímání z kříže* a transcendentální motivy *Meditace* a *Splynutí*. Motiv Piety se nachází na několika dřevorytech *Snímání z kříže* [12] nejspíše z období 1910–1915. Obličej Marie pod křížem působí jako hrozivá maska, Kristovo tělo se redukovalo na kostru. Expresivního působení je dosaženo dramatickými kontrasty černé a bílé a velký podíl má i samotná technika dřevorytu.

Ve snaze o rozšíření náboženského pohledu vstoupil Adámek do teosofické společnosti, jejíž myšlenky se odráží v cyklu deseti litografií *Sen, život duše* z roku 1915. Cyklus byl vydán Emilem Pacovským roku 1920 v revue *Veraikon*. Tvary jsou značně geometrizované a abstrahované nejspíše vlivem tehdejších kubistických tendencí. Duchovní náplň cyklu směřuje k iluzi absolutního poznání.²⁹ Spojuje člověka s kosmem, zobrazuje duši a její cestu od probuzení k vyšším světům a na konci k Bohu. Později se stal Adámek spoluzakladatelem hermetické společnosti *Universalialia* a díky přátelství s Rudolfem Steinerem se začal oddávat meditacím a studiím snů.³⁰

Ve čtyřicátých letech se opět věnoval námětům z Kristova života. Postavy se stávají realističtějšími a tíhnou k expresionismu. Je to jistě způsobeno setkáním s barokní malbou, když pracoval na restaurování mnoha oltářních obrazů a fresek.³¹

3.2. „Sociální“ pieta

Po první světové válce se generace mladých umělců obracela k základním životním a mravním hodnotám, jejichž totální destrukci válka přinesla. Pozornost umělců se začala

26 20.10.1908 byl přijat do teosofické společnosti.

27 Členem skupiny Sursum se stal roku 1911.

28 HLAVÁČOVÁ (pozn. 22) nepag.

29 ŠMEJKAL (pozn. 21) 29.

30 Hana LARVOVÁ (ed.): *Sursum 1910 – 1912*, katalog výstavy Praha 25.4.–25.8.1996, Galerie hlavního města Prahy 1996, 88.

31 Restauroval fresky v Praze v domě Bedřicha Kočího z roku 1926, fresky Nejsvětější Trojice v chanovickém kostele, Poslední večeře ve Vršovcích v československém kostele, Proměnění Páně v Nezamyslicích a opravoval gotické a barokní fresky ve Vimperku, ve Zlaté Koruně, na Pecce, v Klatovech a Českých Budějovicích. In: HLAVÁČOVÁ (pozn. 22) nepag.

soustředit též na všední každodenní život, obyčejné věci obklopující člověka a na první pohled nezajímavá zákoutí města a předměstí.³²

Vědomí tíživé odpovědnosti za svůj život spolu s krizí ideologií navazovala na životní útlak první světové války, stejně jako na hospodářskou krizi, jako její odlesk, následek i spolupříčina.³³ Existencialismus však nebyl jen projevem sklíčeného vědomí poválečného, nýbrž zde vytryskl na povrch pocit, jenž dlouho klíčil v hloubi moderní duše. Každá doba měla svůj existencialismus, stal se jakýmsi rysem vznikajícího nového světa v nostalgii věčných konců a začátků.³⁴ Ztragičtění životního pocitu vedlo k odchodům básníků a malířů do osobního nitra, kde hledali jistoty mravní a duševní. Po rozprášení všech iluzí zbyl jen „nahý člověk“, po němž toužili mladí básníci třicátých a čtyřicátých let, a kterému zbylo jen fyzické lpění na životě a právu na život spojený s láskou k nejbližším.³⁵

Po Kierkegaardově interpretaci křesťanství jako náboženství úzkosti a odpovědnosti za hřích, kdy pocit existence splývá s vědomím hříchu a následným strachem z toho, že „Bůh je mrtev“, deklarované Friedrichem Nietzsche, ³⁶ přichází Gabriel Marcel se svým výkladem křesťanského existencialismu. Oproti Sartrově úzkosti z neustálé nutnosti volby, odsouzení ke svobodě a zodpovědnosti za to, kým člověk je,³⁷ přináší Marcel filosofii naděje, která spočívá v pozitivním tvůrčím aspektu lidské svobody, kdy člověk sebe hledá a tím pádem sebe vytváří.³⁸ Takovýmto pocitem sebeutváření a sebedefinování jistě procházelo mnoho citlivých umělců meziválečné doby.

3.2.1. Sociální úděl Karla Holana

Karel Holan byl jeden z těch, kteří vnímali těžkou sociální situaci po první světové válce a hledal stejně jako mnoho dalších nové společenské jistoty a nová umělecká řešení. Ačkoli vyšel z Akademie z ateliéru Maxmiliána Pirnera, který ještě ovlivněn generací Národního divadla lpěl na realistické malbě, pokoušel se Holan o jakýsi malířský primitivismus pod vlivem Gogha, Cézanna a Rousseaua.³⁹

32 Jiří ŠMÍD: Karel Holan, Praha 1984, 8–9.

33 Václav ČERNÝ: Druhý sešit o existencialismu, Praha 1992, 83.

34 Václav ČERNÝ: První sešit o existencialismu, Praha 1992, 60.

35 ČERNÝ (pozn. 33) 87.

36 Friedrich NIETZSCHE: Tak pravil Zarathustra: Kniha pro všechny a pro nikoho, Praha 1914, 85.

37 Jean-Paul SARTRE: Existencialismus je humanismus, Praha 2004, 14–45.

38 Marcel GABRIEL: K filosofii naděje, Praha 1971, 44.

39 ŠMÍD (pozn. 32) 8.

Na studijním zájezdu Akademie do Berlína a Drážďan poznal moderní francouzské a německé malíře, z nichž jej nejvíce ovlivnil Vincent van Gogh a Edvard Munch. Právě citově vypjaté obrazy z dvacátých let svědčí silně o Munchově vlivu. Objevují se v nich ostré barevné kontrasty a nerovnoměrně zjednodušované a schválně naivizované figury. Jedním z těchto raných obrazů je i *Ambulance* [13] z roku 1922. Obraz se váže k řadě děl se sociální tematikou a k tragédii obyčejných lidí, se kterými soucítí. Děj na obraze ustrnul v tichou modlitbu nad dvojicí sedící na zemi. Stará matka drží v klíně svou dospělou dceru, která je v obličeji k smrti bílá a má zavřené oči. Není poznat, jestli je ještě naživu, přesto k ohroženému mladému životu jako poslední zdroj naděje spěchají dva záchranáři s nosítky, aby dívku odvezli koňským vozem do nemocnice. Postavy jsou munchovsky protažené a zjednodušené se štíhlými pavoučími prsty. Lidskou tragédií zdůrazňuje potměšilý kolorit, stejně jako pochmurné prostředí periferie a továren v pozadí. Záliba v periferiích je mimo jiné ovlivněna Holanovým dětstvím, které strávil na omšelém neutěšeném dvoře v Praze v Rybné ulici.⁴⁰ Hlavní postavy reprezentují svou kompozicí i povahou výjevu novou sociální pietu, která je Holanovou „meditací o sociálním údělu.“⁴¹ Obraz je svým námětem blízký dílu *Utopená* [14] z roku 1919, kde je tragédie již dokončena a kde dívku ležící na břehu kompozičně ve středu dvou diagonál pozorují postávající postavy se sepnutýma rukama nebo rukama v kapsách, čímž podtrhují lidskou bezmoc a nemožnost zvrátit osud. Rovněž šedivé prostředí periferie se zsinanou žlutou oblohou podtrhuje tragický lidský úděl.

Holanova sociální tematika klade hlavní důraz na tíživý lidský osud. V tomto pojetí můžeme chápat i matku s dcerou z obrazu *Ambulance* jako novodobé pojetí piety.

3.2.2. Existencialismus Jana Autengruberera

Malířem, který svou tvorbou vyjadřoval dobové existenciální pocity byl Jan Autengruber. Prošel školením na Akademii výtvarných umění v Mnichově, kde se mu dostalo bravurního technického školení. Přispěla k tomu i každodenní návštěva Pinakotéky, kde trávil odpoledne kopírováním starých mistrů. Mezi jeho oblíbence patřili především Rubens, Tintoretto⁴² a Tizian. Podobně jako další čeští absolventi mnichovské akademie Ludvík Kuba

40 Karel HOLAN: Katalog souborné výstavy Karla Holana v Pavilonu Jednoty výtvarných umělců výtvarných v Praze Na příkopě v roce 1953, nepag.

41 ŠMÍD (pozn. 32) 12.

42 Velkým tématem umění v 1. desetiletí 20. století se stal Tintoretto také zásluhou Maxe Dvořáka. viz Max

nebo Jindřich Prucha nalézal u starých mistrů virtuozy a trvalé malířské hodnoty.

Od roku 1910 jej začaly zajímat náboženské motivy.⁴³ Do té doby maloval výlučně akty, portréty, krajinu a figurální scény. Náboženské scény zpracovával jako lidské drama, jako viděnou a živou každodenní realitu. Byl mu cizí literární a nemalířský původ motivů, stejně jako extatické vize, jak to bylo obvyklé právě v Mnichově, kde byl přirovnáván s divoké malbě Lovise Corintha.⁴⁴ Cítil, že chce dospět k velké formě,⁴⁵ což se zároveň odrazilo na volbě velkých témat. V používání náboženských námětů pro vyjádření lidských dramát je podobný Maxu Beckmanovi⁴⁶ a jeho rané tvorbě z let 1907–1909. Oběma se přičítá povrchnost impresionistické malby, uhlazenost Jugendstilu a teatrálnost německých expresionistů. Dotýkají se existenciálních otázek člověka moderní doby. Biblická témata se objevují v Mnichově i u dalšího pražského rodáka Eugena von Kahler.

Z roku 1912 pochází olejomalba *Snímání z kříže* [15] a pět dochovaných skic. Malba je barokně dramatická, drsné barvy a příměs asfaltu v oleji ji ještě ztemňují. Kompozice zůstává na všech variantách stejná – jsou zde tři kříže vedle sebe v řadě, což je neobvyklé schéma a nejspíše jej mohl Autengruber spatřit během své cesty po Itálii, kde v Benátkách visí v kostele San Cassiano Tintorettův oltářní obraz *Ukřižování* z roku 1568 [16].⁴⁷ Oproti benátské předloze má Autengruberův obraz prázdný prostřední kříž s nápisem a žebříkem opřeným zezadu. Tintoretto zobrazil živoucí vzrušenou scénu s třemi postavami na kříži a s dvěma dalšími na žebříku přibíjejícími tabulku s nápisem. Autengruberův obraz zde zobrazuje scénu již po samotném dramatu ukřižování a poté, co byl Kristus snesen z kříže. Důležité je lidské drama dvou lotrů, kteří v křeči pomalu trpí a umírají. Zdůrazněn je lotr po levici, jenž nám je perspektivně blíže a jehož tělo bez náznaku svatozáře se jeví ve své smrtelné tělesnosti. Obloha střídavě prosvětlena a zahalena mraky stupňuje dramatickost scény.

V dalších obrazech *Vztyčení kříže* z let 1914–1915 [17] je výraz vystupňován až

DVOŘÁK: Umění jako projev ducha, Praha 1936, 141–163.

43 Alžběta BIRNBAUMOVÁ: Malíř Jan Autengruber, Havlíčkův Brod 1960, 16. V dopise adresovaném svému bratru na jaře 1911 uvádí, že pracuje stále pomalu na Ukřižování, ale stále ještě jen na skicách, nechce s tím spěchat.

44 F. X. HARLAS: Jan Autengruber, Katalog výstavy, Seznam děl souborné výstavy malíře Jana Autengruberera k 15. výročí jeho smrti, Praha 1935, 13.

45 V zápisníku z roku 1914 si poznamenal, že chce malovat „jednoduše v barvě, žádné malicherné tóny, určité syté, ale krásně lomené barvy, mohutná modelace, jasnost formy, plasticita, výraz!“ In: Vojtěch LAHODA: Jan Autengruber 1887–1920, Praha 2009, 66.

46 BIRNBAUMOVÁ (pozn. 43) 28.

47 Vojtěch LAHODA / Jan JEDLIČKA (ed.): Jan Autengruber 1887–1920: dílo 1910–1920, Katalog výstavy Národní galerie v Praze (18. 4. – 21. 7. 2002), Praha 2002, 21.

k dramatické expresi. Jistě Autengruber poznal další Tintorettův obraz *Ukřižování* v Sala dell'Allbergo v Scuolla di San Rocco v Benátkách z roku 1565 [18]. Ale inspirace starými mistry mu nebránila ve volném používání motivů a svobodném zacházení s barvou až do expresionistické polohy. Postavy na obraze splývají s krajinou, nevidíme jejich obličej, pouze vzrušená gesta a barevné paprsky. Je to vskutku „vzrušení podané barevnými skvrnami“.⁴⁸ Prostřední kříž je vztyčován jako poslední, ostatní dva již nejisté stojí. Kristovo tělo uprostřed se naklání v půlobluku k zemi a tvoří optický střed obrazu. Vír lidských gest a muk z tohoto výjevu nedělá pouze obraz náboženský, nýbrž jde o totální zachycení lidské bolesti.

Obraz *Piety* z roku 1917 [19] představuje osamělý a tichý žal matky nad mrtvým synem. Olej na kartonu je původně jen skicou. Maria sedí na jakési lavici, která je načrtnuta jen v obrysech. Podpírá bezvládného Krista, jehož tělo na ní leží ve stejném půlobluku, jaký zaujímá mrtvé tělo na známé *Pietě z Avignonu* [20]. Kristovo tělo je skoro průsvitné, zobrazeno pouze konturou a zvýrazněna je pouze rudá rouška kolem pasu. Mariin modrý šat je naopak velmi hmotný a jako jediný na obraze představuje souvislejší barevnou plochu. Obě postavy mají kolem hlav svatozář tvořenou bílou a modrou linkou. Není to jenom obraz Mariina utrpení, ale též všelidského, poznamenaného událostmi první světové války.

Nadčasové biblické motivy provází Jana Autengruber celá válečná léta. Mučedníka svatého Šebestiána maluje jako figuru pnoucí se po stromě a srůstající s ním – smrtelné lidské tělo se stává stromem a odhaluje se ve své ubohosti jako Kristus snímaný z kříže. Jeho pozdní kresby před předčasnou smrtí na zápal plic jsou plny osobní hluboké melancholické výpovědi o křehkosti a zranitelnosti lidského života a současně všeobecných lidských pravd.

3.2.3. Milosrdný Samaritán Františka Tichého

Existencialistické výpovědi se František Tichý přiblížil již svými obrazy klaunů a cirkusových komediantů, kteří pod maskou skrývají svou „nahou“ tvář. Poté, co se vrátil v roce 1935 po pětiletém pobytu z Paříže, jeho tvorba umělecky vyzrála a stal se nejvyhledávanějším ilustrátorem.

Vlivem dobového klimatu se u něj začínají objevovat od roku 1937 náboženské motivy. Téma, které je spjato s lidským dobrodiním, je Milosrdný Samaritán. K tomuto

48 BIRNBAUMOVÁ (pozn. 43) 29.

motivů se stále vracel až do konce roku 1949. Postupně se význam kompozice mění z příkladu lidské pomoci a záchrany na memento smrti. Stejně tak vysychá veškerá tekutina v lahvi, kterou Samaritán napájí nemohoucího a zůstává v jeho objetí pouze zubožené lidské tělo.⁴⁹ Těmito dvoufigurálními kompozicemi Samaritána s ležícím zraněným tělem dospěl k řešení, které evokuje polohou těla a způsobem řasení draperie gotické sochy piet.⁵⁰ Stejně hodnocení získaly další kompozice s milosrdným Samaritánem, které připomínají „statuární velikost a výrazovou naléhavost piet z doby vrcholné gotiky“.⁵¹ Přímé předobrazy prací sice neznáme, ale jistě hledal inspiraci ve starém umění. Jistá forma historismu se tehdy nevyhnula ani dalším malířům – Antonínu Procházce, Aloisu Wachsmannovi, Karlu Lidickému či Vladimíru Sychrovci.⁵²

První návrh *Milosrdného Samaritána* z roku 1938 [21] je možná ovlivněn Preislerovým *Milosrdným Samaritánem* z let 1913–1914 [22].⁵³ Matějčkův popis Preislerova obrazu charakterizuje neuvěřitelně přesně i Tichého dílo: „olejový náčrt, zběžně napsaný štětcem třemi barvami, bílou, černou a rudou, v divokém kolotání barevných tahů a skvrn, z nichž tryská forma živá a vyzařuje život sám v úchvatném podobenství utrpení a lásky. Ale je to jen zdánlivá improvizace. Kompozice je svázána v ploše i v prostoru rytmem přímo klasickým a každý tah štětce slouží stavbě i výrazu obrazu záměrným dotekem plátna“.⁵⁴

Obraz *Milosrdného Samaritána* z roku 1949 [23] je přirovnáván výrazem a výškovou kompozicí k Fillovi *Milosrdnému Samaritánu*⁵⁵ z roku 1910 [24] a odpovídá mu i popis Vincence Kramáře,⁵⁶ který jej dává do přímé souvislosti s vlivem Cézannovým a El Grecovým. Samotná „kontrastní hra objemů natočených v plochu“ jej přibližuje kubismu. Kompozice je velkoryse strohá a co nejvíce zjednodušená, stejně jako použití monochromní barevnosti. Nelze si ve spojitosti s touto kompozicí nezpomenout na nedokončenou Michelangelovu *Pietu Rondanini* [25] ze závěru jeho života z roku 1564, na níž je Kristovo mrtvé tělo ve stoje přidržováno Marií a působí svou jednoduchostí neuvěřitelně expresivně.

Těmito náboženskými kompozicemi se František Tichý v čase druhé světové války vzdálil svým ilustracím klaunů a veselých krasojezdkyň z předchozího období a objevil svět

49 Tomáš WINTER: František Tichý, Praha 2002, 114.

50 Vincenc KRAMÁŘ: O obrazech a galeriích, Praha 1983, 176.

51 Jan KVĚT: K výstavě nových prací Františka Tichého, katalog výstavy Vilímkovy galerie v Praze, Praha 1943, nepag.

52 Kritický měsíčník 4, 1941, 317.

53 Jan TOMESŠ: František Tichý, Malířské dílo, Praha 1976, 108.

54 Antonín MATĚJČEK: Jan Preisler, Praha 1950, 96.

55 Ibidem 108.

56 Vincenc KRAMÁŘ: Umění Emila Filly a Antonína Procházky, Karel Vavřík, Opava 1932, 13.

lidského milosrdenství a soucitu.

3.2.4. Expresionismus Vojtěcha Tittelbacha

V Tittelbachových obrazech nabyl existencialismus nové naléhavosti. Snažil se ve válečných letech nastolit chvíli lidského štěstí a lásky a zapomenout na každodenní těžkosti. Po roce 1930 se postupně jeho forma začala rozkládat do plastických objemů, které svědčí o sochařském vnímání skutečnosti. Jistě to bylo i vlivem pařížského pobytu a setkání s tvorbou Cézanna a kubistů. Obrazy se přiblížily surrealismu svou imaginativností, ačkoli Tittelbach se nikdy nestal členem surrealistické skupiny. Spíše svou magickou fantazií připomínají jeho obrazy primitivistické Picassovy totemy a masky.⁵⁷

Tittelbachova tvorba zahrnuje ve třicátých a čtyřicátých letech symbolická podobenství válečných let. Nejsou to ovšem jen obrazy plné lidského utrpení, nýbrž přitahující a omamující svět klaunů, komediantů, cirkusů, vykladaček karet či kejklířů. Vznikají obrazové parafráze, které mísí veselí se skrytou úzkostí a existenciálním strachem. Obrazy toreadorů a býčích zápasů ze čtyřicátých let personifikují boj dobra se zlem, který se stal aktuálním po nacistické okupaci. Jeho plátna se španělskými motivy a krajinou, „kde nikdy nebyl“, čerpají z dojmů mimo viditelný svět, jsou jeho osobitým zachycením dramatických událostí,⁵⁸ skutečných, byť zcela vymyšlených. Gesta a pocity postav jsou shodná s naším prostředím, proto působí nejvýše aktuálně.⁵⁹

Pieta z roku 1943–1944 [26] je velmi expresionistického rázu. Mohutné nánosy barev, široká barevná škála a tlusté kontury zvyšují dramatické působení díla. Z plošného růžového pozadí vystupují postavy plačící nad Kristem. Maria uprostřed má obě ruce zdvižené v hořekujícím gestu, její krvavě červený plášť kontrastuje s mrtvým tělem Krista. Tři postavy za ní jsou schovány ve stínu, jelikož jasné světlo ozařuje zepředu pouze Marii s Kristem. Tíha utrpení deformuje zkroušené obličejové postav. Svou kompozicí se obraz blíží El Grecově *Pietě* z roku 1576 [27], na níž je Kristovo tělo také předkládáno čelně divákovi ke kontemplaci. Dynamické napětí světla a stínu, stejně jako výrazná barevnost velkých ploch připomíná svou intenzivní duchovností obrazy utrpení Krista od Georgette Rouaulta [28].⁶⁰

57 Jiří KOTALÍK: Vojtěch Tittelbach, Praha 1959, 8.

58 Jedná se o Španělskou občanskou válku a jeho tzv. Španělský cyklus z roku 1934.

59 Karel KONRÁD: Vojtěch Tittelbach – Španělská předehera, Praha 1946, 5–7.

60 Luboš HLAVÁČEK: Vojtěch Tittelbach, Praha 1986, 25.

3.3. „Válečná“ pieta

Umělci, kteří začali vycit'ovat nebezpečí války stahující se nad Evropou, se k tomu začali vyjadřovat různými způsoby. Někteří malovali přímé symboly války a jejích hrůz v podobě dramatického zobrazení zranitelných lidských těl, jiní se vyjadřovali metaforicky a pomocí náboženských symbolů. Ikonografickým tématem doby protektorátu se staly madony a piety. Madona v návaznosti na domácí tradici již od středověku jako symbol mateřské lásky a bezpečí domova. V dramatické době hledalo mnoho umělců bezpečí v idyle domova a utíkali se také do vnitřní izolace. Pieta se stala vyjadřovacím tématem pro svou bolestnou podstatu a pocit spoluprožívání utrpení.

Na obrazech se začala objevovat hrozba války již od počátku třicátých let v různých více či méně zašifrovaných symbolech. Mezi ikonograficky zajímavé patří *Madona s deštníkem* [29] Endré Nemesse, na jejímž pozadí je vidět letící letadlo, symbol pozdějších nešťastných válečných let. Zavěšená mapa Evropy na zadní stěně dává zahlédnout zřetelný obrys Československa. Maria má na hrudi nakupenou spleť architektury gotické a barokní Prahy a rozevřený černý deštník. Deštník jako symbol ochrany, který však dostal sarkastický význam, poté co lord Chamberlain roztáhl svůj deštník se slovy, že za cenu Československa byl zachráněn mír.⁶¹

3.3.1. Monumentalita Karla Černého

Malíř Karel Černý pocházející z chudých poměrů byl celý život samotářem. Stejně tak jeho dílo, které je nezařaditelné do jednoho výtvarného názoru a uchovává si osobitý ráz. Osud k němu nebyl milosrdný, často se potýkal s hmotnou bídou, ale „byl z těch umělců, které ani Bůh, ani ďábel nemůže zabít dřív, dokud neřekli všechno, co chtěli.“⁶²

Důležité oblasti jeho tvorby jsou obrazy krajin, které jsou zachycovány v ponuré noční době. Častý motiv noci tematizuje melancholické pocity z války, nejen jako symbol okupace, ale také jako čas snu. Dále to byl svět lidí proměněný v druhou skutečnost snu a touhy,⁶³ a také zátiší, která získávají symbolický význam a stávají se zrcadlem dobové stísněnosti.⁶⁴ To

61 Jiří MAŠÍN: Endre Nemes, Výtvarné symboly lidského času, Praha 1987, 25.

62 Jan DRDA: Malíř Karel Černý, Praha 1943, 7.

63 Ibidem 10.

64 Vojtěch LAHODA: Karel Černý, Praha 1995, nepag.

se projevovalo i jistou tíhou ležící na věcech.⁶⁵ Ačkoli zobrazoval noční bary, kavárny, zahradní restaurace, cirkusy a motivy milenců, kde je přítomna veselá společnost a její zábavy, přesto z obrazů zaznívá existenciální pocit osamocení, smutku a vědomí lidské pomíjivosti. Forma se zjednodušila a převládá obrysová linka. Barvy jsou hutnější a získávají symbolický význam (zelená – smrt, purpurová – život, fialová – smutek).⁶⁶ Sytostí barev dosahují obrazy až gotické monumentalitě, proto bylo jeho dílo též označeno jako svébytný projev neogotismu⁶⁷ či neoromanismu.⁶⁸

Zájem o gotické ale i barokní umění u Černého vyvěrá z vnitřního duševního pocitu a potřeby zdůraznění spirituality, skrytého symbolismu a idealismu. Přivedlo jej to ke zjednodušování a stylizování figur, skoro až k jakémusi primitivismu, jehož schopností je nejjednodušším způsobem vyjádřit intenzivní pocity. Postavy jsou různě deformovány, mají protáhlé hlavy i ruce, tělo je obtaženo tlustou konturou a složeno z barevných ploch. Jeho malby vyjadřují symbolická poselství ve vlastním světě vytvořeném v obraze.

Velmi zvláštním a symptomatickým motivem se stalo černé slunce, paradox charakteristický pro romantickou poezii. Jednou z mnoha inspirací se stala existenciální a skeptická kniha Louise Ferdinanda Céline *Smrt na úvěr* z roku 1936⁶⁹ či autobiografie *Cesta do hlubin noci* z roku 1932. Malby naříkajících žen aktualizují a potvrzují Černého duševní rozpoložení, v němž převládal životní smutek a melancholie a jsou projevem existenciální hořkosti. Na jiném obraze *Plaček* [30] pluje na nebi naopak zelený měsíc jako symbol oběti a smrti.

Monumentální malba *Oplakávání* z roku 1946 [31] se stala vrcholem nábožensky inspirované tvorby čtyřicátých let. Ležící postava má prototyp v obraze *Raněného muže* z roku 1942 [32], jehož další verzi namaloval Černý roku 1945 a použil jako přímou studii pro *Oplakávání*.⁷⁰ Figury působí díky silnému zjednodušení jako monumentální kulisy, jsou opět ohraničeny tlustou linkou a jejich plasticitu zvyšuje výrazné stínování. Velké zjednodušení tvaru dodává malbě na intenzitě výrazu. Šedomodré nehybné pozadí zdůrazňuje Mariin žal, jejíž hlava se smutnými mandlovými očima ovládá celou tichou scénou. Kristus leží nahý na

65 Věra HALASOVÁ: Konfrontace. K výstavě 21 malířů v Topičově salonu v Praze. *My* 45, 1945, č. 4, 4.

66 Zdeněk HLAVÁČEK: Karel Černý, malířské dílo, Praha 1958, 9.

67 Václav Nebeský mluví o „duchovním horizontu“ ve smyslu sepětí duchovního základu gotiky s Černého tvorbou. In: Václav NEBESKÝ: Moderní umění v dnešní době, úvod katalogu výstavy Mánes 1907-1938, Praha 1945, nepag.

68 Jan BOROVIČKA: Malíř Karel Černý le peintre, Praha 1946, nepag.

69 Vojtěch LAHODA: Karel Černý 1910 – 1960, Barva a existence. Soupis malířského díla, Praha 2003, 60.

70 Ibidem 105.

zemi na cípu Mariina šatu, jeho mrtvý obličej se změnil v masku, ne nepodobnou Picassovým Avignonským slečnám.⁷¹ Kompozice vedle sebe seřazených naříkajících postav nad mrtvým tělem připomíná *Oplakávání* od Guidoccia Cozzarelliho z muzea v Altenburgu [33]. Přesto není možné tvrdit, že Černý tento obraz předtím viděl, jelikož podnikl svou první studijní zahraniční cestu až v roce 1946 do Paříže. Jedná se zde spíše o základní schéma pro vyjádření smutku nad mrtvým. *Oplakávání* se stalo důležitou dominantou výstavy v Topičově salonu v roce 1946, kterou uspořádal Jaroslav Borovička. V katalogu zařadil Jan Patočka Černého „mezi pravé umělce, kteří v době okupace nehradili své přesvědčení a ideály“.⁷²

Z obrazu *Oplakávání* není úplně zřetelné, zda se scéna odehrává ve dne nebo v noci. Černý maloval prý převážně v noci podobně jako někteří dekadentní malíři, ovšem může to být také mystifikace a slovní hříčka ve spojení s jeho jménem.⁷³ Každopádně se zde opět objevují jeho charakteristické barvy – černá a modrá jako barvy noci. Ve čtyřicátých letech na Černého zapůsobil také André Derain, se kterým souzní záliba v černé barvě a důraz na osudovost obrazu.⁷⁴ Z černé barvy v jeho díle se „ozývá něco mytického jak z barvy noci, rozvírá se do záhadných dálek a zhušťuje se až k hmatatelnosti, je vlídná jako útulek a zase hrozivá, tmí se jako vesmírné lůno věcí, baladicky se rozehrává světelnými kontrasty, zabydluje se jako domov duše.“⁷⁵

3.3.2. Pražská pieta Endre Nemese

Endre Nemes studoval v ateliéru Williho Nowaka, pedagoga s evropským rozhledem, který se znal s expresionisty z uměleckých skupin Die Brücke, Der Blaue Reiter a s Paulem Kleeem.⁷⁶ Během studia chodil často do sbírky francouzského umění v Moderní galerii ve Stromovce⁷⁷ a aktuální francouzskou tvorbu poznal na studijním pobytu Paříži roku 1933.

V Nemesových raných dílech ze třicátých let se objevuje vždy postava člověka bez kůže. Byly inspirovány prohlížením starých anatomických atlasů. V rovině absurdní reality aktualizují tíživou atmosféru třicátých let. Tragika gotických piet a barokního vzrušení je

71 Černý poznal tvorbu Pabla Picassa již za studií na přednáškách z dějin umění od V. V. Štecha.

72 Jan PATOČKA: úvod katalogu výstavy Karel Černý, Topičův salón, Praha 1946, nepag.

73 LAHODA (pozn. 69) 19.

74 Josef KROUTVOR: *Café fatal*, Praha 1998, 62.

75 Miroslav MÍČKO: *Kresby Karla Černého*. Katalog výstavy, Vilímkova galerie, Praha 1942, nepag.

76 MAŠÍN (pozn. 61) 13.

77 Endre NEMES: *Pod příkrovem času*, Praha 2003, 93.

doplněna inspirací z arcimbaldovských skladeb.⁷⁸ Později se kloní k metafyzické malbě, která je ovlivněna Giorgiem de Chirico. Využíval reálného vzhledu předmětů, kterým ale dával nový význam, čímž stupňoval jejich magičnost. Každý předmět má podle něj dva aspekty – obyčejný realistický, který vidí každý, a druhý duchovní metafyzický, který vidí jen někteří ve chvíli „jasnozřivosti“.⁷⁹

Nemesovy nejdůležitější obrazy konce třicátých let jsou inspirovány gotickou a barokní Prahou. Zároveň se v nich ozývá hrozba blížící se druhé světové války. Klíčovým dílem jeho tvorby se stala *Pražská pieta* z roku 1938 [34]. Ústředním motivem je gotická socha piety s torzem těla mrtvého Krista na klíně. Hrud' Panny Marie je přerušena architektonickým motivem se sloupy a její hlava je zasazena do půlkruhového tabernáku. Obličej nese portrétní rysy odpovídající kresbě Jarmily ze stejného roku.⁸⁰ Socha stojí na vlastním soklu a dramatická drapérie Mariiných šatů připomíná šaty krásnoslohých madon.⁸¹ Vlevo vedle Marie stojí mechanická loutka – automat se zdůrazněným motivem rukou jako symbolu zla.⁸² Námět mechanismů a strojů zdůrazňuje absurditu situace, motiv velké ruky připomíná krutost světa. V zadním plánu vidíme evokaci genia loci Prahy s jasně čitelnou architekturou Luragova kostela Nejsvětějšího Salvátora, Matheyova křížovnického kostela sv. Františka Serafinského, kostela sv. Havla na Starém Městě, chrámu Matky Boží před Týnem a věží Staroměstské radnice. Tvarově čistá a dokonalá geometrická tělesa dotvářejí metaforický smysl celé kompozice. Objevují se zde stereometrické tvary jako jehlany, hranoly a koule, které tvoří kontrast k destruktivní figurální složce obrazu. Obě postavy vrhají ostré stíny. Jsou postaveny v iluzivním prostoru pokoje či ateliéru před dřevěným obkladem. Spodní plocha obrazu má krásu gauguinovských starorůžových barev.⁸³ Tragický ráz kompozice podtrhuje tmavé nebe s několika hvězdami v průhledu v zadní části za obličejem Madony. Skulpturálně citěné postavy v mnohém předjímají problémy poválečné plastiky.⁸⁴ Svou Pražskou pietu provedl Nemes jak v malbě, tak v grafice.

Nemesovo dílo je téměř celé prostoupené tématem člověka a humanismu. Dokázal vytvořit „výtvarné symboly lidského času a existence s jeho tísní i nadějí.“⁸⁵

78 MAŠÍN (pozn. 61) 9.

79 Miroslav LAMAC: Myšlenky moderních malířů, Praha 1968, 265.

80 Obličej nese portrétní rysy Jarmily Haasové, Nemesovy tehdejší o třináct let starší milenky. In: NEMES (pozn. 77) 80.

81 Například gotická pieta z Olomouce zvaná Křivákova.

82 MAŠÍN (pozn. 61) 25.

83 MAŠÍN (pozn. 61) 25.

84 Jiří MAŠÍN: Endre Nemes, nové obrazy. Katalog výstavy Národní galerie v Praze. Valdštejnská jízdárna září – říjen 1971, 9.

85 MAŠÍN (pozn. 61) 45.

3.3.3. Historismus Aloise Wachsmana

Veselá povaha provázela umělce celý život a odrazila se ve svobodě používání moderních výtvarných forem k dosažení zdůrazněného obsahu. Ze stejného zdroje pramenila jeho výstřednost spojená s pohrdáním teoriemi, manifesty a autoritami.⁸⁶ Jeho duchovními učiteli byli Picasso a Bohumil Kubišta, jenž jej fascinoval svou duchovní náplní nové formy.⁸⁷ Wachsman vyšel z kubizujících tvarů Josefa Čapka, ty ale překonal ve prospěch realistických zátiší a později magické reality surrealistických kompozic.

Alois Wachsman byl hluboce věřící a právě svou vírou se lišil od ostatních surrealistů. Čeští i francouzští surrealisté zastávali většinou protináboženské postoje a odmítali sakrální symboliku. Wachsman byl kritizován za to, že pouze využívá vnější formy, které přizpůsobuje tradičním podobenstvím a konvenčnímu výkladu,⁸⁸ a že jeho křesťanský symbolismus je ukázkou výtvarného omylu. Od mládí se v jeho představách mísila realita s fantazií a básnivostí. Ve dvaceti letech napsal svému příteli Josefu Fričovi, jestli by teď nemohl při běhání po nábřeží a domů potkat Krista.⁸⁹

Jeho biblické náměty jsou poetické a hluboce citové výjevy. Není v nich jednota času a místa, vyskytují se v nich biblické děje a zároveň lidé moderní doby. Vše se spojuje díky lásce k bližnímu, jak psal již v jednom dopise z 18. ledna 1918, že „láska zajisté spasí svět“.⁹⁰ Láska, která pomůže zachránit svět, se stala nadějí během nastávajících těžkých válečných let. Novozákonní náměty se v jeho tvorbě neobjevovaly jen jako ohlas válečných událostí, nýbrž probíhají celou tvorbou. Na konci života však převážily nad ostatními. Trpěl na tuberkulózu a ve víře nacházel posilu. Tehdy se také objevil v jeho díle vliv Pietera Brueghela staršího, zvláště ve zdůrazňování objemů a v používání velkých barevných ploch.⁹¹ Oba malíři si byli příbuzní duchovní mohutností projevu a hlubokou lidskostí. Druhým, kdo jej zaujal, byl Mistr Třeboňského oltáře se svou vroucností a intenzivním koloritem. Intenzivní červené pozadí jako na Třeboňském oltáři se objevuje také na několika Wachsmanových pracích ze třicátých a čtyřicátých let. Nemusí to být ovšem pouze vlivem gotického mistra, důvod můžeme hledat též v jeho nemoci, jelikož lidé nemocní tuberkulózou mají pocit, že hoří.⁹²

86 Jaromír PEČÍRKA: Alois Wachsman, Praha 1963, 14.

87 Karel HONZÍK: Ze života avantgardy, Praha 1963, 23.

88 Vratislav EFFENBERGER: Výtvarné projevy surrealismu, Praha 1969, 97.

89 Rea MICHALOVÁ: Alois Wachsman, Praha 2003, 13.

90 PEČÍRKA (pozn. 86) 13.

91 Ibidem 18.

92 MICHALOVÁ (pozn. 89) 82.

Od počátku třicátých let se v jeho tvorbě objevují antické a později i biblické motivy, které zůstanou hlavním zdrojem námětů až do jeho smrti. Často se vrací k tragickému příběhu Oidipa a jeho historii ztvárňuje v „Oidipovském cyklu“. Tato díla vznikla z hlubokých osobních prožitků a později se Wachsman s hrdinou natolik ztotožnil, že se jím stává on sám.⁹³ To se děje též na obrazech s novozákonní tematikou z počátku čtyřicátých let. Tato díla jsou zvláštním druhem historismu,⁹⁴ který se objevil v české malbě ve válečných letech.

Na obraze *Oplakávání Krista* z roku 1940 [35], který provedl dvakrát tužkou a jednou olejem, zobrazil sám sebe jako malého chlapce v klobouku a botičkách.⁹⁵ Přihlíží smutnému výjevu s růžičkou v ruce, je otočen do centra obrazu, takže mu do obličeje nevidíme. Všechny figury mají plné objemy zdůrazněné jasnou linií těla. Scéna se odehrává v bezčasovém mystickém prostoru. Malý chlapec připomíná Oidipa z mytologického cyklu, kterého charakterizuje námořnický oblek a slamák se stuhou. Tyto atributy jej někdy úplně zastupují a svědčí o jeho přítomnosti a osudu, ačkoli sám hoch na obraze již není. Tak je to patrné například v malbě *Hannibal ante portas* z roku 1935 [36], kde leží vedle skály opuštěné střevíce a na věšáku visí slaměný klobouk. Slova názvu připomínají nebezpečí, které je na obzoru a přesto netušíme, co to může být. Malý chlapec, který si odložil své věci, může sotva komu ublížit. Tato rozporuplnost obsahu dokládá jeho zálibu ve vtipu a recesi.⁹⁶

3.4. „Domácí“ pieta

Přetrvávající barokní náboženská lidová tradice, která spojovala víru se všedním životem, uvědomujícím si svou konečnost a pomíjivost, zůstávala i na počátku 20. století stále živá. Spolu s respektem k lidovému umění tvořila jeden z kořenů moderního českého umění. Z tohoto podhoubí vyrostlo i dílo Bohuslava Reynka, jehož jsem zahrnula do zvláštní kapitoly nazvané „domácí“ pieta.

Označení se přímo váže k prostředí výjevů, neboť všechny grafiky, které vytvářel, byly spojeny s jeho milovaným domovem. Reynek byl hluboce věřící a jeho dílo nejen grafické, ale i básnické, ukazuje sepětí s Bohem a jeho posly uprostřed nejobyčejnějších věcí a nejvšednějších dnů.⁹⁷ Proto se také většina scén odehrává přímo za oknem, na dvoře či

93 MICHALOVÁ (pozn. 89) 81.

94 Kritický měsíčník 4, 1941, 317.

95 MICHALOVÁ (pozn. 89) 81.

96 Ibidem.

97 Sylvie GERMAIN: Bohuslav Reynek v Petrkově, Havlíčkův Brod 2000, 26.

v zahradě Petrkovského domu. Ovšem tato petrkovská každodennost je jen mlžným závojem, zpod kterého se vynořují vidiny světců a postav z Nového a Starého zákona tak, jak je během staletí utvářely legendy. Tento duchovní svět se otevře jen tomu, „kdo dokáže vidět pod povrch reality a rozumět.“⁹⁸

3.4.1. Petrkovští svatí Bohuslava Reynka

Samotářský malíř a grafik Bohuslav Reynek prožil celý svůj život v rodném stavení v Petrkově. Lpění na oáze klidu a zahradě rodného domu, který „je více než obydlí, je jádrem snů“⁹⁹ se promítlo také do jeho tvorby. Důležité se pro Reynka stalo přátelství s Josefem Florianem,¹⁰⁰ který okouzlen dílem Léona Bloye,¹⁰¹ založil ve Staré Říši nakladatelství Dobré Dílo, v němž vydával v malých nákladech překlady soudobých francouzských spisovatelů, převážně katolicky orientovaných, kam Reynek přispíval mnoha překlady až do roku 1948.¹⁰²

Ve Staré Říši se seznámil s tvorbou německých expresionistů, technikou linorytu a s kvaší francouzského malíře Georgese Rouaulta.¹⁰³ Rouaultova tvorba Reynka okouzila intenzitou a hloubkou citu a smyslu pro lidskou tragédii. Lišila se svým tragickým vnímáním světa a života [28], naopak spojovalo je to, že oba kladli sílu výrazu nad technickou dokonalost,¹⁰⁴ neboť Rouaultovo dílo je „primitivní a rafinované jako lidové umění.“¹⁰⁵

Od roku 1933 začíná Reynek používat techniku suché jehly,¹⁰⁶ která nakonec v jeho díle převáží a stane se páteří jeho výtvarného díla. Tato grafická technika dovoluje pracovat též v noci a může být přerušována, jak si to žádaly práce a starosti o fungování statku. Tam se v kuchyni u kamen zhmotňovaly jeho sny, myšlenky a vize nikoli za soumraku, ale na

98 Dagmar HALASOVÁ: Bohuslav Reynek, Brno, 1992, 69.

99 Gaston BACHELARD: Poetika prostoru, Praha 2009, 76.

100 Již v dopise Antonínu Střížovi z 22. prosince 1914 psal, že nemá jiné přátele mimo Starou Říši. In: Jiří ŠERÝCH / Jaroslav MED (ed.): Bohuslav Reynek, Korespondence, Praha 2012.

101 Dílo francouzského publicisty Léona Bloye přeložil Josef Florian téměř celé do češtiny.

102 Nejdůležitější jsou jeho překlady a uvedení do češtiny francouzských básníků Paula Claudela, Charlese Pégyho, Georgese Bernanose, Francise Jammese či Tristana Corbièreho., stejně jako citlivé překlady Georga Trakla, Rainera Marii Rilkeho a Adalberta Stiftera. In: HALASOVÁ (pozn. 98)16.

103 Josefa Floriana pojilo s Georgesem Rouaultem nejen umění, ale i velmi vážně prožívané křesťanství a vzájemná úcta. In: Václav FLORIAN / Aleš PALÁN: Na křižovatce větrů, Korespondence Georgese Rouaulta a Josefa Floriana z let 1913 – 1931, Praha 2010, 14.; Josef Florian vydal ve 21. svazku Dobrého Díla reprodukce čtyř Rouaultových kvašů z roku 1914, nad jejichž dokonalostí tiskařské kvality se pozastavoval sám Georges Rouault.

104 Sylvie GERMAIN (pozn. 97) 35.

105 František ZVĚŘINA: Georges Rouault, Praha 1961, 34.

106 Techniku suché jehly se naučil jako samouk podle knihy T. F. Šimova: Příručka umělce – grafika z roku 1921.

sklonku noci, neboť Reynek vstával kolem druhé hodiny ranní.¹⁰⁷ Pracoval na rozhraní mezi temnotou a světlem, na pomezí dvou světů – nebeským a pozemským.¹⁰⁸ Kombinoval více technik dohromady a přecházel od suché jehly k leptu. Občas použil kovový podklad dvakrát a stopy vyleptaných míst působily jako mlhavá vzpomínka na něco dávno přítomného.¹⁰⁹

Biblické scény tvoří početnou část Reynkova díla. Nejčastěji zachycoval scény utrpení Krista. Příběh *Pašiji* dostal svůj vlastní cyklus osmnácti suchých jehel, které vznikly mezi léty 1943–1949. Příklon k bolestnému tématu je očividně inspirován těžkými dobami konce druhé světové války, kdy rodina musela strávit rok ve vyhnanství ve Staré Říši, stejně jako nesnadné hospodaření v době socialismu.

Bolestné scény z cyklu *Pašiji* se odehrávají většinou v neurčitým biblickém prostoru, kromě scény bičování, která se odehrává na ulici v Grenoblu.¹¹⁰ Grafiky se zřekly popisnosti ve prospěch vážnosti, patosu a soucítění. Ve scéně *Piety* [37] objímá Maria Kristovu hlavu těsně vedle své jako v mileneckém objetí, jejich nakloněné hlavy tvoří celek obklopený svatozáří. Je to světlá skvrna naděje, která přeci jenom trvá, ačkoli je schována a utlačena do pozadí, že Kristus nakonec nad smrtí zvítězí. Utrpení se zhmotňuje v černé barvě, která je prosvětlena jen za hlavami postav ve svatozáří. Na ostatních listech se objevují motivy kalicha, holubice, hvězdy, slunce a měsíce, měšce, lebky a hada jakožto nejrůznější symboly života a smrti. Na listu *Dokonáno jest* se vynořuje ze světla pouze Kristova hlava, nad kterou září dva světlé obličej. Kristova hlava připomíná levitující hlavy se zavřenými nebo otevřenými očima Odilona Redona nebo Gustava Moreaua.

Reynek umisťoval své biblické děje do přírody v jejím koloběhu a zároveň do svého nejbližšího okolí. Postavy stojí v polích, na zahradě či na dvoře Petrкова anebo dokonce u dveří, vrat a oken. Pohybují se v nejbližším okolí s takovou přirozeností, jako by výjev nebyl vzdálený dobou ani místem, nýbrž jako by se přirozeně odehrával přímo před našimi očima v našem životě, jak to bylo také přirozené Reynkovi, který žil ve vlastním čase a prostoru, jako „blázen ve své vsi.“¹¹¹ V *Pietě u studně* [38] omývá Maria Kristovy rány na nohou pramenem ledové vody ze studně. *Pieta s oknem*, stejně jako *Pieta s myší* nebo *s potkany* anebo *Ukřižování na pařáku* jsou bytostně spojeny s domovem, s obyčejnou každodenností. Maria v básni *Zvěstování očekávající anděla* „uchovává krapet milého tepla

107 GERMAIN (pozn. 97) 102.

108 Ibidem 102.

109 HALASOVÁ (pozn. 98) 53.

110 Renata BERNARDI / Jiří ŠERÝCH: Bohuslav Reynek, výstava ke 100. výročí narození, katalog výstavy, Dům umění města Brna 1993, 16.

111 Pavel CHALUPA: Bohuslav Reynek: mezi nebem a zemí, České Budějovice 2011, 75.

od snídaně.¹¹² Reynek viděl v ranních červácích Kristovu krev: „když slunce dnes vstávalo, rány v rukou krvácely i v boku, a bolavý byl den celý.“¹¹³ Tak se otiskly kapky Kristovy krve na obyčejné věci v přírodě – na keře s šípky, na hrozny jeřabin, na žhnoucí podzimní listy i na růžové květy v *Pietě s růžemi*.¹¹⁴

Kolorované verze suchých jehel vznikaly vždy jednotlivě v originální podobě, jelikož Reynek nanášel všechny barvy najednou přímo na desku a ručně je zatíral, čímž získal vždy jedinečnou variantu tisku. V první fázi nanesl barvy na místa, která chtěl zdůraznit a vznikl tzv. monotyp, ve druhé fázi tiskl z hloubky vyryté černé čáry a úplně nakonec zdůraznil ta nejdůležitější místa sytou barvou nanášenou kouskem dřívka. Nejbližšími barvami mu byla hněd' hlíny a lidského údělu na zemi spolu s červení krve, utrpení a oběti, připomínající sálající červeň mistra Třeboňského oltáře.¹¹⁵ Nejlépe vidíme toto barevné experimentátorství na *Pietě se zahradou* z roku 1949 [39]. Každý ze tří otisků působí jedinečným dojmem, neboť na každém jsou zvýrazněny jinou sytostí stopy krve, svatozáře a okolní zahrada. Barva je klíčem k celému dílu a jeho dokonalé podstatě. Mrtvé Kristovo tělo, jež je smrtí ztuhlé, vyhlíží jako poražený strom na zemi. Neboť „strom na pozadí oblohy se povahou i výrazem podobá člověku.“¹¹⁶

Barevnost některých grafik je podpořena kombinovanou technikou suché jehly a leptu. Tyto tisky s prosvětlenými většími plochami působí jako vitraje, díky kontrastu zářivé žluté, červené a modré. Na počátku padesátých let se Reynkovi dostal ve Staré Říši do rukou cyklus *Miserere* s expresivními temperami Georgese Rouaulta [40], založený na meditacích nad Davidovým žalmem 50 a zaujal jej.¹¹⁷ Dalším inspiračním zdrojem pro něj byly Rembrandtovy lepty s pašijovými motivy, ve kterých viděl hluboké subjektivní pojetí světa. Formovaly jej nejen technické postupy barokní grafiky, ale též lidové malby na skle a vstiskly mu tendenci ke zdůrazňování rudé Kristovy krve na světlém pozadí.¹¹⁸

V Reynkových grafikách s motivem piet se odráží nejen jeho osobní hluboká víra, ale též láska k božimu stvoření a celému světu zastupovaná těmi nejobyčejnějšími věcmi.

112 Bohuslav REYNEK: Rybí šupiny, Praha 1990, 19.

113 Milada CHLÍBCOVÁ (ed.): Bohuslav Reynek: Básnické spisy, Zlín 1995, 35.

114 HALASOVÁ (pozn. 98) 87.

115 Jaromír ZEMINA: Neznámý Bohuslav Reynek, České Budějovice 2010, nepag.

116 Georges Rouault přirovnává strom k člověku, stejně jako jej vnímá Reynek. In: GERMAIN (pozn. 97) 121.

117 HALASOVÁ (pozn. 98) 85.

118 BERNARDI / ŠERÝCH (pozn. 110) 39.

4. Náboženské motivy u německy hovořících umělců v Čechách

Od počátku dvacátého století až do vypuknutí druhé světové války, která znamenala úplné zpretrhání vztahů a osudů usazených českých Němců, se Praha stala významným mnohonárodnostním centrem, kde se mísily lidé nejrůznějších názorů a myšlenek. Oproti pomalu dotančivající Vídni se Praha nadechovala z plných plic.¹¹⁹ Ve třicátých letech pak do Prahy přicházeli umělci z Německa a Rakouska, kteří zde hledali uměleckou svobodu a prchali před nacistickým a fašistickým režimem. Národnostní rozdělení podle jazyka nemělo omezující hranice, mnoho německy mluvících lidí se považovalo za Čechy, kteří zde po generace žijí a po vzniku samostatné republiky získali československé občanství. Řada z nich byla rovněž židovského původu. Přesto tvořili německy mluvící umělci v Čechách vyhraněnou část umělecké populace, vymezující se vůči českému umění a českým umělcům. Snažili se nesplynout s Čechy a udržet si kulturní svébytnost samostatného národa. Toto chování je příznačné pro menšiny, které se snaží nezaniknout a fungují jako uzavřená enkláva.

O navázání vztahu mezi německými umělci v Praze s českou společností se snažil Maxim Kopf, který měl kontakty s českou avantgardou a měl přehled o moderním umění, byl tím však mezi německými umělci v Praze spíše výjimkou. Pocit kosmopolitismu lákal většinu studentů na další studia na Akademiích v Berlíně, v Drážďanech, v Mnichově nebo v Paříži. Po návratu do Čech se pak mnoho osobností usadilo překvapivě v menších městech mimo hlavní centrum dění, což bylo další příčinou jejich „zapomnění“.

Němečtí umělci v Čechách si postupně vybudovali i vlastní systém vzdělávání, fungující po boku českého. Na Akademii výtvarných umění v Praze vznikla první německá malířská třída již roku 1902 v čele s Franzem Thielem. Druhou malířskou třídu vedl Karl Krattner¹²⁰ od roku 1910, po něm od roku 1929 Willi Nowak. Třetí třídou byla grafická speciálka Augusta Brömseho, založená též roku 1910. V německých ateliérech však studovali po boku Němců také čeští absolventi.

V Českých zemích fungovalo od počátku století až do druhé světové války mnoho německých spolků, z nichž nejstarší byl Verein Deutscher bildender Künstler in Böhmen – Concordia, založený již roku 1893. Nebylo to žádné názorově vyhraněné sdružení, spojili se v něm umělci všech žijících generací a nejrůznějšího výtvarného zaměření.

119 KROUTVOR (pozn. 74) 25.

120 Karel Krattner jednal o přeložení německých tříd Akademie z Prahy do Liberce.

Další skupinou, sjednocující všechny Němce v Čechách byl Metznerbund, založený na jaře 1920 v Liberci a působící ve třech prostředích – libereckém, teplickém a pražském.

Výtvarná skupina, která vznikla z iniciativy Maxima Kopfa na podzim roku 1919, se nazvala Die Pilger / Die Pilgergruppe (Poutníci).¹²¹ Duchovním vůdcem se stal August Brömse, učitel na pražské Akademii. Po jeho smrti v roce 1925 se skupina rozpadla. Němečtí umělci chtěli vytvořit protiváhu Švabinského škole na Akademii. Orientovali se na drážďanské prostředí a skupina fungovala mezi Prahou, Ústím nad Labem a Drážďany. Ovlivnění tvorbou Brömseho, tvořili členové určitý druh expresionismu, který obohacovali o spiritistické a symbolistické prvky.¹²² Spjoval je pouze duchovní obsah, stylově se od sebe odlišovali. Objevovala se u nich nejen biblická tematika, ale i mysticismy, ezoterismy, halucinační a existenciální témata v širší rovině.¹²³

4.1. „Staromistrovská“ pieta

Specifikem německo-českých umělců je obliba symbolů a romantického historismu. Tato vlastnost je založena na pocitu návaznosti na středověké německé umění, které v pozdní gotice dosáhlo mimořádně výrazné kvality mimo jiné svým naturalismem a expresivitou. Pro vyjádření tragického momentu lidské existence se tato vypjatá expresivita aktuálně promítla právě do motivů s náboženskou tematikou Kristova umučení.

Obecná spiritualizace námětů je příznačná pro „zaalpský naturel“, založený převážně metafyzicky a transcendentálně, kdy hraje důležitější roli interpretace a vyjádření obsahu a námětu, než objevování nových forem.¹²⁴ Velkým zdrojem inspirace se staly na počátku století „nově objevení“ manýrističtí a barokní umělci jako byl El Greco či Tintoretto.¹²⁵ Umělci se klonili zároveň k neklasickému zpracování tradičních námětů, důležitou roli hrála též nadsázka a sklon k extrémům a fantasknu spolu s ideologizací.¹²⁶

121 Anna JANIŠTINOVÁ: Praha a Čechy, in: Hana ROUSOVÁ (ed.): Mezery v historii, Polemický duch Střední Evropy – Němci, Židé, Češi (katalog výstavy), Praha 1994, 44–53.

122 Tomáš POSPISZYL: Podivuhodný život a dílo Maxima Kopfa, in: Revolver Revue, č. 48, květen 2002, 181.

123 Ivo HABÁN: Praha – Drážďany, Skupina Die Pilger a spirituální tendence počátku dvacátých let, in: Anna HABÁNOVÁ (ed.): Mladí lvi v kleci, Umělecké skupiny německy hovořících výtvarníků z Čech, Moravy a Slezska v meziválečném období, Liberec 2013, 40–54.

124 JANIŠTINOVÁ (pozn. 121) 48.

125 Velký podíl na rehabilitaci nejen manýrismu měla Vídeňská škola dějin umění. V Čechách se její myšlenky rozšířily studii Maxe Dvořáka o manýrismu a baroku obsažené v knize Umění jako projev ducha z roku 1936.

126 JANIŠTINOVÁ (pozn. 121) 48.

4.1.1. Spiritismus Augusta Brömse

August Brömse byl uznávanou autoritou v okruhu pražských Němců. Jeho osobitá tvorba je naplněna velkou pracovitostí a cílevědomostí. Snažil se nalézt nejvhodnější formální i barevné řešení svých maleb a léta zkoumal harmonie barev. Nejvlastnější mu byla k výtvarnému vyjádření kresba, která byla tak suverénní, že ke konci života nepotřeboval přípravné studie, ale „rovnou nalézal.“¹²⁷ Jeho dílo přešlo postupně od symbolismu k náboženské extatičnosti a výraznému zjednodušení až do abstraktní polohy. Jeho expresivní styl je však originální a osobitý, založený na vlastních představách i formálních prostředích, nezávislý na vzorech německého expresionismu.¹²⁸ Spojitost s německou tradicí u něj můžeme nalézt v používání temperry a malby na dřevě spolu s duchovním obsahem.¹²⁹

Právě různé biblické a duchovní náměty tvoří více než polovinu jeho prací. Ačkoli se nepovažoval za náboženského malíře a institucemi církvi pohrdal, byl v hloubi duše věřící a vracel se opakovaně k některým tématům, která zrovna prožíval. Nové varianty známých témat zpracovával velmi osobitě, aby se dobral nejhlubšího obsahu. Říkal, že je jedno, zda maluje botu, Ukřižování nebo Boha, záleží jen, jestli se mu podaří najít umělecké řešení a vyřešit umělecký problém.¹³⁰ Zadní strany pláten i skicáků sloužily pro hledání ideální kompozice a jako plocha pro záznamy o barevných recepturách.¹³¹

Nejčastější novozákonní motivy představují scény s utrpením Krista. Utrpení tu není přikrášlováno, snaží se podle příkladu expresionismu ukázat jeho drastikou skutečnost. *Oplakávání* z roku 1912 / 1914 [41] je netradičním zpodoběním sejmutí mrtvého těla Krista z kříže. U břevna kříže stojí tři postavy postavy, dvě jsou zahalené do barevných plášťů a podpírají Krista, třetí má zavřené oči. Jde očividně o Marii a sv. Jana Evangelistu. Kristovo tělo vertikálně protažené přes celou plochu obrazu ovládá prostor, levou ruku má stále připevněnu ke kříži, zatímco pravá již spadla na klín. Červené stopy krve po celém těle a stigmata na rukou jsou mimořádně zdůrazněny. Sugestivitu mrtvého ochablého těla podporuje zvrásněná kůže na břiše a zeleno-fialové probarvení kůže. Největší dramatickosti je však docíleno sošností těla, připomínající dřevěné krucifixy 14. a 15. století [42]. Nic nás

127 Jana BRABCOVÁ: August Brömse a skupina Poutníci, Galerie výtvarného umění v Chebu, 2001, 20.

128 Marie RAKUŠANOVÁ: Vzplanutí. Expresionistické tendence ve střední Evropě 1903–1936. Sbírká galerie Ztichlá klika, Praha (katalog výstavy), Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2008, 12.

129 KROUTVOR (pozn. 74) 103–115.

130 Patrik ŠIMON / Adam HNOJIL: Modernae: zamlčená moderna: iluze a sny: středoevropské umění ze sbírky Patrika Šimona 1880-1930, Praha 2009, 26.

131 Anna HABÁNOVÁ (ed.): Mladí lvi v kleci, Umělecké skupiny německy hovořících výtvarníků z Čech, Moravy a Slezska v meziválečném období, Liberec 2013, 302.

neruší od pohledu na mrtvé tělo, které je předkládáno. Gestikulující a naříkající postavy jsou silně abstrahovány. Celou plochu obrazu pod Kristem vyplňuje plátno, které je modelováno ostrými záhyby a podílí se na utváření kompozice. Draperie tvoří kompozici stejně jako v Cézannových malbách. Brömse znal Cézannova díla, neboť se s nimi seznámil na jeho výstavě v Obecním domě v Praze v roce 1913.¹³² Neobvyklý výřez tříčtvrtečního těla Krista pod koleny se stlačeným křížem v pozadí připomíná *Snímání z kříže* podle Rogiera van der Weyden [43].¹³³ Jelikož Brömse studoval staré mistry renesance a baroka v Gemäldegalerie v Berlíně, prvky z některých obrazů se objevují na jeho pašijových kompozicích.¹³⁴ Hluboká jizva na Kristově pravé ruce připomíná ránu na ruce *Krista před dvěma anděly* od Giovanniho Belliniho [10].¹³⁵ Ovšem Belliniho Kristus má stále dokonalé a krásné tělo podle renesančních zásad. Brömse ukazuje na svém Kristu pomíjivost a ošklivost, jeho vychrtlé tělo působí jako tělo zuboženého člověka ztrýzněného životem. Je to symbol trpícího člověka bez naděje na vzkříšení. Typ člověka je zobecněný, může jít o jakéhokoli ubožáka nebo žebráka z ulice. Tato aktualizace tématu odpovídá době před první světovou válkou a obzvláště po ní.¹³⁶ Jednotlivé detaily zvrásněné kůže, kolen i krvavých ran jsou realistické, ovšem dohromady trochu křečovitě. Padající hlava Krista s pootevřenou šedou pusou a s vráskami na čele zase odpovídá hlavě Krista z *Isenheimského oltáře* Matthiase Grünewalda [44]. Právě s Grünewaldem má Brömse společné to, že se snaží zobrazit dokonalou ošklivost.¹³⁷ Sice chtěl svými malbami vzbudit pocity soucitu a sebezpytování nad utrpením Krista, přesto pro někoho vzbuzují spíše hnus a odpor.¹³⁸ Podobně drastické scény s ukřižovaným Kristem maloval i Lovis Corinth anebo Jan Alster [45], ovšem s větším důrazem na teatrálnost.¹³⁹

Na obraze *Pieta / Ecce Homo* z roku 1913 [46] vidíme na první pohled stejný typ ztýraného Krista. Jeho tělo má tutéž nazelenalou mrtvolnou barvu, vrásky na těle i obličejí jsou posety rudými skvrnami krve. Zde však není ukazován ubožák z okraje společnosti, nýbrž vznešený člověk, jehož přítomnost propůjčuje výjevu posvátnou atmosféru.¹⁴⁰ Je nám

132 Marie RAKUŠANOVÁ (ed.): !Křičte ústa! Předpoklady expresionismu, Praha 2007, 377.

133 Gabriela KAŠKOVÁ: August Brömse. Der Künstler und seine Bilder (diplomová práce na filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze) Praha 2008, 61.

134 V Berlíně se seznámil a obdivoval v Gemäldegalerie díla Jana van Eycka, Rogiera van der Weyden, Albrechta Dürera, Matthiase Grünewalda, Hanse Holbeina a Rembrandta.

135 KAŠKOVÁ (pozn. 133) 61.

136 Ibidem 64.

137 V dopise Else Schüneman z 23.2.1909 píše, že člověk musí dělat vše do úplnosti, také to co je ošklivé a o to krásnější pak působí krása.

138 Arnošt Procházka píše, že se zde „hnus a schválnost slučují v dojem odpudivý a prudce odmítavý.“ In: Arnošt PROCHÁZKA: Němečtí výtvarníci z Čech, in: Moderní revue XXVIII, 1914, 237.

139 KAŠKOVÁ (pozn. 133) 64.

140 Ibidem 63.

prezentován Bůh – Člověk, který má moc nad smrtí. Celé pozadí je zahaleno do pláten, vpředu na jednom krvavém rudém leží miska s houbou namočenou v octu, kterou Kristus před smrtí přijal. Intimní atmosféru výjevu dodávají dvě mísy s barevným ovocem, které stojí v pozadí a mění scénu v poklidný výjev podobný zátiší. Stejnou posvátnou auru nese byzantizující *Bolestný Kristus* Pietra Lorenzettiho [47], který svým plošným zlatým a černým pozadím nespadá již do lidského světa, ohraničeného časem a prostorem.

Celé Brömseho dílo je přemítáním o utrpení jako součásti všedního života, které provází vypjaté stavy lidské duše.¹⁴¹

4.1.2. Perspektivní zkratka Edgara Jantsche

Malíř spojovaný s vídeňským prostředím vystudoval Akademii výtvarných umění v Mnichově v letech 1911–1915. V jeho tvorbě hraje důležitou roli barva, tato linie tvorby se táhne až k Emilu Noldemu.¹⁴²

Obraz *Piety* z roku 1927 [48] zaujme několika specifickými prvky, které se v jeho malbě opakují. Jsou to extrémně zkrácené končetiny postav a neúměrně veliké hlavy, které dohromady tvoří primitivizující prvek. Na obraze leží Kristus stlačen v popředí a byť jsou jeho údy částmi těla dospělého člověka, působí jako dítě ve vaničce na koupání. Hlava na zkráceném těle nedá nevzpomenout na perspektivní zkratky Andrea Mantegny a jeho *Mrtvého Krista* [49]. Také rána na ruku ležícího Krista je zdůrazněna stejně jako u Mantegny. Čtyři postavy stojící za mrtvým tělem mají veliké hlavy plné smutku a bolesti. Maria bere obě Kristovy ruce do svých, jako poslední náznak rozhovoru a spojení se synem. Světlovlasý obličej vlevo vedle Marie může patřit učedníku, „jehož měl Ježíš rád“, tedy sv. Janu Evangelistovi. Vpravo stojící další dvě postavy v černém tvoří přihlížející publikum a díky této stafáži vše působí jako detailní výřez z většího celku. Scéna se odehrává v hornaté krajině s potemnělou oblohou, která ukazuje čas po zatmění slunce. Asociace s dílem „starého mistra“ jej řadí mezi umělce čerpající inspiraci z tradičních výtvarných vzorů.

141 RAKUŠANOVÁ (pozn. 128) 42.

142 HABÁNOVÁ (pozn. 131) 330.

4.2. „Krystalická“ pieta

Náboženské motivy se staly přirozenou součástí tvorby široké plejády umělců nezávisle na tom, jestli byl umělec věřící křesťan nebo ne. Ačkoli je náboženská tematika na hony vzdálená programovému kubismu, někteří malíři včleňovali kubistické prvky do tradičních kompozic, které odvozovali z formálních inspirací maleb vrcholného baroka, kdy šlo především o důraz na světelný kontrast, šerosvit a prolínání hmot.¹⁴³ A právě toto prolínání kubistického tvarosloví s duchovními tendencemi expresionismu a utopických vizí bylo příznačné v českém prostředí pro umělce českoněmeckého a židovského původu.¹⁴⁴

Volné zacházení s kubistickým a expresionistickým tvaroslovím, založené na rozkladu a členění plochy v ostré tvary sloužilo jako prostředek pro zdramatizování obrazové kompozice a zároveň pro zobrazení abstraktních a duchovních rozměrů díla.¹⁴⁵ Krystalické tvary vyhovující vizionářským návrhům mají základ ve středoevropské „filosofii krystalických forem“¹⁴⁶ a sloužily pro zdůraznění funkce světla a samotné duchovní podstaty.

4.2.1. „Světelné klece“ Maxima Kopfa

Maxim Kopf pocházel z německo-rakouské rodiny usazené v Praze. Studoval před první světovou válkou na Akademii výtvarných umění a po ní v letech 1918–1920 navštěvoval speciální školu profesora Karla Krattnera. Po absolvování Akademie pobýval jako stipendista na drážďanské Akademii u profesora Otto Gussmanna.¹⁴⁷ Během celého meziválečného období patřil mezi úspěšné a uznávané umělce. Zosobňoval kosmopolitního umělce, světoběžníka, který měl Prahu raději než Berlín či Paříž. Jeho osud se stal symptomatickým pro dvacáté století.¹⁴⁸ Kopf byl iniciátorem mnoha spolkových aktivit a spoluzakladatelem Pilgergruppe, Prager Secession a skupiny Junge Kunst.¹⁴⁹ Velký vliv na něj měl nejen Karel Krattner, u něhož studoval, ale hlavně vedoucí druhého ateliéru August

143 Hana ROUSOVÁ (ed.): *Deviace kubismu v Čechách*, Státní galerie výtvarného umění v Chebu v rámci Festivalu Uprostřed Evropy Bavorsko, Čechy, Sasko ve dnech 27. července – 27. srpna 1995, 24.

144 JANIŠTINOVÁ (pozn. 121) 48.

145 ROUSOVÁ (pozn. 143) 24.

146 Friedrich Nietzsche považoval krystal za symbol budoucího světa, další literární předlohy můžeme najít u Adalberta Stiftera či Gustava Meyrinka.

147 POSPISZYL (pozn. 122) 181.

148 Ibidem.

149 Arno PAŘÍK, *Mezi Čechy a Němci*, in: Hana ROUSOVÁ (ed.): *Mezery v historii, Polemický duch Střední Evropy – Němci, Židé, Češi* (katalog výstavy), Praha 1994, 32.

Brömse, okolo kterého se vytvořila skupina Die Pilger.

Ovlivněn nejen Brömseho křesťanskými obrazy ale i jinými esoterickými naukami, vytvořil pod tíhou dobové nálady po skončení první světové války řadu obrazů s náboženskou tematikou. Sloučil v nich prvky kubismu, zejména krystalické tvary spolu s křesťanskou ikonografií.¹⁵⁰ Kubistické prvky používal spolu s expresionistickými zcela libovolně tak, aby dosáhl co nejsilnějšího výrazu. Stejně tak náboženská a mystická témata používal pro zdůraznění výrazu,¹⁵¹ jelikož sám nebyl hluboce věřící.¹⁵² Postavy na obrazech jsou uzavřeny do vlastních „světelných klecí“¹⁵³ opředeny nejednoznačným symbolismem.

Jedním z těchto náboženských vizionářských kubisticko-symbolistických obrazů z let 1920–1921 je i *Pieta* z roku 1920 [50]. Postavy se vznášejí v jakémsi vesmírném prostoru. Ozařuje je světlo, které vychází přímo z nich samých a zároveň ze středu obrazu. Za Marií s mrtvým synem v klíně klečí třetí truchlící postava, která je otočena stranou od hlavní scény. Kristovo veliké tělo je nataženo přes obraz v hlubokém prohnutí, hlava mu spadla do úplného záklonu. Expresie obrazu je umocněna hrou se světlem a stínem, jež je ovlivněna barokními mistry, především El Grecem [51]. Je to expresionistický obraz ozvláštňený kubistickým tvaroslovím. Zjednodušené rysy obličejů nezdůrazňují naturalistický detail, ale nutí nás koncentrovat se na to nejdůležitější, na tichou kontemplaci nad Kristovou obětí a utrpením. Díky paprskovitě se rozšiřující světelné záři se z obrazu stává světelná vize.

Maxim Kopf míchá na plátnech křesťanství s esoterickými naukami, důležitá je expresivní šerosvitná barevnost a světelné krystaly.¹⁵⁴ Zapojil se tak do širokého proudu kuboexpresionistických výtvarníků.

4.2.2. Světelné vize Franze Urbana

Malíř pocházející z Moravy studoval v letech 1919–1924 v Praze na Akademii výtvarných umění na grafické speciální škole u Augusta Brömseho, po jehož smrti roku 1925

150 Ivo HABÁN (ed.): Maxim Kopf 1892-1958: festival Uprostřed Evropy – Mitte Europa, (katalog výstavy) Galerie výtvarného umění v Chebu 18. července - 15. září 2002, Oblastní galerie Liberec 3. října – 24. listopadu 2002, Cheb 2002, 18.

151 Podobné volné používání a zpracování tradičních náboženských témat je charakteristické pro Maďara Gyula Derkovits, Estonce Konrada Mägi či Poláka Jankiela Adlera. In: POSPISZYL (pozn. 122) 181.

152 Na lodi při útěku před fašismem zjistil, že nezná slova modlitby. In: Maxim KOPF: Odpusťte, že žiju, in: Revolver Revue 49, květen 2002, 213–251.

153 POSPISZYL (pozn. 122) 181.

154 ROUSOVÁ (pozn. 143) 24.

vedení ateliéru převzal. Studoval též na Akademii v Drážďanech u profesora Feldhauera a Dorsche.¹⁵⁵ Stal se členem skupiny Die Pilger ale nevystavoval s ní, nýbrž s moravským sdružením Scholle.¹⁵⁶ Stal se zakladatelem sdružení Sudetendeutsche Graphikervereinigung.

Urbanovy malby jsou ovlivněny barokní tradicí se silným citem pro expresivnost a náboženskou exaltaci. Volba náboženských námětů odpovídala tvorbě ostatních členů skupiny Pilger. Obraz *Oplakávání* z roku 1927 [52] zachycuje bolestný okamžik Marie naříkající pod křížem nad mrtvým Kristem, který je vyjádřen jako náboženská vize. Protážené figury s dramatickými tahy štětce připomínají postavy z El Grecových scén s Kristem. Kompozičně zase připomene *Oplakávání* od Jeana Daretta z roku 1636 [53], kde anděl také drží plátno natažené pod Kristem, zatímco druhý utěšuje Marii stojící v slzách v rohu. Andělé držící roucho na Urbanově obraze jsou spíše představami, než skutečnými postavami. Jsou to světelné transcendentální bytosti vystupující dramaticky z tmavého prostředí. Tento dramatický barevný kontrast je jistě i vzpomínkou na malby Tintoretta a raných italských mistrů, které poznal v Itálii ve třicátých letech, když tam byl povolán kaplanem Georgem Walterem.¹⁵⁷

Náboženská vize spolu s dramatickou malbou řadí Urbanovu tvorbu do této pojednávané skupiny založené na transcendentálním obsahu spolu s expresionistickým tvaroslovím, přestože je jeho malba též ovlivněna vzory starších barokních autorů.

4.2.3. Krystalické tvary Vratislava Hugo Brunnera

Brunner byl významným karikaturistou, důležitá je jeho práce v oblasti typografie a knižních prací. Navrhoval též plakáty a poštovní známky.¹⁵⁸ V Praze vystudoval Akademii výtvarných umění u profesora Roubalíka, Bukovce a Pirnera. Po návratu ze studijní cesty do Mnichova se stal profesorem na Uměleckoprůmyslové škole v Praze.

Jeho obraz *Oplakávání Krista* z roku 1911 [54] spojuje expresivitu námětu s kubistickým tvaroslovím a duchovním obsahem. Ačkoli jsou postavy výrazně zjednodušeny,

155 Hana ROUSOVÁ (ed.): *Mezery v historii, Polemický duch Střední Evropy – Němci, Židé, Češi* (katalog výstavy), Praha 1994, 130.

156 Vereinigung deutscher bildender Künstler Mährens und Schlesiens „Scholle“ existoval v letech 1922–1946 a fungoval pod patronací Mährischer Kunstverein.

157 Wolf-Dieter HAMPERL: *O životě a díle malíře Franze Urbana*, in: Jana ORLÍKOVÁ (ed): *Mezery v historii: Sborník příspěvků ze symposií Společnosti pro české a německé umění a dějiny umění, konaný v letech 2004–2009 v rámci festivalu Uprostřed Evropy – Mitte Europa v Chebu*, 2010, 214–216.

158 ŠIMON, HNOJIL (pozn. 130) 268.

jejich postoje jasně vyjadřují bolest. Dvě bělovlasé vousaté postavy vepředu, nejspíše apoštolové, lkají nad smrtí Krista jasným gestem zvednutých rukou. Maria sedí na pravé straně ve stínu a podpírá Kristovu hlavu. Její pozice však není zdůrazňována, jsou to spíše gesta jednotlivých postav, která nesou lidskou tíhu bolesti. V horní části obrazu stojí další tři postavy, prostřední z nich si rukama zakrývá obličej a trojúhelník rukou představuje vrchol obrazu. V pozadí vidíme hornatou krajinu s ostrými vrcholy. Temné pozadí kontrastuje s osvětlenou skupinou. Zajímavé jsou jehlancovité krystalické tvary draperie Kristovy roušky kolem pasu, které jsou přímou ozvěnou kubismu¹⁵⁹ a okouzlení krystalickými formami. Světlá ostrá draperie vládne obrazu, zatímco mrtvé tmavé tělo odpočívá ve stínu. Kompozicí a barevným kontrastem se blíží obrazu *Oplakávání Krista* od Anibala Carracciho z roku 1606 [55]. Nové expresivní formy se u Brunnera mísí s inspirací starými klasickými autory.

159 Jehlancové ostré tvary připomínají architektonické kubistické realizace, například edikulu barokní sochy sv. Jana Nepomuckého ve Spálené ulici od Antonína Pfeifera z roku 1912, anebo kubistickou lucernu od Emila Králíčka v rohu Jungmannova náměstí.

5. Závěr

Ve své práci jsem se zaměřila na tradiční ikonografický motiv piety v pojetí českých a českoněmeckých malířů první poloviny dvacátého století. Nalezla jsem v dílech těchto umělců různé společné prvky, které využívali ke svému vyjádření. Na základě myšlenkových podobností jsem rozdělila autory pro přehled do několika skupin, pro které jsem vymyslela a navrhla nejcharakterističtější a nejvhodnější obecný název. Jelikož je toto rozdělení provedeno na základě mé osobní úvahy, nepovažuji za dogmatické řadit autory pouze do mnou určených skupin. Většina z nich spadá do několika kategorií najednou, jelikož jejich tvorba se volně pohybuje na hraně mezi různými myšlenkovými směry.

Motiv piety se objevoval v českém malířství po celou první polovinu dvacátého století. Ani některým avantgardním umělcům se nevyhnul dobový historismus a příklon k náboženským motivům. To se dělo zvláště v dramatičtějších dobách spojených s válečnými neštěstími. Přesto nejsou všechny novozákonní scény spojeny pouze s reakcí na války.

Práce začíná ikonografickým vývojem motivu piety. Od původní scény kladení do hrobu se oddělila scéna oplakávání Krista, která byla velmi oblíbená na Východě. Ve středověku se pod vlivem mystické poezie a díky zdůrazňované citovosti oddělil od námětu oplakávání Krista samotný motiv piety. Na scéně oplakávání Krista je přítomna stafáž dalších postav, zatímco pieta zobrazuje pouze osamocenou Marii s mrtvým Kristem. Pieta se dělí na několik typů podle polohy Kristova těla – buď je vertikální, horizontální nebo diagonální. Ke scéně piety patří též motiv bolestného Krista, který ukazuje Krista s ranami po ukřižování a má eucharistický podtext.

Rozdělila jsem svou práci na dvě části. První se zabývá českými umělci, druhá německy mluvícími výtvarníky žijícími v Čechách. Jejich východiska a pojetí náboženských scén se svým způsobem liší, proto je zajímavé jejich vzájemné porovnání. Bohužel záběr mé práce již nedovolil podrobně prozkoumat motivace k využívání novozákonních motivů u většího počtu zahraničních umělců mimo ty, jimiž je tvorba mnou sledovaných umělců přímo ovlivněna.

Na začátku jsem rozebrala symbolistické vlivy počátku století v díle Rudolfa Adámka. Byl ovlivněn nejen křesťanskou symbolikou, nýbrž i dobovým spiritismem, stejně jako antroposofickými myšlenkami Rudolfa Steinera.

Vyjádření tragického lidského údělu a lidské soucítění jsem zahrnula do podkapitoly nazvané „Sociální“ pieta. U Karla Holého jde především o reinterpretaci motivu piety do tragických situací obyčejných lidí a jejich sociálního údělu. Dalším dobovým pojmem byl existencialismus, jenž se začal promítat ve své úzkostlivé skličující poloze do tvorby některých autorů od počátku třicátých let. Existencialistické myšlenky měly spojitost nejen s předzvěstí budoucích nešťastných válečných událostí, nýbrž v nich vytryskly na povrch obavy spojené se strachem z technického a civilizačního pokroku, jehož důsledkem bylo mimo jiné lidské odcizení. Takovými obavami procházel Jan Autengruber, když inspirován Tintorettovy obrazy Ukřižování maloval své Snímání z kříže a Pietu, jako připomínku všelidského smutku a bolesti. Také František Tichý vnímal tíživý osud celého lidstva a metaforizoval jej v mnoha obrazech Milosrdného Samaritána, který svou formou připomíná dřevěné gotické sochy piet. Vojtěch Tittelbach míchal ve svých obrazech veselí cirkusových vystoupení spolu s existenciální úzkostí. Jeho Pieta se přibližuje svými tlustými konturami, plochami zářivých barev a hlubokou duchovní účastí náboženským obrazům Georgese Rouaulta.

Na hluboce aktuální politickou situaci reagovali umělci různými způsoby. Nejrozšířenější bylo metaforické vyjádření ohrožení svobody a základních lidských hodnot na pokraji světové války právě skrze obrazy s náboženskou tematikou s pašijovými scénami, madonami a pietami. Karel Černý je autorem několika obrazů Plaček a Oplakávání Krista, které ztělesňují tragický životní pocit válečné Evropy. Aby vyjádřil co nejsilněji silné duševní pohnutky, uchýlil se ke zjednodušení a monumentalizování figur. Jako symbol smutku používal často symbol černého nebo zeleného slunce a prostředí noci. Na válku reagoval i Endre Nemes, jenž skládal své pražské madony a piety v arciboldovském duchu ze škály gotické a barokní architektury Prahy, které vytváří z obrazu surreálnou podívanou. Ovlivněn Giorgiem de Chirico vytvářel metafyzické malby s magickým významem zobrazených předmětů. Válka poznamenala též Aloise Wachsmána, který vyšel z kubizujících a později surrealistických kompozic, avšak během války jej opanoval jistý druh historismu. Hluboce věřící Wachsmán využíval náboženskou tematiku i pro surrealistické kompozice, což bylo pro mnoho surrealistických malířů neslučitelné.

Originálním způsobem pro zobrazení motivu piety se staly grafiky Bohuslava Reynka, který umísťoval náboženské scény do svého nejbližšího okolí domu a zahrady. Vyjadřoval tak svou živou víru spojenou s lidským údělem, která pramenila z kořenů lidové barokní

zbožnosti. Uplatnil se nejenom jako grafik, ale také jako skvělý překladatel a autor duchovní poezie.

Druhá část práce se věnuje početné skupině českoněmeckých výtvarníků, kteří žili do druhé světové války v Československu a tvořili umělecký protipól českému modernímu umění. Mezi výtvarníky nepanovaly žádné bojovné nálady, ovšem jakýsi pocit nutnosti vymezení se vůči druhé straně v nich zůstal zakořeněný.

Důležitým zdrojem inspirace pro řadu českých Němců se stali staří klasičtí autoři jako byl Mathias Grünewald, El Greco, Tintoretto a další. V pozdně gotickém umění viděli jeden z vrcholů německého umění, na kterém je oslovoval především vystupňovaný naturalismus a expresivita výjevů. Důležitou postavou pražské německé scény byl August Brömse, který ovlivnil početnou část svých žáků volbou náboženských námětů obrazů a spiritismem skupiny Die Pilger, na jejímž založení se podílel. Jelikož studoval staré mistry v Gemäldegalerie v Berlíně, mohl využívat přímé citace z děl německé pozdní gotiky a italské renesance. Starými mistry se inspiroval též Edgar Jantsch, který využíval perspektivní zkratku podle příkladu Andrea Mantegny.

Druhá část německy mluvících umělců používala pro tradiční kompozice formy odvozené od kubismu nebo expresionismu. Krystalické formy navíc podporovaly transcendentální význam. Právě jehlancovité tvary používal Vratislav Hugo Brunner pro zvýšení duchovního účinku obrazu. Maxim Kopf uzavíral své postavy do „světelných klecí“, které posouvaly jeho vnímání transcendence do symbolistické roviny. Duchovní světelné vize ovlivněné barokním temnosvitem vytvářel též Franz Urban.

Cílem práce bylo ukázat a definovat odlišné inspirace a přístupy v zobrazování náboženského motivu piety v moderní malbě první poloviny dvacátého století. Nejsilnějším podnětem se staly válečné události. Přesto vznikaly obrazy s duchovní tematikou napříč uměleckými směry a avantgardními skupinami, stejně jako napříč politickou a náboženskou příslušností.

6. Seznam citované literatury a odborných pramenů

- BACHELARD Gaston: Poetika prostoru, Praha 2009
- BARTLOVÁ Milena a kolektiv: Pieta z Jihlavy: pieta z farního kostela sv. Jakuba v Jihlavě – nový pohled na staré téma, Jihlava 2007
- BERNARDI Renata / ŠERÝCH Jiří: Bohuslav Reynek, výstava ke 100. výročí narození, katalog výstavy, Dům umění města Brna, Brno 1993
- BIRNBAUMOVÁ Alžběta: Malíř Jan Autengruber, Havlíčkův Brod 1960
- BOROVÍČKA Jan: Malíř Karel Černý le peintre, Praha 1946
- BRABCOVÁ Jana: August Brömse a skupina Poutníci, Galerie výtvarného umění v Chebu / Ostdeutsche Galerie Regensburg, 2001
- BREITENBACH Edgar: Speculum humanae salvationis: eine typengeschichtliche Untersuchung, Strassburg 1930
- ČERNÝ Václav: První a druhý sešit o existencialismu, Praha 1992
- DRDA Jan: Malíř Karel Černý, Praha 1943
- DVOŘÁK Max: Umění jako projev ducha, Praha 1936
- EFFENBERGER Vratislav: Výtvarné projevy surrealismu, Praha 1969
- FLORIAN Václav / PALÁN Aleš: Na křižovatce větrů, Korespondence Georgese Rouaulta a Josefa Floriana z let 1913 – 1931, Praha 2010
- GABRIEL Marcel: K filosofii naděje, Praha 1971
- GERMAIN Sylvie: Bohuslav Reynek v Petrkově, Havlíčkův Brod 2000
- HABÁN Ivo (ed.): Maxim Kopf 1892-1958: festival Uprostřed Evropy – Mitte Europa, (katalog výstavy) Galerie výtvarného umění v Chebu 18. července – 15. září 2002, Oblastní galerie Liberec 3. října – 24. listopadu 2002, Cheb 2002
- HABÁN Ivo: Praha – Drážďany, Skupina Die Pilger a spirituální tendence počátku dvacátých let, in: Anna HABÁNOVÁ (ed.): Mladí lvi v kleci, Umělecké skupiny německy hovořících výtvarníků z Čech, Moravy a Slezska v meziválečném období, Liberec 2013, 40–54
- HABÁNOVÁ Anna (ed.): Mladí lvi v kleci, Umělecké skupiny německy hovořících

- výtvarníků z Čech, Moravy a Slezska v meziválečném období, Liberec 2013
- HALASOVÁ Dagmar: Bohuslav Reynek, Brno, 1992
- HALASOVÁ Věra: Konfrontace. K výstavě 21 malířů v Topičově salonu v Praze. My 45, 1945, č. 4
- HAMPERL Wolf-Dieter: O životě a díle malíře Franze Urbana, in: Jana ORLÍKOVÁ (ed.): Mezery v historii: Sborník příspěvků ze symposií Společnosti pro české a německé umění a dějiny umění, konaný v letech 2004–2009 v rámci festivalu Uprostřed Evropy – Mitte Europa v Chebu, 2010, 213–217
- HARLAS F. X.: Jan Autengruber, Katalog výstavy, Seznam děl souborné výstavy malíře Jana Autengruberera k 15. výročí jeho smrti, Praha 1935
- HLAVÁČEK Luboš: Vojtěch Tittelbach, Praha 1986
- HLAVÁČEK Zdeněk: Karel Černý, malířské dílo, Praha 1958
- HLAVÁČOVÁ Miroslava: Rudolf Adámek, katalog výstavy v Galerii moderního umění v Roudnici nad Labem 1995
- HOLAN Karel: Katalog souborné výstavy Karla Holana v Pavilónu Jednoty výtvarných umělců výtvarných v Praze Na příkopě v roce 1953
- HONZÍK Karel: Ze života avantgardy, Praha 1963
- CHALUPA Pavel: Bohuslav Reynek: mezi nebem a zemí, České Budějovice 2011
- CHLÍBCOVÁ Milada (ed.): Bohuslav Reynek: Básnické spisy, Zlín 1995
- JAHN Johannes: Wörterbuch der Kunst, Stuttgart 1941
- JANIŠTINOVÁ Anna: Praha a Čechy, in: Hana ROUSOVÁ (ed.): Mezery v historii, Polemický duch Střední Evropy – Němci, Židé, Češi (katalog výstavy), Praha 1994, 44–50
- KAŠKOVÁ Gabriela: August Brömse. Der Künstler und seine Bilder (diplomová práce na filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 2008
- KONRÁD Karel: Vojtěch Tittelbach – Španělská předehra, Praha 1946
- KOPF Maxim. Odpuště, že žiju, in: Revolver Revue 49, květen 2002, 213–251
- KOTALÍK Jiří: Vojtěch Tittelbach, Praha 1959
- KRAMÁŘ Vincenc: O obrazech a galeriích, Praha 1983

- KRAMÁŘ Vincenc: Umění Emila Filly a Antonína Procházky, Karel Vavřík, Opava 1932
- KROUTVOR Josef: Café fatal, Praha 1998
- KVĚT Jan: K výstavě nových prací Františka Tichého, katalog výstavy Vilímkovy galerie v Praze, Praha 1943
- LAHODA Vojtěch: Jan Autengruber 1887–1920, Praha 2009
- LAHODA Vojtěch / Jan JEDLIČKA (ed.): Jan Autengruber 1887–1920: dílo 1910–1920, Katalog výstavy Národní galerie v Praze (18. 4. – 21. 7. 2002), Praha 2002
- LAHODA Vojtěch: Karel Černý 1910 – 1960, Barva a existence. Soupis malířského díla, Praha 2003
- LAHODA Vojtěch: Karel Černý, Praha 1995
- LAMACĚ Miroslav: Myšlenky moderních malířů, Praha 1968
- LARVOVÁ Hana (ed.): Sursum 1910–1912, katalog výstavy Praha 25.4.–25.8.1996, Galerie hlavního města Prahy 1996
- MARITAIN Jacques: Umění a scholastika, Olomouc 1933
- MAŠÍN Jiří: Endre Nemes, nové obrazy. Katalog výstavy Národní galerie v Praze. Valdštejnská jízdárna září – říjen 1971
- MAŠÍN Jiří: Endre Nemes, Výtvarné symboly lidského času, Praha 1987
- MATĚJČEK Antonín: Jan Preisler, Praha 1950
- MÍČKO Miroslav: Kresby Karla Černého. Katalog výstavy, Vilímkova galerie, Praha 1942
- MICHALOVÁ Rea: Alois Wachsman, Praha 2003
- NEBESKÝ Václav: Moderní umění v dnešní době, úvod katalogu výstavy Mánes 1907–1938, Praha 1945
- NEMES Endre: Pod příkrovem času, Praha 2003
- NIETZSCHE Friedrich: Tak pravil Zarathustra: Kniha pro všechny a pro nikoho, Praha 1914
- PAŘÍK Arno: Mezi Čechy a Němci, in: Hana ROUSOVÁ (ed.): Mezery v historii, Polemický duch Střední Evropy – Němci, Židé, Češi (katalog výstavy), Praha 1994, 22–42
- PATOČKA Jan: Úvod katalogu výstavy Karel Černý, Topičův salón, Praha 1946

- PEČÍRKA Jaromír: Alois Wachsman, Praha 1963
- POSPISZYL Tomáš: Podivuhodný život a dílo Maxima Kopfa, in: Revolver Revue, č. 48, květen 2002, 181
- PROCHÁZKA Arnošt: Němečtí výtvarníci z Čech, in: Moderní revue XXVIII, 1914, 237
- RAKUŠANOVÁ Marie (ed.): !Křičte ústa! Předpoklady expresionismu, Praha 2007
- RAKUŠANOVÁ Marie: Vzplanutí. Expresionistické tendence ve střední Evropě 1903–1936, Sběrka galerie Ztichlá klika, Praha (katalog výstavy) / Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2008
- REYNEK Bohuslav: Rybí šupiny, Praha 1990
- REZLER Aleš: Rudolf Adámek, katalog výstavy v Galerii Felixe Jeneweina města Kutné Hory 2008
- ROUSOVÁ Hana (ed.): Mezery v historii, Polemický duch Střední Evropy – Němci, Židé, Češi (katalog výstavy), Praha 1994
- ROUSOVÁ Hana (ed.): Deviace kubismu v Čechách, Státní galerie výtvarného umění v Chebu v rámci Festivalu Uprostřed Evropy Bavorsko, Čechy, Sasko ve dnech 27. července – 27. srpna 1995
- ROYT Jan: Slovník biblické ikonografie, Praha 2007
- ROYT Jan: Výtvarná inspirace Novým zákonem, in: Novozákonní motivy v českém umění 20. století, katalog výstavy, Roudnice nad Labem říjen – listopad 1996
- RULÍŠEK Hynek: Postavy, atributy, symboly, slovník křesťanské ikonografie, České Budějovice 2001.
- SARTRE Jean-Paul: Existencialismus je humanismus, Praha 2004
- SEIBERT Jutta: Lexikon christlicher Kunst. Themen, Gestalten, Symbole, Freiburg im Breisgau 1980
- ŠERÝCH Jiří / MED Jaroslav (ed.): Bohuslav Reynek, Korespondence, Praha 2012
- ŠIMON Patrik / HNOJIL Adam: Modernae: zamlčená moderna: iluze a sny: středoevropské umění ze sbírky Patrika Šimona 1880-1930, Praha 2009
- ŠMEJKAL František: Sursum 1910-1912, Krajská galerie v Hradci Králové 1976

ŠMÍD Jiří: Karel Holan, Praha 1984

TOMEŠ Jan: František Tichý, Malířské dílo, Praha 1976

VALADIER Paul: La Beauté fait signe: arts, morale, religion, Monts 2012

WINTER Tomáš: František Tichý, Praha 2002

ZEMINA Jaromír: Neznámý Bohuslav Reynek, České Budějovice 2010

ZVĚŘINA František: Georges Rouault, Praha 1961